



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN LETRAS

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

La experiencia del espacio como impulso libertario en la narrativa y la crítica de arte de Denis Diderot. Aproximaciones a *La Religieuse*, *Les Bijoux indiscrets* y *Les Salons*.

TESIS

QUE PARA OPTAR POR GRADO DE:

DOCTOR EN LETRAS

PRESENTA:

JOSÉ LUIS GÓMEZ VELÁZQUEZ

TUTORA PRINCIPAL:

DRA. CLAUDIA RUIZ GARCÍA

Facultad de Filosofía y Letras

MIEMBROS DEL COMITÉ TUTOR:

DRA. IRENE ARTIGAS ALBARELLI

Facultad de Filosofía y Letras

DRA. ROSALBA LENDO FUENTES

Facultad de Filosofía y Letras

CIUDAD UNIVERSITARIA, CD.MX., MARZO 2024



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

AGRADECIMIENTOS

A los miembros de mi comité tutor, la Dra. Claudia Ruiz García, la Dra. Irene Artigas Albarelli y la Dra. Rosalba Lendo Fuentes por su paciencia, su guía y su sabiduría a lo largo de esta investigación.

A la Dra. Monique Landais y a la Dra. Kundalini Muñoz, miembros de mi jurado, por su orientación y atentas lecturas.

Al CELLF (*Centre d'étude de la langue et des littératures françaises*), y a mis cotutores M. Cristophe Martin, y M. Jean-Cristophe Abramovici, por haberme abierto las puertas de l'Université de la Sorbonne y haberme guiado con tenacidad en la búsqueda de documentos y publicaciones académicas sobre la producción diderotiana durante mis estancias de investigación en París.

A M. Michel Delon quien compartió conmigo su erudición sobre Denis Diderot y la producción artística francesa del Siglo de las Luces.

A la Dra. Perla Mendoza por no dejarme caer y brindarme una amistad siempre luminosa y esperanzadora.

Al Dr. José de Jesús Bazán Levy por haberme brindado fuerza en momentos de flaqueza y haberme enseñado a compartir mi conocimiento con alegría en todo momento.

A Guillermo De Landa Díaz de León a quien le debo más de lo que puedo expresar con palabras.

A mi gran amigo Samuel Rivero por ayudarme a creer cada día de mi vida en el poder de la literatura.

A mis padres por ser siempre referente de fuerza y sensibilidad.

A mi esposo por soportar con una sonrisa los días y noches que esta tesis ocupó en nuestros varios hogares.

Finalmente a Mme. Véronique Beucler y a Mme. Halima Kherroubi por haberme formado y haberme presentado las voces que aún hoy en día me siguen acompañando.

Así, entre los libros,
veo el pájaro muerto.
Lo alzo en vilo como a objeto
cualquiera.
¡Qué extraño que sus carnes,
sus pobres carnes,
no se hayan corrompido!
Le quito el polvo,
y lo devuelvo al sitio
donde estaba.
Y comprendo.
Una vez más escribo algo
que desea,
ardientemente,
convertirse en poesía.
Víctor Villela

Consideraciones preliminares.	6
Capítulo 1: Le libertinage éclairé ou les lumières libertines. El cuerpo expandido.....	10
1.1. Le Libertinage y Les Lumières.	10
1.1.1 <i>La libertad, eje rector del Siglo de las Luces</i>	10
1.1.2 <i>Las sensaciones y el materialismo diderotiano</i>	12
1.1.3 <i>Diderot y los libertinajes</i>	16
1.1.4 <i>El persiflage dentro de la Ilustración</i>	24
1.1.5 <i>Corporalidades en transformación, Sade y D'Argens</i>	27
1.1.6 <i>El diálogo y el lector ideal de Diderot</i>	31
1.2. El cuerpo expandido.....	33
1.2.1 <i>El cuerpo "rocaille"</i>	33
1.2.2 <i>El cuerpo viajero</i>	43
1.2.3 <i>La importancia del lugar del alma</i>	48
1.2.4 <i>La disección del cuerpo femenino</i>	52
1.2.5 <i>Las amplificaciones del cuerpo, el accesorio y el vestido</i>	58
Capítulo 2: La galería conventual y el cuerpo encerrado en La Religieuse.....	74
2. 1. El universo conventual.....	77
2.1.1 <i>El claustro de La Religieuse</i>	77
2.1.2 <i>Fricciones y fragmentaciones espaciales</i>	83
2.1.3 <i>Los lugares emblemas del universo de Suzanne</i>	88
2.1.4 <i>La sátira del convento</i>	94
2.1.5 <i>El espacio laberíntico</i>	97
2.2. El claustro negro y el cuerpo mártir.	102
2.3. Análisis del hábito religioso.....	111
2.3.1 <i>El espacio multidérmico</i>	111
2.3.2 <i>El hábito como prolongación del espacio diegético</i>	115

2.3.3. <i>El uniforme y el accesorio</i>	119
2.4. La escritura sensorial de Diderot, lectura visual y fónica de <i>La Religieuse</i>	126
2.4.1. <i>El montaje de la emoción</i>	126
2.4.2. <i>Arquitecturas sonoras</i>	131
2.4.3. <i>Retablos narrativos</i>	137
Capítulo 3: Les Salons y el cuerpo paseante.....	143
3.1. El paisaje como ejercicio estético.	146
3.1.1. <i>El paisaje, entre movimiento y contemplación</i>	146
3.1.2. <i>Un destinatario fragmentado</i>	150
3.1.3. <i>El paseo a dos tiempos</i>	154
3.2. Consideraciones sobre la figura humana.....	158
3.3. Chardin, el instante inmóvil.	175
3.3.1. <i>¿Cómo entrar en un bodegón?</i>	175
3.3.2. <i>Chardin en palabras de Diderot</i>	187
3.3.3. <i>Hacia una crítica de degustación teatral</i>	216
Conclusiones generales.....	221
Bibliografía.....	228

Consideraciones preliminares.

Réfléchir, c'est se déplacer. Il faut se promener à travers les rues et à travers les siècles.

Michel Delon

Jean Starobinski plantea en su estudio *Diderot dans l'espace des peintres* (1991) que Denis Diderot en su crítica de arte construye con la palabra "cuadros imposibles de pintar". Muy a la manera de Filóstrato y sus *Imágenes*¹, Diderot teje un complejo entramado polifónico que explora intereses diversos, tan diversos como las entradas de *l'Encyclopédie* (1751-1772). Este pensador encarna *l'esprit d'un siècle*, la esencia de una época con la que nace un nuevo gusto en las artes, aquella del retorno a la naturaleza y del rechazo a la rigidez del Clasicismo. La libertad en sus más variadas implicaciones dirige el quehacer intelectual y artístico bajo el reinado de Luis XV y la Regencia previa a este período. La obra diderotiana se inserta en esta dinámica libertaria, siendo el cuerpo del personaje y el del lector una de las herramientas centrales de las que se sirve el autor. En el presente estudio abordamos tres obras de Denis Diderot a través de esta óptica, la experiencia sensorial diegética y en ocasiones extradiegética como un aporte a la comprensión libertaria del entorno, en su dimensión ficcional y también vivencial. Tres caminos de reflexión se conectan en las siguientes páginas, la exploración del "cuerpo expandido" a través de la vestimenta, el "cuerpo encerrado" dentro del espacio diegético arquitectónico, y finalmente los juegos espaciales y narrativos de un "cuerpo paseante" dentro de la crítica de arte del autor. El *corpus* que elegí para trabajar cada uno de estos ejes se compone de *Les Bijoux indiscrets* (1748), *Le Religieuse* (1796), y *Les Salons* (1759-1781)². Me gustaría mencionar que este rastreo entiende al espacio diegético como el resultante ficcional total detonado por la narración. En consecuencia, el cuerpo del personaje forma parte de esta unidad, así como las superficies de interacción que conectan al personaje con el espacio en el que se desenvuelve (ropa, accesorios, muebles, objetos cotidianos funcionales y elementos decorativos).

¹ En *Imágenes* (s. III d. C) Filóstrato el Viejo, narra el recorrido por una galería de pinturas en Nápoles.

² De este conjunto de entregas me centraré sobre todo en el Salón de 1767, y recurriré a extractos de las entradas correspondientes a los años 1759, 1761, y 1763.

La presente investigación ha significado un recorrido intelectual por la multiplicidad de posibilidades que abre la obra de Denis Diderot a los estudios literarios contemporáneos. Presento este texto no como un mapa terminado, sino como un conjunto de posibles direcciones para guiar a un lector dispuesto a sorprenderse. Diderot invita a crear caminos a través de los sentidos, el cuerpo se vuelve un medio para acceder a la obra, y pasa a ser parte de la misma. Los cuerpos migran entre la ficción y la realidad, pues en muchas ocasiones el lector-espectador acaba siendo atrapado por el narrador. En términos de Nora Muñiz asistimos a un "desbordamiento diegético"³, a una exploración en donde nuestros cuerpos son invocados a través del manejo del espacio ficcional.

Así, pues, "el cuadro imposible de pintar" se convierte en anillo abrazado al dedo, y en rosario escondido. Filóstrato y Diderot comparten esta dimensión efrástica, pues ambos crean imágenes de objetos inexistentes mediante el ejercicio de la palabra. El mundo-objeto se crea de manera íntima gracias a la invocación narrativa. Aunque quizá las intenciones difieran⁴, las formas e incluso sus contextos acercan estrechamente a estos dos estetas.

Como también menciona Starobinski, la lectura de la obra de Diderot implica un particular pacto ficcional. El lector tiene que aceptar un "pacto mistificador", o quizá un "pacto mistificante", pues se trata de un proceso que se complejiza conforme avanza la narración. Tenemos que estar dispuestos a caer en el engaño y a esperar el desengaño con paciencia. Esto pone en entredicho los límites del espacio, sobre todo cuando de cuerpo y de espacio se trata. Al igual que el marqués de Croismare⁵ tenemos que creer

³ Véase, Muñiz, Nora. "Desbordamiento diegético: de los límites corporales a los literarios en *Operación al cuerpo enfermo* de Sergio Loo". *Connotas. Revista de Crítica y Teoría Literarias* 19 (2019): p.72-92.

⁴ La obra de Filóstrato tiene un claro objetivo pedagógico. Una introducción al recorrido de la galería napolitana revela que el autor busca enseñarle a las nuevas generaciones a apreciar y decodificar las obras plásticas. Diderot muy por el contrario se dirige a un lector ideal ya forjado, no busca enseñar, busca emitir un juicio propio sobre las obras de arte que describe, y en ciertos casos compartir este juicio con alguien que comparta sus valores éticos y estéticos. Aunque la apuesta de Filóstrato sigue siendo una visión personal, ésta apela a leer la obra de arte, no al autor de la misma. Diderot por su parte lee la obra a través del ejecutor. Múltiples rasgos biográficos, metodológicos, y estilísticos ligan a estos dos autores. Ambos se dedicaron al trabajo efrástico, tenían un gran interés por la plástica de su época, sirvieron al poder en turno y fueron protegidos por dos emperatrices. En el caso de Filóstrato se trató de Julia Domna, esposa del emperador Septimio Severo, en el caso de Diderot de Catalina II de Rusia. Dicho de otra forma, los dos fueron pensadores cercanos a gobiernos absolutistas. Irónicamente, el trabajo de ambos fue rescatado y difundido por el mismo pensador germano, Johann Wolfgang von Goethe. Estudios comparatistas tienen en estos vínculos una importante veta inexplorada de estudio que por el momento me limitaré a señalar en esta nota al pie.

⁵ Destinatario original de las cartas de Suzanne Simonin. Bajo el engaño de Grimm y de Diderot, Suzanne sería una persona real que busca ayuda para salir del encierro conventual. Estas cartas y su testimonio construyen el cuerpo de *La Religieuse*.

que Suzanne es una monja que escribe para ser liberada, o acompañar al crítico de arte por un paseo aparentemente gratuito a las montañas, cuando en realidad estamos leyendo la descripción de una serie de pinturas. Así, "l'effet du réel est avivé par la conscience d'illusion" (Starobinski, *Diderot dans* 30). La realidad en la que el lector realiza sus actividades cotidianas se convierte en una suerte de espacio ampliado, desbordado gracias a los juegos que establecen con la obra. Asistimos a una dinámica de reenvíos entre nuestro mundo y el de los personajes.

A lo largo de este recorrido nos plantaremos varias preguntas. Muchas de ellas se pueden responder gracias a la paradoja que emana de toda la obra diderotiana. Analizaremos los mecanismos literarios mediante los cuales el cuerpo se concentra sonoramente en el metal de un anillo y se traslada a genitales parlantes. Veremos cómo la ropa es una capa más dentro del espacio diegético y que los cuerpos de los personajes constituyen una parte esencial del mismo. Finalmente, analizaremos cómo los engranajes literarios de la crítica de arte construyen un entendimiento holístico del sublime. Para lograr este último cometido trabajaremos con textos que se desprenden del quéhacer pictórico de dos géneros⁶ en particular: el paisaje y el bodegón. Así pues, la curaduría de obras que he seleccionado está construida por lienzos de dos pintores en particular, Claude Joseph Vernet y Jean-Siméon Chardin.

Esta investigación se enmarca dentro del topoanálisis explorado por Gaston Bachelard, Roland Barthes, Michel Foucault y Luz Aurora Pimentel⁷. Estos pasos se han guiado por los estudios efrásticos en su más amplio sentido. La palabra creadora de la imagen está en el centro de las consideraciones a las que he llegado. El mundo-objeto detona el relato y se crea una "galería imposible de pintarse". Un anillo, un edificio, o una pintura habitarían de forma distinta en la construcción personal de la ficción narrativa, y sin embargo siguen siendo los mismos para todo lector de la obra. Para poder dar cuenta de estas dimensiones he intentado dar un panorama general de las implicaciones históricas y contextuales de la obra de Diderot, y sobre todo de resaltar los rasgos que buscan entender al siglo XVIII como una unidad compleja en sus características distintivas, y no como un conjunto de ramas de pensamiento divididas.

⁶ Géneros pictóricos establecidos por l'*Académie royale de peinture et de sculpture* dentro de los cuales se encontraban los dos géneros mencionados junto con el género histórico y la pintura de Historia.

⁷ Entiéndase a este eje de pensamiento como el grupo de cuestionamientos que saltan a la vista gracias al estudio del espacio diegético y del espacio físico.

Las apuestas libertarias dentro de la producción artística de esta época conectan con reflexiones vigentes, tanto en la forma como en fondo, tanto así que uno de los conceptos que me ayudaron a trabajar mi *corpus* fue el "desbordamiento diegético" aplicado a la poesía de Sergio Loo, poeta mexicano contemporáneo. Nora Muñiz, expone un interesante análisis sobre el cuerpo enfermo dentro de la obra de este autor, muestra cómo a través de la experimentación polifónica cada cuerpo es susceptible de vivir la enfermedad trabajada por Loo. El cuerpo en Loo parece estar habitado por una suerte de pulsión, de presencia externa que lo fagocita y lo sumerge en un proceso de metástasis. Saltan a la vista las relaciones con los cuerpos encantados por genios, hadas, y demonios tan a la moda en la primera mitad del siglo XVIII. *Le Sopha* (1742) de Crébillon hijo sería en este sentido otra obra en donde los cuerpos son poseídos por una presencia mágica, en este caso el alma de un libertino castigado. En la obra diderotiana el procedimiento del desbordamiento diegético es más complejo. Las capas de la mistificación, o del engaño consentido, se van acumulando para que sutilmente el cuerpo del lector se vea envuelto en la dinámica de la Corte de Banza en donde anillos mágicos hacen hablar a los genitales, para que entre en una orden monástica de clausura, o bien, que muy a la manera de Cortázar el lector entre en una pintura.

Me gustaría recalcar de igual manera que en el contexto diderotiano, entiendo la ecfrosis a la manera clásica, es decir, como un sistema que a través de la palabra transmite sistemas semióticos que van más allá de la imagen en dos dimensiones. Así, la arquitectura, las artes decorativas, los paisajes sonoros, y los conjuntos de indumentaria entrarían en la posibilidad de ser recreadas en la mente del lector-espectador. Se teje así una forma de intertextualidad entre la obra detonante de la ecfrosis, el texto en el que habita la misma, y la realidad desde la que la leemos. Como lo anotan Ruth Webb (1999), e Irene Artigas (2013), este tipo de ecfrosis puede incluso dar cuenta de batallas, o guerreros, el mundo se entiende como un objeto detonante de la palabra.

Las obras se citan en su idioma original pero en algunas ocasiones se incorporan traducciones al español que corresponden al autor del presente manuscrito, a menos que se señale lo contrario.

Comencemos este recorrido con el primer capítulo referente al estudio del cuerpo expandido y al análisis de *Les Bijoux indiscrets*.

Capítulo 1: Le libertinage éclairé ou les lumières libertines. El cuerpo expandido.

1.1. Le Libertinage y Les Lumières.

1.1.1 La libertad, eje rector del Siglo de las Luces.

El siglo XVIII francés es conocido como el parteaguas de una época rica en corrientes libertarias que desembocaron en la independencia de varios territorios colonizados, y en la evolución de los sistemas de gobierno de múltiples naciones. El desarrollo de dichas ideas libertarias se le atribuye en gran medida al pensamiento ilustrado de la segunda mitad del siglo. Resulta pertinente observar de cerca las implicaciones que se entretienen en este momento de inflexión. El diálogo entre el siglo XXI y la producción de Diderot (como representante del pensamiento ilustrado del siglo XVIII en Francia), nos ayudará a dilucidar nuestros propios retos como sociedad globalizada. Frente a nuevas y complejas ataduras, las sociedades pandémicas necesitan retomar discusiones de este tipo. Las luchas libertarias se construyen bajo esquemas múltiples y en ocasiones aparentemente contradictorios, dentro de su obra *Le Savoir-vivre libertin* (2000), Michel Delon evoca una contemporaneidad dividida: "Le tournant du XIXe au XXe siècle se révèle plus pragmatique. À la fois moins libertaire et plus libertin" (Delon, *Le savoir* 6). Dicha tensión entre "lo libertario" y "lo libertino", aplicada al siglo XVIII, es lo que exploraremos en este apartado. Estudiaremos el contexto en el que se insertan Denis Diderot, su producción, y sus contemporáneos ilustrados y libertinos.

"Lo libertario" tiene que ver con los ideales sociales que reivindican la libertad de pensamiento, de expresión y de manifestación. Está ligado a la esfera de las ideas propias y no al campo de la imposición. "Lo libertino", estaría conectado con la trasgiversación de los ideales de libertad llevados a extremos donde lo social se desvanece y esas libertades se convierten en fuentes de placer personal ajeno a los problemas comunes. Esta dimensión conecta estrechamente con el egoísmo. La afirmación de Delon es muy clara, "lo libertino" se puede traducir actualmente en el consumismo crudo, en la nula valoración de los recursos naturales, y en el ensimismamiento frente a los conflictos bélicos. Desplegar una lucha libertaria sigue siendo necesario. Estas dos aproximaciones a la libertad se cristalizan en el discurso libertario de la Ilustración, y por otro lado la veta libertina del llamado libertinaje de

costumbres. Ambas corrientes heredadas del libertinaje erudito del siglo XVII⁸ logran plasmarse dentro de la producción literaria francesa ofreciendo interesantes intercambios en cuanto a las formas y a los sustratos de pensamiento.

Cualquier acercamiento superficial a la producción del siglo XVIII podría deducir que *Les Liaisons Dangereuses* (1782), de Choderlos de Laclos, fue producto de una influencia directa de escritos de Diderot como *Jacques le fataliste* (publicada en 1796, pero escrita entre 1765 y 1780), y "Mme de la Carlière" (con fecha de publicación de 1798, pero escrita hacia 1772). Lejos de ser cierto, la censura y la publicación de ciertos textos en la *Correspondance Littéraire*⁹ obligan a repensar estas ideas, y a dar otras soluciones a los aparentes intercambios entre Diderot y los escritos libertinos:

Pour le XVIIIe siècle, Diderot est l'auteur polisson des *Bijoux indiscrets*, et le Philosophe. Ni Laclos, dont on dirait que la Merteuil est une petite sœur de Mme. de La Pommeraye, ni Sade ou Bernardin n'ont pu être le moins du monde influencés par le conteur que le XXe siècle considère comme fondateur (Laffont, *Contes 2*).

¿Qué respuestas dar entonces a estas innegables conexiones entre las obras de Diderot y los hoy considerados grandes escritores libertinos? Vincularlos a través de un impulso libertario puede ser una apuesta interesante, pues el impulso establece una relación directa con el movimiento natural del cuerpo, del sentimiento, y del pensamiento. El continuo flujo de ideas y escritos explica estos singulares intercambios que van más allá de la creación de textos imitativos. Aunque Crébillon estableció las bases de una forma literaria hoy conocida como libertina¹⁰, sin duda alguna podemos asegurar que la efervescente atmósfera libertaria del siglo XVIII llevó a la popularidad a arquetipos narrativos que se interpretaron de múltiples maneras. Estas corrientes de pensamiento muchas veces se confunden y se entremezclan creando un limbo conceptual compartido:

⁸ Se desarrolla con más detalle a lo largo del apartado las diferencias entre estos libertinajes. Conviene por el momento mencionar que el libertinaje erudito defiende el libre pensamiento, mientras que el libertinaje de costumbres se establece como un sistema mediante el cual el libertino obtiene placer a costa del prójimo.

⁹ *La Correspondance littéraire* como se le conoce habitualmente a *La Correspondance littéraire, philosophique et critique*, es una publicación destinada a una audiencia selecta de suscriptores dentro de los cuales se pueden encontrar a Catalina II de Rusia, Federico II de Prusia, y a Gustavo III de Suecia. Dicha publicación escapaba en gran medida a la censura pues cada ejemplar era realizado a mano de manera específica para el destinatario. De 1748 a 1793, la empresa editorial corrió a cargo de varias personas dentro de las que destacan Guillaume-Thomas Raynal como fundador, Friedrich Melchior, baron Von Grimm (mejor conocido como Grimm), y Denis Diderot. En su última etapa el encargado de esta producción fue Jacques-Henri Meister.

¹⁰ Claude Prosper Jolyot de Crébillon es reconocido por varios dieciochistas como Carole Dornier en su obra *Les Mémoires d'un Désenchanté* (1995), por haber establecido arquetipos estéticos de lo que hoy consideramos como cuento y novela libertina.

Le libertin s'installe dans l'entredeux, entre l'interdit et la transgression, entre la réalité et l'imaginaire. Il résiste à une loi dominante et, selon le lieu et le moment de son action, il peut être érudit ou séducteur, philosophe ou mondain (Delon, *Le Savoir* 14).

Exponer los puntos en común entre ilustrados y libertinos esclarece las ataduras sociales de la época. La censura liga ambos mundos dentro de una misma esfera de lo prohibido¹¹:

Les textes pamphlétaires circulent entre diverses mises en forme narratives. Ils transforment souvent le point de vue normatif de la dénonciation en délire, imaginant les pires turpitudes de ceux qu'ils veulent clouer au pilori, les jésuites ou les princes de sang, les philosophes matérialistes ou les révolutionnaires sans-culotte (Delon, *Le Savoir* 15).

En *L'Encyclopédie* ya existe una separación ideológica entre ambas corrientes. El libertinaje es retratado como un vicio, se trataría de una serie de conductas de las que hay que alejarse: "Au milieu du siècle, *l'Encyclopédie* défend les usages polis de l'amour contre le vice et le libertinage" (Delon, *Le Savoir* 30). No es gratuito que el amor aparezca en el lado contrario de la escala de valores, "el vicio y el libertinaje" se relacionan con el mal.

Las tensiones entre el pensamiento libertario y las costumbres libertinas encuentran el mismo medio para expresarse, el cuerpo. En esta unidad conceptual y material en donde convergen los discursos. El personaje dieciochista es, por consecuencia, un ser atento a toda sensación y a toda emoción.

1.1.2 Las sensaciones y el materialismo diderotiano.

Si el presente paseo nos es permitido es en gran medida a la inmersión sensorial que demanda el *corpus* diderotiano. Este "despertar de sentidos" encuentra su pilar conceptual en el pensamiento materialista. Por muy placentero que sea nuestro recorrido por la obra de Diderot, es momento de enfrentar uno de los mayores obstáculos teóricos del pensamiento de nuestro autor. Diderot se coloca sobre un doble posicionamiento. A veces se muestra profundamente moralista y en otras ocasiones construye un discurso "fatalista" (hoy en día llo llamaríamos determinista):

La Nature est une; il n'y a qu'une matière [...] A tous les degrés de l'échelle cette matière obéit à cette loi de nécessité, à cet enchaînement strict de causes et d'effets [...] Rien de plus cohérent que ce

¹¹ Para más información sobre la censura y la circulación de los libros prohibidos durante los siglos XVII y XVIII en Francia, se sugiere consultar el estudio de Jean-Christophe Abramovici, *Le livre interdit, De Théophile de Viau à Sade* (1996).

matérialisme. Seulement l'une de ses conséquences est en contradiction avec le besoin le plus profond de Diderot. Dans le matérialisme il n'y a pas de liberté humaine. Sans liberté sans pouvoir choisir entre le bien et le mal, il n'y a pas de morale. Or Diderot n'a pas de désir plus ardent que d'organiser une morale et de l'enseigner avec véhémence (Mornet 6).

Como lo apunta Mornet, el materialismo diderotiano se nutre de una veta que reivindica las sensaciones, a través de ellas se explica el conocimiento y el entendimiento del ser hacia el entorno que lo rodea. Sin embargo, como todo materialismo, la contradicción nace del saber que la libertad no tiene cabida bajo un esquema que niega la posibilidad de escoger entre el bien y el mal, por lo tanto, niega la moral.

Nuestra apuesta, lejos de llegar a una conclusión tajante sobre la filosofía de Diderot, pretende mostrar los acercamientos entre este moralismo y el materialismo que caracterizan a los textos estudiados. Tanto libertinos como ilustrados reivindican el derecho a la libertad de pensamiento, y al derecho al cuerpo, a un cuerpo propio del ciudadano y no del Estado, ni a la Iglesia¹². Entendamos de igual manera que uno de los grandes referentes del pensamiento diderotiano es el humanismo renacentista, mismo que llega a Francia bajo esquemas como el del libertinaje erudito. Gracias a este humanismo se posibilita el surgimiento del pensamiento ilustrado. El hombre emprende la tarea inacabable del conocimiento sobre todo aquello que le rodea. Esta búsqueda comprende también las dimensiones internas del ser humano, siendo el cuerpo una de las herramientas que ayudan al hombre a comprender su mundo.

Diderot resuelve esta contradicción entre moralismo y materialismo proponiendo que la Naturaleza es bondadosa, por lo tanto, si no se corrompen los seres, las sensaciones nos llevarían a actuar por el bien propio y por el bien común, "[...] il croit à la bonté de la nature" (Mornet 6). Tales conclusiones no son planteadas explícitamente en los escritos del autor. Mornet plantea que es justamente el diálogo desarrollado en dos de sus obras más célebres el que aclara esta dicotomía y la importancia del intercambio de ideas:

Pour choisir entre les doctrines contradictoires du matérialisme, qui nie la morale, et le moralisme qui exige la liberté, il compose *Jacques le Fataliste*, ou *Le Neveu de Rameau*. Il y dialogue avec lui-même, car il est évident que le maître c'est Diderot et que Jacques est aussi bien Diderot (Mornet 9).

Frente al dualismo establecido por la tradición clásica en donde el alma y el cuerpo pertenecen a dos dominios diferentes, Diderot plantea un monismo, de esta forma las

¹² Poner de relieve la relación de fuerzas entre propiedad y cuerpo personal nos lleva a trazar una evolución de las corporalidades libertinas que van desde Crébillon hasta Sade. Dichas implicaciones nos podrían ayudar a observar cómo Diderot a mediados del siglo construye visiones libertarias a través del rechazo a una propiedad impuesta.

sensaciones se reivindican. Para él, el alma y el cuerpo poseen una misma materia, por lo tanto, las sensaciones que experimenta el cuerpo físico inciden directamente en el comportamiento de la persona, pues éstas atraviesan los planos espirituales que son percibidos por el autor como una continuidad de la materia del cuerpo, "[...] expériences pour montrer que l'âme et le corps, la pensée et la matière sont étroitement liées" (Mornet 11).

Hablar de esta exploración del cuerpo conlleva una puesta en valor de las sensaciones propias de cada ser humano, y del derecho a experimentar la vida a través de ellas. Tales búsquedas llevarán a Diderot a afirmar en una de las cartas a Sophie Volland que las pasiones pertenecen al orden de lo deseable:

[...] nous le voyons en proie au lyrisme, à l'extase, au débordement de toutes les passions qui n'ont, ni ne peuvent avoir, de discipline logique
[...] `Un homme sans passion est donc un instrument dont on a coupé les cordes ou qui n'en eut jamais' [...] (Mornet 23).

El mismo Diderot se considera parte de este grupo de personas que entienden la realidad a través de las sensaciones y de las pasiones. Según Mornet, si Diderot fuera un instrumento musical, sería un instrumento completo, siempre abierto a la posibilidad de crear y de entender al mundo gracias a los grandes actos. Mornet cita con gran pertinencia otra de las cartas a Sophie Volland, en donde la vanidad de Diderot sale a flote de forma clara y contundente, "[...] si la nature a fait une âme sensible [...] c'est la mienne" (Mornet 23).

Alma y cuerpo no deben entenderse como dos partes de naturalezas diferentes, sino como dos extremos de un mismo objeto, o dos caras de una misma moneda que se mueven al mismo tiempo, pero que ven hacia lados diferentes de una misma realidad, "il n'y a point de distinction entre l'âme et le corps; il n'existe qu'une matière qui peut seulement être organisée et pensante; et qui est soumise à des lois fatales [...]" (Mornet 31). El proceso argumentativo bajo el cual se logran combinar estos dos polos encuentra otro eje de cohesión en la idea ilustrada de razón. La moral de Diderot apela por un filtro en el que la razón tiene que observar de cerca las sensaciones experimentadas por la materia para poder descubrir la naturaleza bondadosa del ser. Diderot a pesar de desarrollar y comulgar con el materialismo lucha por un bien social, su lucha está ligada con ideas libertarias. Así pues, la experiencia del cuerpo le permite al ser, percatarse de la realidad y de las acciones bondadosas. Mornet explica así que para Diderot la

felicidad personal se debe traducir en la felicidad de todos, lo que encamina todo el eje discursivo a la *bienfaisance*¹³ o al bien comun:

[...] une morale fondée sur la raison [...] L'un des principes de cette morale raisonnable ou `naturelle' est que toute morale est nécessairement sociale [...] le bonheur de chacun est lié au bonheur de tous [...] la bienfaisance (Mornet 32).

La materia se conecta con la filosofía ilustrada gracias a un eslabón tripartita, "cette matière unique passe de l'état inorganique à l'état vivant et à l'état pensant" (Mornet 40). Si toda unidad es sensible en potencia, la combinación de la experiencia sensorial y de la observación por medio de la razón revela tres etapas del ser sensible (estado inorgánico, estado viviente y estado pensante). Si bien la materia inerte y la materia viva pertenecen a categorías diferentes "de evolución", es claro que para Diderot el paso de la materia viva a la materia pensante es posible mediante la observación de las sensaciones. Una vez más, como lo plantea Mornet, no existe una metodología que explique de manera clara cómo se pasa de un estado a otro. Lo que sí es contundente es que es gracias a las herramientas de la observación de las sensaciones que se desarrollan las capacidades de la materia, pues existe una "revendication des droits de l'expérience" (Mornet 35). Se desprende así un resultado que liga a Diderot con la filosofía de los libertinos de la primera mitad del siglo XVIII como Crébillon y La Morlière. Existe un goce y una felicidad personales que debe rescatarse: "Chacun a le droit de chercher son bonheur; mais à une condition qui est de ne pas nuire au bonheur des autres [...] La morale du plaisir bien compris devient ainsi une morale altruiste, la morale de la `bienfaisance'" (Mornet 62).

La obra de Diderot estaría atravesada por ideas que defienden las libertades propias y las libertades compartidas: "Toute son œuvre ruissellera donc, à tout propos, de sensibilité bienfaisante" (Mornet 63). Esta sensibilidad surge en un siglo que ya había visto nacer obras de corte libertario, sobre todo en los últimos años del reino de Luis XIV. El libertinaje de costumbres se empezaba a desprender del libertinaje erudito que se comenzaba a bifurcar en dos corrientes de pensamiento. Uno de ellos fue el llamado libertinaje de costumbres o libertinaje mundano, que exploraba bajo formas literarias y plásticas¹⁴ los comportamientos de la alta aristocracia de la Regencia del duque de

¹³ La *bienfaisance* encontraría su equivalente cercano en español en los valores de la bondad y la generosidad hacia el prójimo.

¹⁴ En el terreno plástico se destacan pintores como Jean-Honoré Fragonard y Antoine Watteau en la exploración de temas de corte libertino.

Orléans, y más adelante del reino de Luis XV. La segunda corriente conecta con el pensamiento ilustrado, y con los discursos emancipadores prerevolucionarios.

1.1.3. Diderot y los libertinajes.

La vinculación de la obra de Diderot con las formas libertinas obedece no solamente al intercambio intelectual que el autor pudo haber tenido gracias a sus lecturas, sino también a una importante parte de su vida que, a ojos de autores como Trousson y Mornet, fue decisiva. Después de haber tenido una educación religiosa y haber sido encaminado hacia una vida de obediencia, el joven Diderot comienza a cuestionar las conductas que se le habían impuesto por su familia en Langres, y entra así en una etapa de vida "bohemia" en París.

Aunque Mornet toma distancia al respecto, no deja de inferir que los comportamientos del joven Diderot son fácilmente rastreables: "C'est la vie de bohème de Diderot [...] Nous la connaissons assez mal [...] Mais nous pouvons nous en faire une idée générale assez exacte" (Mornet 15). Esta aseveración complementa la propuesta de Trousson quien asegura que, si bien los lugares que frecuentaba Diderot no se pueden rastrear, sí se logran establecer vínculos certeros con grandes representantes de la literatura libertina muy a la moda en los primeros años del siglo XVIII:

[...] et peut-être a-t-il hanté les lieux où se rencontraient des bohèmes pas trop recommandables. Il a connu en tout cas le peu scrupuleux La Morlière, l'auteur d'*Angola*, escroc aux allures de bravanche, qui paraît dans *Le Neveu de Rameau*, ou le misanthrope Fougeret de Monbron, l'auteur de *Margot la ravaudeuse* [...] (Trousson 20).

En todo caso Mornet también liga a Diderot con nombres como Fougeret de Monbron y La Morlière, "[...] Fougeret de Monbron qui cultive lui, plutôt, le roman obscène et la satire politique. La Morlière, homme d'esprit [...]" (Mornet15). Estas afirmaciones nos llevan a pensar que Diderot pudo compartir pláticas con estos creadores, e incluso que pudo haber tenido algún tipo de influencia directa. Salta a la vista que tanto Mornet como Trousson mencionan a Louis-Charles Fougeret de Monbron, autor de la famosa *Margot la ravaudeuse* (1753). Una de las novelas consideradas como la condensación de las formas libertinas es *Le Sopha* de Crébillon (1742). Pocos estudios sin embargo mencionan que esta historia de corte orientalizante, en donde el alma de un libertino es encerrada en un objeto mobiliario, tiene un predecesor que fue creado un año antes, justamente por Fougeret de Monbron, *Le Canapé couleur de feu* (1741). Aunque el *sopha* de Crébillon sea un mueble color rosa, y el de Fougeret sea rojo, desde el título

de ambos textos se pueden trazar similitudes. Ambas obras tienen múltiples puntos en común, la prisión mobiliaria es el tema central de la trama, ambos responden a un universo feérico y a una forma libertina. *Les Bijoux indiscrets* (1748), que nos ocupará en el siguiente apartado del presente capítulo es una reinterpretación de esa línea libertina creada por Crébillon, o quizá debamos decir, perfeccionada en su forma libertina, pues como hemos visto algunos escritores ya habían comenzado a explorar estos moldes narrativos. Conviene recalcar que si Mornet y Trousson ligan a Diderot con Fougeret de Monbron no resulta inverosímil que el filósofo ilustrado haya conocido y quizá se hubiera inspirado no solamente en *Le Sopha* de Crébillon, sino que quizá también encontró en aquellas frecuentaciones de su época bohemia una veta aún poco explorada por la crítica literaria. Si bien Fougeret salta a la fama por la ya mencionada *Margot la ravaudeuse*, La Morlière se da a conocer por otra historia orientalizante en 1746, *Angola*, el mismo arquetipo de novela libertina sale a la luz dentro de la producción de estos personajes que frecuentaban lugares como el Café Procope en París, establecimiento donde libertinos y *hommes d'esprit*¹⁵ se daban cita durante la primera mitad del siglo, para la segunda mitad sería el lugar de encuentro de los filósofos ilustrados. Necesariamente tuvo que haber, en éste y otros lugares, un período de tránsito entre ambos grupos de personas, en sitios como los "[...] alentours de la rue Mazarine et de la rue Saint-Honoré, une sorte de Montmartre ou de Montparnasse du XVIIIe siècle [...]" (Mornet 16). La época bohemia de Diderot corresponde quizá justamente a este punto de inflexión, momento bisagra entre dos maneras de pensar y de crear.

El París de la primera mitad del siglo reúne a toda una pléyade de creadores de diferentes clases sociales que aportan, desde sus trincheras, importantes contribuciones al discurso emancipador. Voltaire, por ejemplo, sin renunciar a su vida acomodada, propone textos contestatarios en contra del orden establecido, es el caso de *Micromegas* (1752) y *Zadig* (1748). Diderot comienza a rodearse de personas "menos libertinas y más libertarias", especialmente en los salones de Louise d'Épinay y del baron d'Holbach. El conocimiento de la sociedad parisina se ve reflajado en una obra de corte más filosófico que analiza el comportamiento de tres tipos de personas *La Promenade du sceptique* (publicación de 1830, pero redactada hacia 1747). La primera parte cuenta

¹⁵ Para el siglo XVIII un *homme d'esprit* era aquel que podía hacer uso de procedimientos retóricos para entretener, disertar, o simplemente para transmitir ideas. Se asocia este término con una buena educación y como un símbolo de astucia dentro de las clases intelectuales y aristócratas.

el paso por el camino de las espinas destinado a los adeptos a la fe. La segunda senda, la de los marrones, describe la existencia de los filósofos. Ésta tiene que ver con una existencia más "libre", pero conecta con la imposición del pensamiento como finalidad primordial. La tercera, y la que resalta más, es el sendero de las flores, el cual retrata un mundo que obedece a los placeres fugaces. Este paseo alegórico invita a reflexionar sobre la importancia que el mismo Diderot le daba al goce y que compartía, aunque en distintas concepciones, con Fougere y La Morlière. La tercera parte de *La Promenade du sceptique* resulta ser, en palabras de Raymond Trousson, "l'allégorie de l'existence mondaine" (Trousson 43).

Aunque la crítica contemporánea haya encasillado a La Morlière y Fougere de Monbron en un mismo círculo de autores libertinos, hay que decir que establecer una ontología del libertinaje de costumbres no es sencilla. El amplio florecer de la creación libertina no le ha permitido aún hoy en día a la crítica literaria dieciochista cernir de manera clara los rasgos del "texto libertino". Sus fronteras e intercambios lindan con formas e ideas filosóficas en desarrollo, y se nutren de tradiciones que van desde la Italia renacentista, hasta el cuento oriental de *Las Mil y una noches*. Conviene plantear que utilizaremos la aproximación que Michel Delon ofrece acerca del movimiento artístico en cuestión,

[...] reconstituer l'imaginaire libertin d'une époque, non comme un système fantasmagorique ou narratif fixe, mais comme la concurrence de modèles idéologiques, de constituants spatio-temporels et de styles qui en assure la dynamique (Delon, *Le Savoir* 18).

Diderot en ese sentido se inscribe en un intercambio de ideas con estos textos y autores "libertinos" que se centran en el rechazo a los dogmas impuestos por la Iglesia y el Estado, y conjuntamente a la reivindicación de las pasiones:

[...] l'homme aux passions molles amoindrit son humanité. Car, en se dépouillant de ses affects, l'homme se dépouille de sa nature [...] le fait d'aller contre ses passions [...] participe d'un processus de dénaturation. Les grandes passions seules donnent intensité et grandeur aux actions de l'homme. Elles introduisent le sublime dans les affaires et les conduites humaines (Beilin 9).

"Le sublime" para Diderot será aplicado de igual forma en su concepción del arte trascendental. Las grandes acciones vuelven al ser humano digno de admiración, las pasiones son el mecanismo mediante el cual se puede lograr un cambio en el ámbito de lo cotidiano, y así ser susceptibles de elevar la persona a rangos más cercanos a la admiración social. Recordemos que Diderot cree en la naturaleza bondadosa del hombre, afirmando su estrecha conexión con la filosofía humanista. Para Diderot el bien

debe pensarse en un contexto social, el placer debe tender a un progreso común, mientras que en el libertino la pasión y los placeres son egoistas y tienden a guardarse en la esfera de lo privado a lo que Diderot llama una corrupción de la naturaleza. No obstante, la idea de naturaleza, y de instinto están muy presentes dentro del pensamiento general del autor, aspecto que lo une con la tradición libertina que reivindica el derecho al placer por medio del cuerpo, y de los placeres que de él se desprenden (desde lo sexual, hasta lo visual y lo gustativo): "Ici et là, Diderot fait le procès de ce qui nous dénature; ici et là, il faut suivre la nature en nous" (Beilin 50).

Estos anclajes planteados por Beilin nos llevan a una idea nodal en el presente estudio. A pesar de su fuerte crítica al vicio, Diderot puede inscribirse dentro de una dinámica mundana, que se nutre de las conversaciones de su época y de las producciones que se llevan a cabo en su contexto, un París efervescente en ideas libertinas y libertarias. Lejos de la imagen de un Rousseau aislado para poder escribir, Diderot se inserta dentro de la dialéctica dieciochista como un articulador de ideas¹⁶ que, como defiende Beilin, reivindica la mundanidad del siglo XVIII: "La mondanité est vertueuse. Plus encore, la vertu est une mondanité" (Beilin 50). Qué mejor que escuchar y discutir las ideas que circulan en las calles para discernir una lucha propia. No separarse del mundo, sino ser parte de él para entenderlo, tal sería la conducta a seguir para hacer de la mundanidad algo positivo.

La filosofía ilustrada no es menos compleja en sus entramados internos que las corrientes libertinas. Detrás de la imagen de una Ilustración monolítica se esconden tejidos complejos que conectan con diferentes movimientos artísticos de finales del siglo XVII, y la primera mitad del siglo XVIII en Francia y Europa. La escuela crítica de la segunda mitad del siglo XIX en su intento por moldear a un lector alejado de las "malas costumbres" causó un sesgo en esta construcción de la producción dieciochesca que seguramente le sería ajena a los lectores del siglo XVIII quienes convivían con textos "impúdicos", y con otros que atacaban a la monarquía por medio de panfletos y obras "*sous le manteau*"¹⁷. En muchas ocasiones, crítica social y relatos impúdicos

¹⁶ Pensemos por ejemplo en las dinámicas que Diderot teje dentro de l'*Encyclopédie*, el sistema de reenvíos entre textos y la convivencia entre artes, oficios y saberes, de igual manera la forma dialéctica entre géneros literarios dentro de sus diferentes obras. Diderot se alimenta de las diferentes formas de comunicación para dar cuenta de una realidad libertaria.

¹⁷ Textos prohibidos por la censura que circulaban de manera clandestina.

convergián en uno mismo, pensemos en *Les Fureurs utérines de Marie-Antoinette, femme de Louis XVI* (1791)¹⁸.

Si bien las formas difieren en ocasiones, el sustrato de todos estos textos reivindica diferentes derechos a la libertad. El período de *débauche*¹⁹ le dejó a Diderot el reconocimiento de esta lucha y un espíritu curioso. La investigación inmanente del cómo llegar a lograr el libre pensamiento se desarrollará en su trabajo durante las demás etapas de su vida: "Le prix de cette existence sans contrainte est certainement pour lui dans l'indépendance d'esprit et la liberté d'étudier" (Mornet 17). Nuevos canales de búsquedas libertarias se abrirán con Diderot años más tarde en la empresa de *L'Encyclopédie*, sobre todo en lo concerniente a la difusión del conocimiento y del libre pensamiento, a la exploración libre a la manera del humanismo renacentista. Esta empresa va a involucrar a un gran número de colaboradores y más de 20 años de trabajo por parte de Diderot hasta ver terminada la gran obra de su vida, misma que se inserta en una dinámica libertaria:

Il s'occupe de médecine, de chirurgie, de chimie, de botanique pour traduire le Dictionnaire universel de médecine [...] Il étudie la musique et l'acoustique [...] Il a la passion du théâtre [...] Il étudie [...] les chefs-d'oeuvre de la peinture, de la sculpture, de la gravure [...]" (Mornet 21).

Esta obra obedece a una continuación de esfuerzos en la defensa de la libertad de pensamiento. La crítica al dogma religioso se inscribe en una batalla que se empezaba a gestar ya desde el siglo XVI con personajes como Calvino quienes interrogaban las formas religiosas establecidas y proponían nuevos esquemas de fe. Así, el libertinaje de Gassendi, o de Cyrano de Bergerac²⁰ encuentra un *continuum* en la tradición francesa en este tipo de esquemas diderotianos, algo que le valdrá el rechazo de la iglesia y la admiración de varios de sus contemporáneos: "C'est une religion autoritaire qui, interprétée par des fanatiques, prétend supprimer toute liberté de penser et d'écrire. Diderot combat le fanatisme et lutte pour la liberté de penser" (Mornet 30).

La larga tradición de la palabra "libertinaje" se remonta hasta la antigüedad clásica donde un libertino era aquel esclavo que había obtenido su libertad, un *libertus*. Llegado el siglo XVII el mismo término (ya con una connotación peyorativa) se aplica para aquellos que se alejan de las buenas costumbres. Michel Delon realiza un rastreo interesante en su obra *Le Savoir-vivre libertin* en donde recalca que, si bien esta

¹⁸ Texto que de manera directa hacía una crítica al sistema de gobierno bajo la imagen degradada de la reina de Francia.

¹⁹ Desenfreno o vagabundeo en este contexto.

²⁰ Ambos pertenecientes al libertinaje erudito.

connotación peyorativa existe en el contexto francés, existen documentos que defienden lo contrario. En los primeros años del siglo XVIII el término "*libertin*" se entiende como aquella persona que obedece a su "inclinación":

Le dictionnaire de Trévoux au XVIIIe siècle prend le relais, qui dénonce le libertinage à une nuance près: "Quelquefois le mot de libertin ne dit rien d'odieux et signifie simplement une personne ennemie à la contrainte qui suit son inclination, sans pourtant s'écarter des règles de l'honnêteté et de la vertu (Delon, *Le Savoir* 20).

Nada más revelador que esta cita del *Dictionnaire de Trévoux* (1704-1771) por parte de Delon, ya que si bien las etiquetas de "obra libertina" o "autor libertino" son dadas por la crítica literaria del siglo XX tanto a Laclos como a Sade y Crébillon, el temprano siglo XVIII entiende a un libertino como aquel que obedece a su instinto, y que se aleja de la "*contrainte*", es decir de las imposiciones. Salta a la vista que Diderot al defender el llamado de la naturaleza bondadosa y su práctica del rechazo del dogma y del fanatismo, entra perfectamente en la definición del *Dictionnaire de Trévoux*. Esto aplica también para las obras que analizaremos, ya que tanto los personajes de *Les Bijoux indiscrets*, como Suzanne en *La Religieuse*, y el narrador de *Les Salons*, se alejan de las imposiciones e intentan liberarse por medio de sus propios medios corporales, a veces lográndolo, a veces no. Resulta primordial rescatar el sustrato "emancipador" de lo libertino, éste representa una continuidad de la libertad de pensamiento profesada por los libertinos eruditos del siglo XVII: "Le libertin raisonnerait trop, il se permettrait de juger de ce qui devrait être accepté par principe d'autorité" (Delon, *Le savoir* 25).

Poco a poco el término evoluciona a medida que el siglo avanza. Como lo menciona Delon, ya en Condillac existe la noción de capricho, más cercana a un alejamiento del bien social postulado por Diderot, pero que aún no representa ninguna ofensa a las buenas costumbres: "Condillac à son tour distingue parmi les libertins ceux `qui obéissent à des caprices qui n'ont rien de blâmable' de ceux qui s'écarterent des règles de l'honnêteté" (Delon, *Le Savoir* 20). Se torna posible reconocer a Diderot en sus primeros años de escritor como perteneciente a este movimiento libertino erudito, quizá en una etapa tardía que va encaminando la formación de una filosofía ilustrada que culminará con la redacción de *L'Encyclopédie*, y que seguirá rindiendo frutos una vez que ésta sea acabada:

On a souligné d'un côté que la pensée des Lumières se sera amorcée bien avant 1680. Elle est préparée en France par des libertins dont le moins qu'on puisse dire est qu'ils ne pensaient pas comme Bossuet et dont on redécouvre aujourd'hui la foisonnante diversité (Pelckmans16).

Pelckmans ubica el nacimiento de la filosofía ilustrada en los últimos años del siglo XVII, últimos años del reino de Luis XIV, en donde la decadencia de la corte ya era evidente, contexto ideal para el nacimiento de nuevas formas y aproximaciones estéticas. El mismo Pelckmans menciona sobre la obra del historiador Jonathan Israël que, "des Lumières qui commenceraient aux Provinces unies dès le second tiers du XVIIe siècle" (Pelckmans 16). Por "provincias unidas" debemos entender el pensamiento alejado de París y de la corte centralista de Versalles. Cualquiera de los acercamientos temporales, es decir, ver el nacimiento de la Ilustración en el siglo XVII, o ver al libertinaje erudito incursionando en el siglo XVIII, apoya la tesis de tomar a Denis Diderot como perteneciente a una tradición de corte emancipador y libertino. Convendría en este sentido hacernos algunas preguntas para poder esclarecer el desarrollo de este trabajo. ¿Diderot podría representar este eslabón que conjunta ambos libertinajes en uno solo? ¿Los lectores del siglo XVIII percibían estas formas como parte de una sola lucha?

A través de su trabajo filosófico, Diderot se distancia de las corrientes de pensamiento impuestas por el seno familiar y social. Recordemos que la familia de Diderot pertenece a una sociedad conservadora, que él mismo recibió una educación religiosa, y que sus hermanos dedicaron sus vidas a una existencia regida por los preceptos católicos. El pensamiento libre de Diderot, por el contrario resulta en un libertinaje (visto desde la óptica erudita), que lo ayuda a poder desarrollar sus ideas en polos que van desde la negación a las conductas aceptables de la buena fe, hasta la desmitificación misma de la existencia de Dios en detrimento de la razón lógica: "Le libertinage devient le privilège de l'esprit fort qui s'autorise à penser en dehors des lisières intellectuelles habituelles [...] qui se permet des comportements réprimés chez les autres" (Delon, *Le Savoir* 26). Su libre pensamiento representa así un "privilegio", en palabras de Delon, un "espacio de libertad" según Bayle que le da forma a la filosofía ilustrada:

Bayle dégage des espaces de liberté, ceux de la conscience et de la vie privée, qui vont permettre au libertinage d'esprit de se transmuier en philosophie des Lumières et au libertinage des mœurs de devenir le libertinage tout court (Delon, *Le Savoir* 29).

Esta transmutación de una corriente de pensamiento libertaria en dos direcciones obedece sin lugar a dudas a los movimientos sociales que separan a uno y a otro grupo. Mientras los escritores libertinos retratan costumbres aristócratas, los filósofos ilustrados ven su misión en la liberación social. Las ideas circundantes a estos dos

libertinajes harán que uno sea ligado con el hoy llamado *Ancien Régime*²¹, y el otro con los movimientos revolucionarios que encontrarán su culminación a finales del siglo:

Globalement, la Révolution se présente à la fois comme un mouvement de dépénalisation de ce qui relève du `libertinage individuel' ou `libertinage domestique' [...] et comme une condamnation du libertinage aristocratique et ecclésiastique (Delon, *Le Savoir* 44).

Colocarse en el centro de estas discusiones nos lleva a observar una evolución. El placer carnal ahora será asociado con la enfermedad en lugar de castigarse con el infierno: "La nouvelle philosophie des Lumières assume la réhabilitation du plaisir, mais substitue à l'ancien idéal religieux de chasteté un nouvel idéal d'utilité sociale, et à la menace d'une condamnation céleste celle de la maladie" (Delon, *Le Savoir* 39).

Diderot ataca el orden social de su época al criticar instituciones como el matrimonio, pensemos por ejemplo en *Le Supplément au voyage de Bougainville*, en donde los *Otaïtiens* pueden cambiar de pareja en función de un interés ligado a la emoción y al amor. La importancia de esta reflexión en torno a la enfermedad da luz sobre obras que se encuentran a mitad de siglo, y que aún hoy en día causan conflictos en la crítica por no saber si condenan o defienden las costumbres libertinas. Pongamos como ejemplo el caso de *Les Liaisons Dangereuses* en donde la viruela castiga al personaje principal de esta novela epistolar. La condena a la marquise de Merteuil se relaciona con la filosofía ilustrada, y no con un castigo metafísico que podría quizá observarse en textos como *Le Sopha* de Crébillon, donde el castigo no es físico sino espiritual, algo que estaría más ligado con la idiosincrasia del *Ancien Régime*.

Perrin evoca la conclusiones de Coulet que dan luz sobre esta producción libertina en dos sentidos, "[...] il n'y avait pas de romans moraux, il n'y aurait pas de romans libertins ; les deux `genres' sont le produit d'une société d'ordre où la censure est une réalité" (Perrin 16). La producción del siglo XVIII no puede separarse en dos grandes corrientes de pensamiento. La apuesta tendría que estar relacionada con mostrar las tensiones e intercambios que existen entre dos polos de una misma sociedad a la que le aquejan los mismos problemas. Escritores libertinos o filósofos ilustrados provienen en su mayoría de la alta burguesía o en algunos casos de la pequeña aristocracia. Las ideas avanzadas, aunque se separan a ratos, intentan ver las deficiencias de un sistema en decadencia que dejaba a la mayoría de la sociedad en un estado deplorable, cegados por los requerimientos de la iglesia, y aplastados por el yugo tributario del estado. Se torna

²¹ Término que se refiere a la monarquía y a su forma de gobierno. Dicho régimen encontrará su fin en Luis XVI al ser depuesto por la Revolución a finales del siglo XVIII.

posible resumir esta dicotomía entre dos libertinajes en una sola búsqueda, aquella de la libertad, que resumida en palabras de Guyot tendría que ver con la reivindicación de una vida plena y con el alejamiento del sufrimiento: "La seule morale acceptable est celle qui pousse l'individu à rechercher le plaisir et à fuir la douleur" (Guyot 59), idea con la cual Diderot seguramente comulgaría.

1.1.4. El *persiflage* dentro de la Ilustración.

Como hemos constatado, la producción ilustrada está estrechamente emparentada con el libertinaje. Uno de los conceptos del Siglo de las Luces que nos puede ayudar a justificar esta red inmanente entre autores y producciones es un término estudiado a fondo por Élisabeth Bourguinat, *le persiflage*. En su obra, *Persifler au Siècle des Lumières* (2016), esta autora se da a la tarea de rastrear las implicaciones que se tejen alrededor de esta palabra muy a la moda durante la Regencia del duque de Orléans y los reinos de Luis XV y Luis XVI. La definición de tal concepto resulta compleja. Sin embargo, en un primer acercamiento podemos definir este fenómeno social como un procedimiento que tiene como objetivo convencer o burlarse de un interlocutor por medio de procedimientos retóricos propios a un grupo de personas. Término que sin duda alguna nos recuerda la importancia de la retórica y el uso del llamado "*bel esprit*"²², el *persiflage* no tiene una traducción transparente en español, y como el llamado "*bel esprit*" debe entenderse en un contexto social específico, en este caso en las altas esferas de la aristocracia francesa en un primer tiempo, y en un segundo alcance en el público lector del siglo XVIII en la misma región geográfica. La gran proliferación de obras que abordan este término dan muestra de su gran popularidad en varias capas sociales (*Acajou et Ziphile* de 1744, *Les Persifleurs persiflés* de 1786, *Le Persifleur* de Carmontelle de 1781, etc). Resulta notorio que filósofos y libertinos fueron etiquetados con el adjetivo de "persifleurs" por compartir rasgos que podemos inferir. En el estudio antes mencionado, Bourguinat menciona que dos de los grandes *persifleurs* del Siglo de las Luces fueron Crébillon y Voltaire. Anidan conexiones que son dignas de revalorarse en torno a los acercamientos y distancias que estos dos movimientos tuvieron el uno con el otro. Así, "[...] les noms de Voltaire, Rousseau,

²² Podríamos definir al "*bel esprit*" en el contexto del siglo XVIII como el conjunto de habilidades retóricas en el seno de la aristocracia francesa para demostrar habilidad con el lenguaje, educación, y nivel social, pero también como herramienta de poder sobre los demás interlocutores. Tal procedimiento se ilustra de manera bastante acertada en el filme de Patrice Leconte, *Ridicule*, llevado a la pantalla grande en el año de 1996.

Diderot, Duclos, [...] Crébillon fils, Denon, Laclos, Mercier, Rivarol, croiseront continuellement ceux de Beffroy de Reigny, Bibiena, Craccioli, Collé, Des Alleurs, Dota [...]" (Bourguinat 30). Intento apuntar con esta enumeración de autores la interconexión de filósofos pertenecientes a las dos tradiciones ya rastreadas en el presente trabajo. La respuesta al cómo se pudo dar esta simbiosis por lo menos en el plano del *persiflage* puede encontrar soluciones en la clasificación de los tres órdenes sociales considerados como *persifleurs*. El estudio de Bourguinat ofrece una visión amplia del fenómeno social, y logra hacer una abstracción que ayuda a esclarecer qué aspectos compartía Diderot con autores como los antes citados. Si bien no es extraño ver el nombre del filósofo nacido en Langres junto a nombres como el de Rousseau y Voltaire, destaca que su nombre aparezca en el mismo grupo que Crébillon, y Laclos. La respuesta que Bourguinat ofrece dicta que existían tres niveles de *persiflage* en el siglo XVIII, cito en extenso porque me parece esclarecedor tener este referente para la comprensión de la clasificación:

Type I :

1. Se livrer à un badinage d'idées et d'expressions, qui laisse du doute ou de l'embarras sur leur véritable sens.
2. Tenir un discours que ni celui qui le fait, ni ceux qui l'écotent ne se piquent point de comprendre.
3. Tenir, des propos formés, des discours sans idées liées.

Type II :

4. Railler quelqu'un en lui adressant d'un air ingénu des paroles qu'il n'entend pas, ou qu'il prend dans un autre sens.
5. Dire à quelqu'un ou de quelqu'un des choses flatteuses d'une manière assez fine pour qu'il les croie sincères, et que les autres personnes qui les entendent sentent qu'elles ne sont que des ironies.
6. Rendre quelqu'un instrument et victime de la plaisanterie par les choses qu'on lui fait dire ingénument.
7. Plaisanter, railler indécement quelqu'un.

Type III :

8. Dire plaisamment des choses sérieuses, et sérieusement des choses frivoles.
9. Parler ironiquement, d'un ton moqueur
(Bourguinat 20).

Los rangos sociales que se identificaban con estas conductas eran básicamente tres, los *petis maîtres*²³, *les roués*²⁴ y los filósofos²⁵. Los límites podrían parecer difusos en

²³ La baja aristocracia y en ocasiones la alta burguesía que imitaba las conductas de la Corte y del desenfreno de la alta aristocracia.

²⁴ La alta aristocracia asociada con la Regencia y su desenfreno moral. Llamados *roués* en asociación al castigo de *la roue*, el más severo en el contexto del *Ancien Régime*, merecido por haber cometido los crímenes más blasfemos y atentar contra la moral.

primera instancia, pero la clasificación que nos ofrece Bourguinat llega a la conclusión, cada uno de estos grupos era increpado con el adjetivo de *persifleur* por una identificación con cada una de las tres acepciones de la palabra.

Observemos la evolución de la filosofía libertina erudita del siglo XVII. El esfuerzo por separarse de la norma establecida une a estos tres niveles de *persifleurs* que bien podrían llamarse libertinos en el sentido más amplio de la palabra:

L'utilisation du même terme *persiflage*, fût-ce avec des significations distinctes, à propos des petits-maîtres, des roués, mais aussi des philosophes, laisse supposer que les contemporains apercevaient entre ces trois personnages un lien mystérieux, qu'il s'agit de mettre au jour. Comprendre la modernité du persiflage revient précisément à découvrir la nature de ce lien (Bourguinat 32).

Bourguinat concluye que es de vital importancia el preguntarse la naturaleza de esta característica que ligaba conductas que para la mirada del siglo XXI pueden parecer alejadas, pero que prefiguran un esquema libertario en varios niveles. Resulta pertinente de igual manera preguntarnos sobre los interlocutores de estos tipos de *persifleurs*. Para que el juego de palabras tenga sentido tiene que estar en un contexto dialógico específico, considero que los posibles destinatarios del *persiflage* tenían que ser los mismos *persifleurs*. Dicho de otra forma, tiene que haber una persona, o grupo de personas con la capacidad de decodificar el mensaje. Otra posibilidad residiría en la multiplicidad de interlocutores, un primer destinatario al que se dirige el mensaje, y otros más que pueden decodificarlo pero que no necesariamente tienen todas las herramientas para entender por completo el mensaje. Mi segunda apuesta tendría que ver con la capacidad de estos tres tipos de *persifleurs* de decodificar un juego de palabras de una de las tres categorías, pudiendo pertenecer a otra. Un filósofo podría así entender el *persiflage* de un cortesano de alta categoría, al menos parcialmente.

Los conceptos de "*persiflage*" y "*libertinage*", nos permiten unir tradiciones que eran peligrosas para el orden establecido por un poder absolutista, "toutes les positions religieuses et les conduites morales qui prennent quelque distance à l'égard de la stricte orthodoxie" (Delon, *Le Savoir* 22). Podemos situar así a la producción de Diderot en el tipo III establecido por Bourguinat, puesto que su obra recurre frecuentemente a la ironía para poder abordar temas de crítica social. Diderot encarna quizá uno de los mayores peligros en ese sentido al defender no solamente el libre pensamiento, sino al preconizar la negación de toda conducta fanática basada en otra raíz que no fuera la

²⁵ Libres pensadores asociados con la oposición al dogma de la iglesia.

razón. La institución eclesiástica es atacada directamente, lo que lo hace uno de los grandes provocadores del siglo, rasgo que comparte con otro contemporáneo suyo que desde otro polo denuncia la moral establecida por las concepciones de la buena conducta, el marqués de Sade.

1.1.5. Corporalidades en transformación, Sade y D'Argens.

Desarticular la producción de Diderot de aquella de Crébillon, La Morlière o Laclos no es posible si tomamos en cuenta los posicionamientos ya explicados. ¿Qué pasa con autores igual de apasionados que Diderot pero que pertenecen al otro polo de la moral social como el marqués de Sade?

Alejados aparentemente en formas y temáticas, estos dos escritores del siglo XVIII comparten más rasgos en común en su producción de lo que se podría pensar. Hemos observado cómo la obra de Diderot se construye bajo una tensión entre materialismo y moralismo. Delon toma como eje la voluntad de Diderot por entender el mundo a través de la razón para ligarlo con Sade, pues la obra de este último, a su parecer, solamente se puede entender bajo el filtro de la confrontación.

De même que l'œuvre de Diderot se consitue autour de la double polarité de l'exotérique [...] et de l'ésotérique [...], de même que celle de Sade ne prend sens que dans la confrontation des romans avoués [...], le libertinage du XVIIIe siècle nécessite la tension [...] entre la liberté de parler et d'aimer et les contraintes de la société (Delon, *Le Savoir* 18).

Otros autores como De Fontenay plantean que es justamente la inflexión entre estos dos autores lo que puede ayudar a comprender las grandes batallas ideológicas del Siglo de las Luces. La diferencia conceptual entre ambos autores tendría que ver con la coexistencia entre el mundo de las sensaciones y el de la razón. Si bien es cierto que esta confrontación nos lleva a problematizar los textos de Diderot intentando clasificarlos como materialistas o como moralistas, la realidad es que ambos lados de su producción ofrecen una visión amplia de las formas pensadas por el autor, la reivindicación del placer y la importancia de la razón. Sade por su parte no refleja esta posible combinación en su obra, los personajes son instrumentos de placer para los libertinos. Lo observemos en la *Philosophie dans le boudoir* (1795), donde existe una clara postura de una visión de mundo, y sin embargo no es claro cómo el filtro de la razón puede convivir de manera armónica con el mundo de las sensaciones. Es la naturaleza en su modo egoísta la que dirige las acciones de sus personajes:

[...] la philosophie de Diderot semble bien donner libre cours à ce qui a été dangereusement interdit par Kant et par Sade: l'accord entre la raison

et la sensibilité. Et beaucoup de traits indiquent qu'un rapprochement entre Sade et Diderot pourrait éclairer quelque chose du destin des Lumières: ils écrivent au même moment de l'histoire de la langue, ils partagent une vision du monde dont les éléments principaux sont l'athéisme, le libertinage et le culte de l'énergie, ils ont connu l'un et l'autre l'emprisonnement à Vincennes (De Fontenay 87).

De Fontenay postula un acercamiento entre ambos autores gracias al momento de creación. Para Hénaff, la evolución de las formas de Sade obedece a la dicotomía ideológica de pensadores como Voltaire o Diderot:

On peut le dire : la radicalité du choix de Sade (corps-machine, escamotage du sujet) lui est imposée par les blocages constitutifs du champ théorique classique [...] ce qui nous change grandement des laborieux compromis de ses devanciers (Diderot, d'Holbach, pour ne rien dire de Voltaire) toujours louvoyant entre déisme et athéisme, apologie des vertus bourgeoises et dénonciation de la morale chrétienne (Hénaff 51).

El cuerpo dentro de la ficción de Diderot se encuentra en esta misma tensión, entre moralismo y materialismo. El cuerpo se desprende de una figura fija para poder obedecer a una naturaleza bondadosa y libertaria, y a ratos se ve atrapado por los determinismos de su situación. El cuerpo de Sade, por el contrario, se enmarca en una dinámica en la que los individuos se convierten en instrumentos, a lo que Hénaff llama "el cuerpo máquina". Cabe destacar en ese sentido que Sade representa uno de los pilares del libertinaje y del rechazo a las instituciones. Se trata, sin embargo, de la última parte del movimiento, y representa un momento histórico en donde la revolución ya está dando frutos.

Diderot se acerca al Marqués en el manejo de la información. Este rasgo tendría que ver con el carácter enciclopédico del conocimiento y del derecho a utilizarlo. "No esconder nada", tal podría ser la premisa que une a estos dos autores: "'Tout dire': tel est, affiche d'une belle audace, le programme apparemment démesuré que prétend s'imposer le discours sadien et en fonction duquel il entend se définir [...] c'est le projet encyclopédique du parcours des signifiés [...]" (Hénaff 69).

Existe cierta continuidad dentro del espíritu crítico de ambos autores. Diderot crea una obra monumental de divulgación del conocimiento. *L'Encyclopédie* no tiene el mismo carácter que muchos otros de sus textos, los cuales estaban dirigidos a un público muy reducido dentro de *La Correspondance Litteraire*. *L'Encyclopédie* conoció un gran número de colaboradores (alrededor de 200), y se hicieron numerosas ediciones posteriores. El texto enciclopédico, muy a la moda en el siglo XVIII, obtiene su más grande referente en este trabajo de Diderot y D'Alembert. El documento final rastrea la

forma de pensar de un siglo entero y lo plasma en algunos tomos. En las antipodas del mismo esquema, Sade enumera conductas en lo que Hénaff llama "L'Encyclopédie de l'excès". Aunque sin duda alguna el texto que más se acerca a este arquetipo es *Les 120 Journées de Sodome* (1785), donde se clasifican los placeres y los crímenes carnales de forma detallada, la postura de Hénaff nos invita a observar de cerca la obra completa del Marqués para resaltar el carácter enciclopédico al interior de la misma, y a observar su espíritu científico dentro del campo de la sexualidad humana. Contraposiciones entre *Justine ou les malheurs de la vertu* (1791) y *Juliette et les prospérités du vice* (1801), abren reflexiones que buscan una comprensión de las prácticas y de las formas libertinas para poder obtener de estos "cuerpos máquina" el placer deseado por el libertino:

La manière dont le corps libertin s'affirme, se joue, se risque, jouit et échange, raconte à la fois une rupture dans la lecture des signes, contemporaine du matérialisme du XVIIIe siècle, une interrogation sur la jouissance du savoir, une nouvelle organisation de la perception de l'espace et du temps, mais raconte aussi une rupture radicale dans le mode de production et ses techniques de domination, raconte enfin une résistance contradictoire, délirante, perverse du corps à tout ce qui se trame sur lui, contre lui (Hénaff15).

A ojos de Hénaff esta elaboración del cuerpo en Sade construye una postura de liberación del yugo social. Diderot invita a poner en jaque la imposición, al igual que de su forma y en su momento lo haría el Marqués con el libertinaje sádico²⁶.

Convendría reflexionar brevemente sobre otras obras que puedan condensar la tradición libertina con las formas y los ideales ilustrados. Los acercamientos entre ambas formas de pensamiento que se desvelarán en *Les Bijoux indiscrets* o en 'Mme de la Carlière', y *Jacques le fataliste* tienen dentro del mismo siglo XVIII otros referentes que combinan el interés por la sensualidad y la reivindicación del cuerpo por medio del llamado de la naturaleza. Ante el empirismo inglés y el materialismo francés, la sociedad se torna hacia el placer en dos frentes, aquel que defiende su derecho al placer, y el que lo castiga en el desenfreno pasional.

L'empirisme anglais se répand [...] La Mettrie, développe une conception unitaire de l'homme dans une perspective matérialiste [...] loin des excès qui les dénaturent. Il distingue avec précision le plaisir de la volupté et la volupté de la débauche [...] la volupté se trouve dans l'union des sens et du cœur [...] Quand à la débauche, elle est à la corruption de la volupté [...] (Delon, *Le Savoir* 34).

²⁶ Mismo que no se refiere solamente a la relación con el dolor, sino también a las relaciones de poder y a la defensa de las libertades.

La producción literaria que retrata esta evolución de pensamiento es vasta. A manera de ejemplo mencionaremos *Thérèse Philosophe* (1748), obra medular en el imaginario libertino del siglo XVIII:

[...] se répand sous le manteau un roman qui assume également le lien...entre hétérodoxie intellectuelle et affranchissement sexuel. *Thérèse philosophe* raconte l'histoire d'une jeune Provençale [...] Elle découvre que les individus peuvent s'aimer et penser librement, sans mensonge ni fausse honte [...] (Delon, *Le Savoir* 35).

El nombre de Fougeret de Monbron regresa a nuestro estudio, aún hoy en día la crítica se disputa la autoría de esta obra entre este último y el marqués D'Argens. Sin afán de entrar en estas discusiones, mencionaré que coincido con el punto de vista de Michel Delon quien atribuye la autoría al Marqués. El punto interesante de esta novela reside en que el personaje principal, además de ser una mujer, presenta rasgos que la acercan al libertinaje erudito. Thérèse a través de varias peripecias descubre la posibilidad de la libertad de pensamiento y de sentimiento, contraponiéndose así al ideal de obediencia del matrimonio. Para Françoise Charles Daubert citada por Delon en su obra *Le Savoir-vivre libertin*, el personaje clásico de Dom Juan, "[...] est un libertin de mœurs et d'esprit" (Delon, *Le Savoir* 28). Así como D. Juan, Thérèse encuentra la felicidad y la emancipación gracias a una conjunción entre razón y entendimiento: "Comme La Mettrie, d'Argens associe libertinage d'esprit et libertinage de mœurs [...] Thérèse a su devenir philosophe et mériter son bonheur final" (Delon, *Le Savoir* 36). Podemos observar cómo las obras libertinas apuestan por una combinación entre libertad de cuerpo, y libertad de pensamiento, para poder formular posibles escapatorias a las ideas y comportamientos impuestos por las instituciones. Algunos autores formulan estas apuestas libertarias centrando la liberación en el individuo como podría ser el caso de Thérèse o de los personajes de Sade, mientras que otros apuestan por una libertad de corte social como es el caso de Diderot.

La postura del siglo es clara, no se puede separar al cuerpo del entendimiento, si se pretende acceder a algún nivel de libertad necesitamos de ambos. Algo imprescindible para poder entender cómo funcionamos tanto física como mentalmente es el encuentro con el otro. Siguiendo la tradición socrática, Diderot establece como forma nuclear de su escritura el diálogo, mismo que muchas veces se teje entre binomios. Irónicamente estos diálogos se insertan en contextos de movimiento, paseos o recorridos como el de Jacques o como el de un paseante en un museo o en las montañas. El movimiento

corporal permite la posibilidad de la palabra, y así la posibilidad de comunicación con el otro y con nosotros mismos.

1.1.6. El diálogo y el lector ideal de Diderot.

La capacidad de Diderot por revelar debates propios a su tiempo, y que aún son vigentes hoy en día, radica en su enorme capacidad de entablar diálogos con otros pensadores. *L'Encyclopédie* es quizá el mejor ejemplo del esquema de Diderot. Dentro de ella se encuentran un gran número de entradas interconectadas. Diderot se dio a la tarea de ampliar las fronteras de su obra hacia las ciencias puras, y al terreno de las herramientas y los oficios. Su forma de entender el mundo se construye por medio de la réplica. El diálogo aparece así como la forma idónea para poder recrear fundamentos y establecer modelos propios. Diderot escoge esta forma para darle contornos a sus estamentos materialistas, para construir sus novelas²⁷ y para explorar nuevos caminos entre las artes²⁸. Diderot logra nutrirse de los modelos de Crébillon y de la fuente libertina para poder proponer nuevos estamentos, pensemos no sólo en *Les Bijoux indiscrets*, sino en 'Mme de la Carlière' y Mme de la Pommeraye. Este modelo dialógico con las formas libertinas le permite a Diderot poder entrar en un entramado sensual que va muy bien con su filosofía materialista, y con la importancia de las sensaciones de las que nos habla en *La Promenade du sceptique*. El autor se apropia de referentes de la época para poder utilizarlos a su favor, y crear en el lector efectos de corte más filosófico que libertino. Es quizá en Diderot en donde convergen de manera concreta las formas libertinas con sustrato ilustrado. Si bien en el fondo las obras de corte libertino de Diderot contienen un ideal pedagógico y edificador, no se puede negar el retrato de personajes que bien podrían pertenecer a cuentos de Crébillon o Duclos. El universo libertino de los *petits maîtres* de la aristocracia francesa está presente en varias de sus obras. Y aunque no podamos afirmar de ninguna manera que Diderot defendía una estética libertina, podríamos proponer sin miedo alguno que las obras inspiradas en autores libertinos le ayudan al autor a contrastar su mirada con aquellos autores que defendían la libertad del cuerpo. Por último, el proyecto de ambas corrientes de pensamiento se nutre de un impulso que tiende hacia la emancipación del ser. El quiebre

²⁷ *Jacques le Fataliste* y *Le Neveu de Rameau* están contruidos bajo un esquema de réplicas entre los personajes.

²⁸ Aspecto que se trabajará de manera detallada más adelante, Diderot logró introducir reflexiones sobre pintura en sus escritos sobre el teatro, y en su crítica de arte.

reside en que el libertino busca su placer propio y la liberación por medio de un cuerpo aislado, los otros devienen objetos. Mientras que la obra de Diderot incluso en sus formas libertinas pretende crear cierta conciencia en el lector y ver al cuerpo como una herramienta que vuelva posible, no la libertad, pero por lo menos el deseo de percibir la vida bajo las sensaciones propias a cada cuerpo. Existe un proyecto educativo de la percepción del mundo. Si Laclós utiliza un formato epistolar, Diderot en *Jacques le fataliste* elige el diálogo a la manera de Cervantes para entrar en mundos unidos por un mismo tiempo, pero separados unos de otros por los espacios, que sin embargo se interconectan entre ellos: "Car à l'éclectisme philosophique répond un éclectisme des formes" (Beilin 5).

El diálogo que se teje a lo largo de la obra de Diderot implica una presencia importante de su interlocutor, es decir, de su lector. Diderot construye un lector modelo al que le habla y le exige cierto nivel de entendimiento, pero sobre todo de apertura. Diderot le habla a un lector receptivo que pueda comulgar con sus posicionamientos, que se deje seducir por las argumentaciones del filósofo:

[...] un expert en persiflage, grand amateur des mystifications, et surtout spécialiste [...] de l'écriture en temps de censure, qui suppose de la part de l'écrivain un contrôle de ses moyens comme de ses effets et ne peut fonctionner qu'en s'adressant à un lecteur capable de déchiffrer ce qui n'est pas dit, de lire un texte à un double niveau et surtout de lier entre elles des idées éloignées (Duflo 20).

Diderot demanda un lector que pueda plantearse cuestionamientos acerca de las imposiciones sociales y religiosas: "Diderot entend faire vaciller le jugement public et le jugement du lecteur: le lecteur doit interroger le sens des valeurs morales traditionnelles." (Beilin 46). El lector puede desembarazarse de sus prejuicios y contemplar la obra con ojos más libres. Es interesante pensar en la reacción de los grandes monarcas europeos al leer este tipo de textos. ¿En realidad los hacía pensar sobre nuevas posibilidades de gobierno? ¿Leían la desgracia de los personajes como un entretenimiento? ¿O se llegaron a sentir atacados por los cuestionamientos de estos textos? En todo caso, este diálogo constante entre el autor y el lector le valdrá a Diderot un reconocimiento por haber incursionado en formas didácticas para dar a conocer sus ideas. Es quizá por eso que años más tarde filósofos como Schiller y Goethe encontrarán en los textos de Diderot una fuente de conocimiento que comulga con el diálogo filosófico, pero también con el intercambio activo de ideas entre personajes, posturas ideológicas y épocas.

Las formas maleables del siglo XVIII encuentran diversas interpretaciones en cada uno de los autores. No obstante, uno de los retos es especificar cuáles son los mecanismos puntuales mediante los cuales la obra de Diderot encamina textos ilustrados en formas libertinas, y textos libertinos con discursos libertarios. Para lograr tal empresa es vital rescatar *Les Bijoux indiscrets*, y ver cómo esta forma dialoga con el modelo establecido en las primeras décadas del siglo por Crébillon en *Le Sopha*. Pues el llamado padre del libertinaje condensa todas las formas en una sola, "Crébillon est certes un romancier qui peint des libertins, mais surtout, il les peint de façon libertine" (Perrin13). Especialistas como Caroline Fisher acercan a Diderot y a Crébillon por su "remise en cause des logiques narratives" (Perrin 17). Esta vinculación se puede trabajar desde varios aspectos a lo que dedicaremos el siguiente apartado del presente capítulo.

1.2. El cuerpo expandido.

1.2.1. El cuerpo "rocaille".

Las manifestaciones del cuerpo dentro de la producción de Denis Diderot retratan un complejo entramado de las inquietudes del filósofo sobre la relación del individuo con su entorno. Las diversas formas que el autor emplea para dibujar el tejido social de la Francia del siglo XVIII se ven plasmadas en estudios que están presentes tanto en sus escritos filosóficos, como en su narrativa, y en sus piezas de teatro. *Les Bijoux indiscrets* (1748) resulta ser un lugar de convergencia entre estas dos inquietudes del autor, por un lado nos presenta una crítica al mundo de la época, y por otro lado elabora un estudio sobre el cuerpo femenino. No por ello, las reflexiones de Diderot dejan de expandirse hacia la noción de corporalidad en su más amplio significado. Existen varios episodios en donde la reflexión se amplía hacia el terreno de lo humano. En el capítulo XVI, un hombre con dos narices conversa con un hombre con dos anos, "[...] il nous a semblé entendre l'entretien de deux graves personnages, dont l'un croyait avoir deux nez au milieu du visage, et l'autre deux trous au cul; et voici ce qu'ils disaient [...]" (Diderot, *Les Bijoux* 83). La reflexión sobre el cuerpo y los órganos que lo componen llega hasta la exploración de preguntas metafísicas sobre la relación del alma con ciertos componentes del ser humano. Cada una de estas observaciones guía el comportamiento de los personajes. El estudio del cuerpo crea relaciones particularmente interesantes con las reflexiones de Diderot, ya que, como menciona Vigarello, los estudios sobre el

cuerpo se han centrado en su relación con el aparato legal y con la moral. Es justamente el cuerpo el lugar idóneo de la literatura para transmitir reflexiones sobre el castigo y la censura, pero también sobre el ridículo y la vanidad de una época:

Dans les études publiées au cours des trente dernières années sur l'histoire de la sexualité en Europe occidentale, le corps apparaît principalement sous deux aspects. Premièrement, il est recouvert par la coutume et la législation [...] Deuxièmement, le corps apparaît comme l'agent (ou la victime) d'actes sexuels transgressifs, et donc comme lieu privilégié des 'crimes' contre la religion, la morale et la société (Vigarello 175).

Diderot apuesta por la elaboración de un "cuerpo expandido", busca romper las cadenas discursivas sobre los temas sexuales que años más tarde serían explotados por la pluma de Sade. El adoctrinamiento sobre el cuerpo se tambalea debido a la pérdida de control de la Iglesia sobre los temas de esta índole: "Le XVIIIè siècle rend problématique le monopole du discours sur le sexe tenu par l'institution ecclésiastique, pris dans la dialectique du salut et du péché" (Kozul 3). El argumento del acceso a la salvación, o del castigo a través del pecado ya no se sostiene frente a la extrema pobreza en la que vivían la mayoría de los franceses, no solamente eso, la decadencia de la institución monárquica directamente ligada a la Iglesia repercutió en las conductas de un pueblo que se negaba a ser alienado.

Las reconfiguraciones de las formas libertinas con fondos ilustrados complican aún más el entramado semántico en *Les Bijoux indiscrets*. Recurrimos al trabajo de Georges Vigarello en lo referente a la Historia de las costumbres. Dichos acercamientos han dado como fruto investigaciones sobre la vida cotidiana de los habitantes del continente europeo durante los años del *Ancien Régime*²⁹. Gracias a su publicación, *Histoire du corps* (2011), podemos asomarnos a la vida cotidiana que Diderot se propuso retratar, y a la cual en ocasiones intenta ridiculizar, como en el caso de *Les Bijoux indiscrets*. Es pertinente recalcar que el matrimonio era una práctica concebida dentro del núcleo familiar como una decisión que le pertenecía a los padres, y en algunas ocasiones al entorno social de los jóvenes comprometidos:

[...] les parents et amis du jeune homme ou de la jeune femme sélectionnaient un conjoint, souvent avec l'aide d'un médiateur professionnel, après avoir évalué soigneusement le statut familial et les perspectives financières du candidat (Vigarello 183).

La sexualidad no necesariamente iba de la mano del despertar sexual. Las prácticas eróticas y sexuales se tejen en un mundo, que, si bien no pertenece a la esfera pública,

²⁹ Entenderemos al *Ancien Régime* como la época que va del siglo XVI hasta la Revolución francesa, años bajo los cuales el territorio francés estuvo gobernado por una monarquía absoluta.

por lo menos sí existe a sabiendas del entorno. Dicho contexto nos permite insertar a los textos libertinos dentro de un mundo que escapa a la legalidad, pero que retrata estas costumbres bajo historias de ficción. Estas prácticas son del interés no solamente del autor estudiado en el presente trabajo, sino del siglo XVIII en su conjunto y de la experimentación artística de la época.

Con un sustrato medieval y renacentista que retrataba al cuerpo en su crudeza y desnudez, de alguna forma castigado por el clasicismo y el preciosismo del siglo XVII, el Siglo de las Luces logra recuperar el interés por la exploración de la piel, en literatura, pintura y escultura: "La question du plaisir remplace celle du salut. En peinture, les corps nus et le grotesque se substituent aux grands sujets mythologiques et religieux [...] François Boucher devient l'artiste à la mode [...]" (Delon, *Diderot* 150). Toda esta efervescencia se da en un contexto en donde las grandes voces narrativas se dan a la tarea de elaborar reflexiones sobre la sensibilidad del ser humano. La frivolidad del libertinaje de costumbres comienza a adquirir tonos más sensualistas y de profundidad importante:

Diderot arrive à Paris un peu avant 1730 [...] C'est l'époque des grands romans de Prévost, qui confrontent les êtres aux drames de l'existence, mais aussi celle de Crébillon, qui coupe court à la métaphysique pour donner à voir la physique de l'amour-propre et du désir. Les récits sont parfois rapides, parfois inachevés, ils prennent le masque de la féerie et de l'Orient pour évoquer les incertitudes du cœur et les intermittences du corps [...] (Delon, *Diderot* 149).

El materialismo nutre a Diderot, y seguramente esto lo llevó a cuestionar la relación del hombre con la divinidad. La resultante de estas inquietudes se puede observar en *Les Bijoux indiscrets*, que acaba siendo un laboratorio de experimentación para discernir los movimientos del alma, y sus implicaciones en el terreno de la moral.

Resulta coherente proponer a *Les Bijoux indiscrets* como un aporte sustancial de Diderot a la Historia literaria. Mapear esta importancia nos lleva a desentrañar la forma, a ratos barroca, en la que se construye la narración. Tendremos que analizar formas libertinas que Diderot mezcla con aportes teatrales, cuentísticos y dialógicos. Es quizá el carácter maleable de la escritura diderotiana lo que ha llevado a *Les Bijoux indiscrets* a ser clasificada como una de las obras menores de Diderot, en detrimento de su producción enciclopedista, filosófica o incluso respecto de novelas como *La Religieuse*, o *Jacques le fataliste*. Este texto polifónico es revalorizado por la crítica

contemporánea³⁰ como uno de los ejes nodales de la producción diderotiana. Hay que señalar, sin embargo, que el lector poco atento puede dejarse llevar por ciertos *clichés* enunciados en la obra, como la aparente misoginia del cuento, o simplemente por la forma demasiado parecida al modelo crebilloniano. A este respecto, Antoine Adam enuncia una advertencia al lector crítico de *Les Bijoux indiscrets*: "Ce n'est pas sur le libertinage très artificiel du cadre choisi et de certains épisodes qu'il convient de juger *Les Bijoux indiscrets*" (Adam 19). Adam continúa su advertencia con una idea con la que la crítica aún no se pone de acuerdo: "Ce qu'il voulait, c'était faire, sous une forme conventionnelle, une satire de son temps et de ses ridicules" (Adam 21). En palabras de Adam y de Laurent Versini, Diderot pretende realizar un retrato de su época utilizando el formato crebilloniano. A través de éste, el autor ilustrado querría realizar una sátira del siglo XVIII y de la sociedad aristócrata de la época.

Mientras Adam observa el retrato de una sociedad en su conjunto, Versini establece sátiras específicas dentro de los personajes del cuento, identificando al sultán Mangogul con el sucesor del Rey Sol, y a Mirzoza con Mme. de Pompadour gracias a sus dotes de belleza, inteligencia y cultura:

Mais n'y a-t-il rien de sérieux dans *Les Bijoux*. L'audace pourrait en venir d'une satire politique et sociale ; certes Mangogul est Louis XV, Mirzoza, Mme de Pompadour, la cour de Banza, celle de Versailles, avec ses talons rouges, ses séducteurs à la mode comme Sélim-Richelieu, la mode aussi des petits chiens, les grédins [...] (Versini 20).

Conviene mencionar a este respecto que la divergencia entre las posturas de Adam y de Versini obedece a las dos posibles lecturas de la obra: "Il n'est pas non plus dans les allusions satiriques que des historiens imprudents y ont cherchées [...]" (Adam 16). Por un lado, tenemos quienes ven en *Les Bijoux indiscrets* una sátira de la decadencia y derroche de la corte de Luis XV. Y por otro lado existe la lectura de una obra que critica, más allá del individuo, al comportamiento del ser humano cuando éste es envuelto en costumbres banales y frívolas. Ambas lecturas tienen desde nuestro punto de vista elementos que las sostienen, siendo desde nuestra postura, una mezcla de ellas la apuesta original del autor, pues si bien es cierto que son innegables los parecidos de los personajes del cuento con los personajes de *Les Bijoux*³¹, también es cierto que

³⁰ Antoine Adam y Michel Delon se han dado a la tarea en la introducción a *Les Bijoux indiscrets* de Flammarion (1967), y en *Diderot cul par-dessus tête* (2013), respectivamente, de revalorizar esta obra de tintes libertinos.

³¹ Los tres personajes centrales de la novela tienen estrechas similitudes con las figuras de Luis XV, Mme. de Pompadour y con Richelieu. Mangogul, como Luis XV es un monarca casado, quien encuentra gran placer en pasar tiempo con su favorita, Mirzoza, quien además de ser bella, posee los dotes de la

Diderot va más allá de una crítica centrada en los individuos. Los diálogos y las reflexiones de corte filosófico del texto permiten al lector acercarse a la naturaleza del ser humano y de su libertad. Tomemos como muestra la advertencia de Mirzoza al sultán en caso de que éste llegase a desentrañar los secretos de su *bijou*: "Jusqu'à présent vous vous êtes, ce me semble, assez bien trouvé de notre liaison; pourquoi s'exposer à la rompre? " (Diderot, *Les Bijoux* 42). Éstas podrían ser las palabras de cualquier persona que advierte a su pareja el peligro de la desconfianza. El descubrimiento de secretos será explorado de diversas maneras en la producción de Diderot, otro ejemplo de formas libertinas lo encontramos bajo un esquema de corte más epistolar en "Mme. de La Carlière" (1772), donde la heroína descubre la infidelidad de su esposo por medio de la correspondencia. La articulación entre el secreto y la verdad van más allá de la simple sátira caricaturesca de unos cuantos miembros de la corte de Luis XV. La alusión a Madame de Pompadour, Richelieu y Luis XV resulta evidente, quizá porque esta forma también es un medio para hacer pasar ideas de avanzada sobre la libertad y la relación del cuerpo con el alma.

Es justamente Laurent Versini quien recalca los importantes aportes de Aram Vartanian. La aparición de este texto de corte libertino marcaría según este autor el inicio de la producción filosófica de Diderot concerniente al materialismo, idea que deja detrás aquellas percepciones que minimizan la importancia de este cuento respecto de textos posteriores:

A. Vartanian a le mérite d'avoir trouvé la véritable force du conte dans les liens qui unissent 'Érotisme et Philosophie chez Diderot' (1961), et va jusqu'à voir dans *Les Bijoux indiscrets* la première œuvre marquée par la pensée originale de Diderot : un an avant la *Lettre sur les aveugles* dont on date généralement l'affirmation du matérialisme biologique et de l'athéisme du Philosophe [...] (Versini 20)

Menciono esta comparación entre los textos de finales de siglo de Diderot y *Les Bijoux indiscrets*, pues la creación de este escrito inspiró cierta desconfianza por una fuerte carga biográfica que atribuye su creación a la necesidad monetaria de Diderot durante su juventud, y a las solicitudes de su amante Mme. de Puisieux, "[...] afin de subvenir aux exigences de Mme de Puisieux [...] encore que nous n'ayons à ce sujet aucun témoignage" (Adam15). Insisto en este sentido en que no existe hasta el momento

narración y de una inclinación por la reflexión filosófica y por la protección de las artes, tal como Mme. de Pompadour. Por su parte Sélim, mano derecha de Mangogul se presenta como un hombre de guerra, gran seductor de la época, quién sorprende con sus relatos de conquistas amorosas, ideas que se equiparan con los rasgos con los que se retrataba a Richelieu en la corte francesa de mediados del siglo XVIII.

ningún documento que atestigüe esta aseveración de la que sin embargo el texto sigue impregnado.

La época a la que pertenece la génesis de este cuento de forma libertina se encuentra inserta en la redacción de obras de corte propiamente filosófico, lo que nos lleva a repensar la originalidad del texto y el aporte estilístico al *corpus* diderotiano. Como Antoine Adam lo menciona, resulta inesperado y relativamente sorprendente encontrar un texto de tales características con un argumento que linda entre lo erótico y lo satírico: "Rien ne permettait de prévoir que Diderot allait entreprendre d'écrire un roman érotique dans la manière de Crébillon ou de La Morlière" (Adam 13). Recordemos, sin embargo, que la creación de *Les Bijoux* (1748) es posterior a *La Promenade du sceptique* (1747), y que se encuentra dentro de una producción paralela a textos como la misma *Encyclopédie*: "Dans le temps même qu'il sembaît occupé de science et de philosophie, Diderot imaginait des œuvres d'allure plus libres, sur la religion, sur les mœurs, sur la société de son temps" (Adam 13). Todo lo anterior apuntala la idea de Adam, Versini y Delon. Esta obra diderotiana de formato libertino, está lejos de ser considerada como un tropiezo de juventud:

Les Bijoux indiscrets ne sont pas une erreur de jeunesse, une plaisanterie sans lendemain. L'éloge de l'expérience et la critique des préjugés les inscrivent dans la logique des textes ultérieurs. Le rococo s'y fait âpre, rocailleux, et la rocaille un peu canaille (Delon, *Diderot* 156).

Todas estas colisiones entre forma libertina y discurso libertario, nos permiten afirmar que el cuerpo del texto está configurado, como lo menciona Michel Delon, en un "cuerpo rococó" o "*rocailleux*". Término utilizado para la decoración de exteriores e interiores, este cuerpo encuentra su utilidad decorativa en el adjetivo *rocailleux*, que expresa por un lado lo irregular de la forma de la pedrería, y a la vez la disposición artificial de tal elemento dentro de un todo, mismo que pretende seducir al espectador a través de las sensaciones, tal como lo hace Diderot a través de sus textos. Esta escritura se revela en una forma plural y dinámica para interactuar con su época. Procedimientos similares se van a establecer en la creación de autores como Charles Baudelaire. La forma irregular de esta piedra *rocaille* es equiparable a la perla barroca que eclipsa por su forma libre dentro de una composición cuidadosamente ordenada. Versini habla en el mismo tenor de esta mezcla de formas otorgándole al texto un carácter "pornográfico-ilustrado": "La verdure et la liberté de son inspiration le mettent même de plain-pied avec une veine plus franchement pornographique illustrée" (Versini 20). Ambos autores en todo caso, apuestan por la irregularidad de la forma del texto, y por la valoración de

las mezclas estilísticas. Desde mi punto de vista la vigencia de los textos de Diderot radica justamente en su forma irregular, escapa a los géneros impuestos por las diferentes evoluciones o tendencias. Se revela como un tipo de texto libre que conecta con cualquier escrito, desde la epístola, hasta el ensayo o el diálogo. De ahí su capacidad de establecer conexiones con diferentes tipos de lectores a través del tiempo. La forma irregular reivindica la libertad de pensamiento, y la libertad a comunicar.

El redescubrimiento de esta obra pretende de manera transversal rescatar al lector de este texto. Nos referimos a aquel lector del siglo XVIII que entendía las complejidades del entorno legal y religioso, pero que estaba dispuesto y deseoso de encontrar elementos de corte filosófico dentro del cuento libertino. No hay que olvidar que el texto libertino de los primeros años del siglo, ha sido reivindicado por la crítica contemporánea (en la obra de Michel Delon, Colette Cazenobe, entre otros), como poseedor de una erotología, es decir, de una fuerte propuesta metafísica del sentimiento dentro de una forma de corte más banal.

Si bien, *Les Bijoux indiscrets* fue censurado y despreciado, incluso por los mismos colaboradores de Diderot durante el siglo XVIII, como sería el caso de Jacques-André Naigeon, es vital reconfigurarlo a ojos de dos datos de suma importancia. Por un lado el mismo Diderot aumentó a la primera versión tres capítulos, los capítulos XVI, XVIII y XIX. Esto anula por completo el rumor de Diderot considerando a esta obra como un error del cual valía mejor olvidarse: "Et voilà qui prouve que Diderot ne rougissait pas des *Bijoux indiscrets* autant que le vertueux Naigeon voudrait nous le faire croire" (Adam 21). El texto conoció múltiples ediciones durante los primeros meses después de su publicación. Algo que demuestra de manera inequívoca que la obra fue un éxito en su época. Los lectores seguramente conocían el formato crebilloniano pero pudieron ver una valía, por lo menos de entretenimiento, en el texto del filósofo: "Mais il faut croire que le public n'était pas de l'avis des critiques. On a compté six éditions des *Bijoux indiscrets* dans les mois qui suivirent la première impression. D'autres parurent, nombreuses, à travers le XVIIIe siècle" (Adam 20).

Tal reticencia de Naigeon, como de la crítica del siglo XVIII y posteriormente de la censura del siglo XIX, obedece sin duda alguna al argumento del cuento. En el Oriente situado en el Congo y en la Corte de Banza, un sultán perteneciente al mismo horizonte imaginario de *Alf Laila*, y por lo tanto de *Le Sopha* de Crébillon, aparece en escena: "Le petit-fils de l'illustre Shérazade s'était seul affermi sur le trône; et il était obéi dans le

Mogol sous le nom de Schachbaam, lorsque Mangogul naquit dans le Congo" (Diderot, *Les Bijoux* 30).

El sultán se da a la tarea de entretenerse a través del descubrimiento de los secretos de las mujeres de su entorno. Para tal efecto, este gobernante de nombre Mangogul encomienda al genio Cucufa un instrumento que le permita conocer los discursos celosamente guardados de las damas de la corte. La respuesta a su petición toma la figura de un anillo mágico que sirve para hacer hablar a la vagina de la mujer hacia la cual el anillo se encuentre dirigido. Los "*bijoux*"³², término utilizado para designar a los genitales parlantes, hablarán uno a uno, bajo el poder del anillo mágico. El sultán encuentra en su favorita Mirzoza un interlocutor equiparable a Sherezada, con quien puede compartir sus reflexiones y experiencias. No existe un fin último del descubrimiento de tales secretos más que quizá el romper con el terrible aburrimiento del que sufre el monarca: "Et que votre Hautesse s'ennuie à périr, ajouta la favorite" (Diderot, *Les Bijoux* 36). Estos relatos son enmarcados en su versión final (después de la introducción de los tres capítulos posteriores a la primera publicación), por 54 pequeños capítulos.

La historia encuentra su inspiración en fuentes galas conocidas por la época. Diderot plantea un modelo polifónico compuesto por una fuente medieval y un cuento orientalizante a la manera de *Le Sopha*. Hacer hablar a los genitales es un recurso utilizado en un *fabliau* del siglo XIII atribuido a Garin, "Du Chevalier qui fist les cons parler". Así pues, Michel Delon plantea que: "L'anecdote qu'on trouve déjà dans un *fabliau* médiéval place la sexualité au centre de la vie humaine, le décor oriental permet d'évoquer les grandes querelles religieuses et philosophiques du temps" (Delon, *Diderot* 156). Por su parte, Adam refuerza esta idea recordando que el conde de Caylus retomó este tópico en 1747 para elaborar el *Nocrion*:

Le *Nocrion* du comte de Caylus avait comencé de circuler clandestinement au cours de 1747 [...] Ce n'était d'ailleurs qu'un vieux thème de la littérature dite gauloise, et Caylus, grand connaisseur du Moyen Âge, n'avait fait qu'emprunter son sujet à un conte ancien (Adam 14).

En lo concerniente a la veta crebilloniana resulta impresionante el parecido entre *Le Sopha* (1737), y *Les Bijoux indiscrets*. En el argumento del cuento oriental de Crébillon,

³² A lo largo del estudio utilizamos el término *bijoux* en francés en detrimento de su traducción en español para no perder la doble semantización de la palabra que en este caso se refiere tanto a la vagina como a un objeto equiparable a una joya. Podríamos considerar que en las traducciones a otros idiomas los procesos de denotación y connotación resultan en la misma metáfora.

el alma de Amanzéi, un libertino desenfrenado, es castigada por Brama. Esta presencia etérea tendrá que viajar por una serie de "cuerpos-mobiliarios" o *sophas*, hasta encontrar su libertad, misma que le será otorgada al habitar un *sopha* sobre el cual dos jóvenes amantes se entreguen uno al otro por primera vez. El esquema que encierra este relato es constituido por una corte oriental que en este caso es la corte del sultán Scha-Baham, nieto de Sha-Riar personaje de las *Mil y una noches*: "Il était le petit-fils de ce magnanime Scha-Riar, de qui l'on a lu les grandes actions dans *Les Mille et une Nuits* [...]" (Crébillon 29). Scha-Baham aburrido a muerte les pide a los miembros de su corte que lo entretengan con relatos, siendo Amanzéi el primero en hacer uso de la palabra, "[...] pour rendre les jours moins longs il faudrait que chacun de nous racontât des histoires [...] Je veux des événements singuliers, des Fées, des Talismans [...]" (Crébillon 20). Al carácter tosco y grosero del sultán se contraponen la presencia de su esposa la sultana, quien muestra gran inteligencia y un poder de reflexión muy desarrollados. El relato de Amanzéi se divide en varias pequeñas intervenciones que constituyen los 21 capítulos del cuento de Crébillon.

La creación literaria del siglo se logra diseminar en el pensamiento de Diderot bajo esquemas que lo invitan a reformular a maestros del cuento y del teatro. Una cita particularmente interesante sale a relucir en su correspondencia con Sophie Volland, fechada el 15 de septiembre de 1765: "Eh bien! Chère amie, ne trouvez-vous pas que, depuis la fée Taupe de Crébillon jusqu'à ce jour, personne n'a mieux su marivauder que moi?" (Diderot, *Correspondance* 155). Conocedor de la producción a la moda en dos géneros diferentes, Diderot se percibe como heredero de una tradición teatral, que juega con los disfraces y la seducción de las piezas de Marivaux, y con la seducción de corte maravilloso del mundo oriental de Crébillon. Tales conocimientos se plasman de manera contundente en *Les Bijoux indiscrets*, y aunque no es nuestra intención en el presente trabajo proponer una lectura bajo un ojo escénico de la obra referida, no hay que olvidar la carta del 15 de septiembre a Sophie Volland, pues en ella el autor puede estar arrojando una propuesta de lectura por demás digna de explorarse³³. Como hemos visto, el universo en el que Diderot posiciona a los personajes de *Les Bijoux indiscrets*, resulta ser exactamente el mismo que el de *Le Sopha* con paralelismos temporales en cuanto a las dinastías gobernantes en Agra y Banza respectivamente, pero también enmarcados en ciudades orientales francesamente semantizadas donde se asiste a la

³³ Como lo hace Dominique Viart a lo largo de su obra, esta búsqueda rastrea los efectos de estos procedimientos "desconcertantes".

Ópera y se bebe Champagne: "[...] ils s'étaient montrés dans la même loge à l'Opéra, et dans la même calèche au petit cours ou au bois de Boulogne [...]" (Diderot, *Les Bijoux* 43), o bien: "Ces propos conduisirent au vin de Champagne; on s'y libra, on se mit à pointe [...]" (Diderot, *Les Bijoux* 53).

Aunque pertenecen a planos secundarios, las deidades aparecen como un eje unificador de ambos relatos, siendo en este caso Brama el que representa a la divinidad. En *Les Bijoux* leemos: "Que la bénédiction de Brama soit céans, dit-il en s'abattant" (Diderot, *Les Bijoux* 39). Mientras que en *Le Sopha* se asiste a una intervención directa de la divinidad india, misma que da forma al relato de la trasmigración del alma de Amanzéi por varios *sophas*: "Nous autres sectateurs de Brama, nous croyons à la métempsycose [...]" (Crébillon 37). Los arquetipos con los que trabaja Diderot para construir su cuento los encuentra dentro de los años de la Regencia del duque de Orléans (1715 a 1723), y en los años posteriores en los que Crébillon y sus imitadores habían desarrollado el cuento libertino-oriental de manera particularmente exitosa: "La vogue avait commencé à l'époque de la Régence, mais *L'Écumoire* en 1743, *Le Sopha* en 1742, avaient transformé cette vogue en un véritable engouement. Ces deux fantaisies de Crébillon avaient inspiré quantité d'imitations" (Adam 11). El formato de Crébillon fue fijado por *L'Écumoire*³⁴ y había trazado las líneas de un subgénero que Diderot siguió, el cuento libertino-oriental.

El texto abre justamente con una alusión a la producción de Crébillon: "Non, Zima, non; on sait que le *Sopha*, le *Tanzaï* et les *Confessions* ont été sous votre oreiller" (Diderot, *Les Bijoux* 27). Antoine Adam asegura que Diderot conocía perfectamente la literatura a la moda en la primera mitad del siglo XVIII, algo que sin duda alguna se reflejará en sus esquemas narrativos, y en la reinterpretación de los personajes del cuento libertino: "Il connaissait fort bien, et l'on peut être certain qu'il goûtait la littérature libre des siècles précédents [...] Il s'amusait aux ouvrages libertins de son temps, et lorsqu'il cite *Tanzaï*, *Acajou*, *Angola* et *Misapouf*, soyons sûrs qu'il sait de quoi il parle" (Adam 15). Diderot se sirve de un modelo ya establecido por Crébillon y lo completa con aportes de La Morlière. Las alusiones explícitas o implícitas a estos textos dejan claro que el mismo autor apela a fuentes estilísticas de manera clara y que es justamente el trabajo

³⁴ *L'Écumoire* es el mismo texto que *Tanzaï et Néadarnée*. Se trata de la misma publicación que a veces es referida bajo un nombre y a ratos con otro, esto obedece a las ediciones del texto durante el siglo XVIII.

del lector descubrir cuál es el aporte adicional de las reflexiones contenidas dentro de esta "forma rocallosa" ya bien conocida por el público de la época.

1.2.2. El cuerpo viajero.

El modelo del cuento libertino-oriental encuentra en el viaje una razón de ser que le permite tomar una distancia aparente del público al que va dirigido. Tal procedimiento no es nada nuevo, y de hecho es bastante socorrido por los escritores de las primeras décadas del siglo XVIII. Resaltan dos textos de entre toda la producción literaria, *Les Lettres persanes* (1721) de Montesquieu, y de nueva cuenta los textos de Crébillon como *L'Écumoire* y *Le Sopha*. Como lo explica Adam, muchas de las obras creadas en esta primera mitad del siglo eran hechas para ser conocidas por un pequeño número de personas, el público selecto se daba cita en lugares "a puerta cerrada" en donde se presentaban estas obras: "Des romans, des contes, et même des pièces de théâtre, destinées à être jouées à huis clos, offraient d'étonnantes audaces" (Adam 12). Aunque Adam se refiere en este sentido sobre todo a la producción teatral, no podemos dejar de evocar el caso de *La Correspondance littéraire*. La circulación del "texto privado", si es que así lo podemos llamar, crea un ambiente exótico que se mezcla con este carácter viajero del cuento oriental, creando así una atmósfera que lleva al lector a esconderse y a abstraerse al mismo tiempo de la sociedad en la que se encuentra. *Les Bijoux indiscrets* se desarrolla en el Congo, la corte de Banza es el centro de las intrigas del extraño fenómeno de los *bijoux* parlantes. Como Laurent Versini apunta, Diderot logró crear un universo geográfico coherente: "Diderot préfère le Congo, considéré à l'époque comme appartenant à la Basse-Éthiopie. Lieu fictif bien sûr, mais Diderot a assuré la cohérence de l'univers géographique [...] Mais la part de la satire de l'Occident l'emporte" (Versini 19). El modelo geográfico que Crébillon plantea en el esquema de la ciudad de Agra y que se va cerrando gracias al relato de Amanzéi, en el cuento de Diderot toma la misma estructura gradual de puesta en abismo que va de lo general a lo particular. Existe, sin embargo, un singular rompimiento con la tradición crebilloniana. Los personajes de Diderot experimentan el espacio gracias a un impulso de libertad. Tomemos como ejemplo un espacio semantizado por la idea de clausura, el harem:

Mangogul ne fut pas moins aimable dans son sérail que grand sur le trône. Il ne s'avisa point de régler sa conduite sur les usages ridicules de son pays. Il brisa les portes du palais habité par ses femmes, il en chassa ces gardes injurieux de leur vertu ; il s'en fia prudemment à elles-mêmes

de leur fidélité: on entrait aussi librement dans les appartements que dans aucun couvent de chanoinesses de Flandres [...] (Diderot, *Les Bijoux* 34).

Mangogul remite a un monarca ilustrado. Aunque mantiene las reglas sociales de su tradición, las transforma para proveer de cierta libertad a sus allegados. En esta cita, el narrador nos informa que el sultán cambió el uso "ridículo" del harem. En lugar de ejercer un poder por medio del espacio cerrado, el gobernante rompe las puertas de la prisión. El sultán "confía" en la fidelidad de las damas hacia su persona. Es cierto, el sultán tiene un harem, y esto no tiene absolutamente nada de libertario. Pero es evidente que Diderot propone una resignificación del espacio claustral, sobre todo cuando éste mismo hace referencia a la Orden de San Agustín que era conocida por proponer ciertas libertades a las monjas que ingresaban a la comunidad, como el poder tener sirvientes y tener un espacio propio para sus actividades durante el día. Quizá el privilegio más importante de la Orden reside en la posibilidad de contacto con los hombres, aunque era muy controlado no era imposible. Esta comunidad de mujeres del harem, aunque se encuentra en una situación de encierro, es liberada. El sultán aboga por una experiencia del espacio mucho más libre que la establecida. Dichas ideas nos hacen pensar, como Versini y Adam lo apuntan en varias ocasiones, que el carácter de Mangogul tiene más de Diderot de lo que se observa a primera vista. En contraposición a este carácter emancipador de Mangogul, se dibujan rasgos que lo acercan a la monarquía decadente. El ridículo del entorno se mezcla con el ridículo interno del personaje, acercándolo al sultán creado por Crébillon, un hombre aburrido y carcomido por la apatía. El motor del relato encuentra en este aburrimiento su energía vital, pues es gracias a la petición del sultán que el viaje narrativo comienza: "Nous n'en manquerons pas si tôt, et lorsque nous serons ennuyés des bijoux de ma cour, nous pourrons faire un tour à Banza: peut-être trouverons-nous ceux des bourgeoises plus raisonnables que ceux des duchesses" (Diderot, *Les Bijoux* 43).

¿Cómo se puede hablar de viaje si en este caso los personajes permanecen en un mismo espacio y siguen un tiempo lineal? En el caso de *Le Sopha*, Amanzéi experimenta un viaje por la ciudad en busca de un objeto que le permitía su liberación. En *Les Bijoux indiscrets*, el sultán se servirá de un anillo mágico para hacer hablar a los *bijoux* de su corte, cabe destacar que el anillo no solamente le da la capacidad de arrancar los secretos íntimos de las damas, sino que también le permite desaparecer y aparecer a placer, es decir, puede moverse sin ser percibido por las damas de Banza:

J'ai oublié de dire qu'outre la vertu de faire parler les bijoux des femmes sur lesquelles on en tournait le chaton, il avait encore celle de rendre

invisible la personne qui le portait au petit doigt. Ainsi Mangogul pouvait se transporter en un clin d'œil en cent endroits où il n'était pas attendu, et voir de ses yeux bien des choses qui se passaient sans témoin [...] (Diderot, *Les Bijoux* 43).

El sultán se convierte en una presencia mágica poseedora del poder de la teletransportación, pues el ojo humano lo ve aparecer en un lugar donde antes no estaba. Esta serie de visitas me permiten afirmar que existe un viaje, o por lo menos un recorrido realizado por el sultán.

Existen de igual manera viajes explícitos a otras latitudes dentro de la diégesis del relato. En el capítulo se relata un viaje a una nación imaginaria donde el comportamiento de los ciudadanos es regido en función de su fisonomía. Las leyes están creadas de tal manera que el cuerpo del individuo se encuentre con un "cuerpo compatible". Esta experimentación la encontramos también en el *Supplément au voyage de Bougainville*. En *Les Bijoux indiscrets* la incompatibilidad de dos cuerpos y la voluntad de éstos por aparearse, constituye el único crimen. Los cuerpos de hombres y mujeres se encuentran regidos bajo un estricto sistema de observación social, no existe cabida para un comportamiento ajeno a las leyes del cuerpo: "Ces bijoux sont de toute éternité destinés à s'agencer les uns avec les autres; un bijou féminin en écrou est prédestiné à un bijou mâle fait en vis" (Diderot, *Les Bijoux* 97). Por irónico que parezca, la contraposición de este relato de viaje con las costumbres en la corte de Banza hace parecer que las costumbres europeas, aunque igualmente están guiadas por un sustrato corporal (no existe la homosexualidad por ejemplo, y el fin último es la procreación), no son tan intrusivas en la vida de los individuos.

Pareciera ser que en la corte de Banza lo que se critica de manera insistente es la intromisión social, lo que se dice, y lo que se calla. Es decir, no hay una coherencia entre la acción y el discurso. De ahí que la palabra de los *bijoux* sea tan esperada y tan temida. La única mujer que parece escapar al anillo es Mirzoza, quien en el último capítulo del texto termina por entregar sus secretos al sultán. ¿Cuáles eran tales secretos? La confirmación del amor de Mirzoza por Mangogul. La mujer que se distingue por sus rasgos de inteligencia y audacia no logra convencer al sultán de su fidelidad. Ni siquiera la poseedora del tan elogiado don de la palabra, logra escapar a los caprichos de un monarca aburrido: "La favorite, qui possédait au souverain degré le talent si nécessaire et si rare de bien narrer [...]" (Diderot, *Les Bijoux* 35).

No se puede dissociar la palabra de la escucha. Es justamente éste uno de los elementos que conviene resaltar dentro de las implicaciones de los genitales que hablan. El

problema no es necesariamente por donde se hable, sino las dificultades del individuo, en este caso de las mujeres, para hacerse escuchar: "D'ailleurs, il n'a été donné de parler que pour se faire entendre: or, comment les femmes qui ont bien de la peine à s'entendre avec une seule bouche, se seraient-elles entendues en parlant avec deux?" (Diderot, *Les Bijoux* 62). "Hacerse escuchar", tal es el motor vital de estos *bijoux*, ¿hacerse escuchar por quién? podría constituir una segunda pregunta: ¿Por los maridos? ¿Por la sociedad? o ¿por las mismas mujeres que no hacen caso de las demandas de sus cuerpos?

Las aproximaciones a estas voces no dejan de lado una reflexión de igual valía: el derecho al silencio por parte de la mujer. Los episodios concernientes a la *muselière*³⁵ (capítulos XVII, XXII y XXIII), pueden ser tomados como ejemplo para elucidar la importancia del silencio.

¿Qué sucede cuando el individuo quiere callar? Recordemos que el artificio mágico que Mangogul emplea para hacer hablar a los *bijoux*, es un anillo. Sólo él y Mirzoza saben cómo es que las voces se despiertan de la entrepierna de las mujeres. Este conocimiento lo comparten con el genio Cucufa que en realidad sólo aparece dentro de la narración para darle el anillo al sultán. Las mujeres ignoran el mecanismo mágico, se encuentran sumidas en la incertidumbre. Creen que en cualquier momento sus más profundos secretos les pueden ser arrancados, conviene mencionar quizá que incluso la favorita del sultán vive con este miedo: "Comment! Être toujours en appréhension d'entendre sortir de soi une voix impertinente" (Diderot, *Les Bijoux* 63).

Absolutamente ninguna mujer de la corte se siente en la capacidad de confiar en el autocontrol de su cuerpo, ni de las voces que de él se desprenden, "[...] s'il eût été dans la puissance de celles qui les portaient de leur imposer silence" (Diderot, *Les Bijoux* 61). El único hombre con el poder absoluto es el sultán, algo que nos pone a pensar en la relación de poder de la información en la sociedad del *Ancien Régime*. Al sultán no le importa absolutamente nada más que su propio placer y diversión, las consecuencias sentimentales y sociales no son para él más que un mal secundario, rasgo profundamente libertino, ver al prójimo como un objeto de placer: "Non, madame, non; je conserverai mon anneau. Et que m'importent à moi ces maris détrompés, ces amants désespérés, ces femmes perdues, ces filles déshonorées, pourvu que je m'amuse? " (Diderot, *Les Bijoux* 48).

³⁵ La *muselière* es una tela que dentro de la historia del cuento, fue utilizada por las mujeres de la corte para impedir que la voz de las vaginas pudiera escucharse.

Como afirma Michel Delon, el uso de la *muselière* lejos de lograr su cometido, solamente lograba atentar en contra de la salud de la mujer que la portaba: "Leur mettre une muselière ne sert qu'à menacer la santé des femmes" (Delon, *Diderot* 156). Por un lado, se reivindica el derecho a callar a través de la búsqueda de la *muselière*, pero por otro lado se denotan las graves consecuencias de la imposición obligada. Existe una suerte de disociación en el juicio que el mismo narrador parece tener. El silencio aparece en varias ocasiones como el castigo a la búsqueda de la palabra, sobre todo en el contexto conventual:

`Flora, répondit son bijou, a lorgné plus d'une fois à travers la grille un jeune officier [...]' Mal en prit à Flora. Les anciennes la condamnèrent à deux mois de prière et de discipline ; et ordonnèrent des prières pour que les bijoux de la communauté demeurassent muets (Diderot, *Les Bijoux* 55).

En esta cita se evoca la visita del anillo mágico a un convento. La plegaria aparece como el instrumento para que el silencio de las novicias regrese la paz y el orden social. Sin embargo, el espacio conventual se presenta como el castigo a las confesiones del adulterio de algunas damas de la corte: "Le souper fini, chacun reprit la route de son hotel, excepté Hussein, qui conduisit sa femme dans une maison de filles voilées, et l'y enferma" (Diderot, *Les Bijoux* 55).

Lo que aparece contundentemente es, como lo anota Laurent Versini, una reivindicación de la mujer. Por mucho tiempo la crítica literaria manejó lo contrario. Se decía que *Les Bijoux indiscrets* era un texto misógino que no hacía más que burlarse de las mujeres de la corte, un poco en el tono de *Les Précieuses Ridicules* (1659) de Molière. El texto en realidad presenta una colectividad femenina que opaca el papel de los varones dentro de la narración. Las heroínas se muestran sensibles y preocupadas por la naturaleza metafísica de estas voces³⁶. Es evidente por otro lado, como sostiene Adam, que lo que buscaba Diderot en un primer plano era la sátira de una época y de una clase social, no del género femenino, ni de individuos en particular. Sobre la aparente misoginia de la obra Versini nos dice que:

[...] les hommes qui font semblant de se désoler de ne pas trouver une seule femme vertueuse, sont toujours esclaves des conventions [...] l'attitude permanente de Diderot à propos de la loi naturelle de l'inconstance [...] confirme qu'en fait dans le conte les femmes sont

³⁶ Se reivindica la libertad de la mujer a disponer de su cuerpo y de su intimidad. Aunque no podemos establecer una idea clara en donde el autor defienda la equidad de géneros, es claro que la obra está lejos de constituir un referente misógino. No olvidemos que Diderot defiende el derecho a las sensaciones para todo ser humano y que en algún momento de su vida defendió el divorcio.

largement pardonnées, et que ce sont les hommes qui sont ridicules d'en attendre trop de constance (Versini 20)

Es importante establecer que mi postura frente a este debate se inclina definitivamente por la idea de una defensa de la mujer. El análisis social que se elabora a lo largo de la obra diderotiana tiene que ver con una disección del ser humano. El siglo XIX será testigo del nacimiento de obras de gran envergadura muy similares, citemos el caso de la *Comédie humaine* de Balzac. Las narraciones diderotianas dan muestra de las tensiones ideológicas del siglo XVIII sobre la naturaleza de ambos sexos, reflexiones que se encadenan con la relación del alma con el cuerpo.

1.2.3. La importancia del lugar del alma.

La indeterminación física del alma humana intriga a los pensadores del siglo XVIII. Se gesta un particular desarrollo de las teorías que ligan tal entidad con partes del cuerpo. En una época que busca enlistar todo lo conocido, y comprender a detalle el funcionamiento de los mecanismos corporales, el debate sobre la clasificación se hace tangible en numerosos escritos, incluso en la ficción. El cuerpo se convierte en un lugar de experimentación teórica. Esta unidad conceptual se parte y se funde con la mitología cristiana del cuerpo doloroso:

La représentation européenne du corps, y compris du corps érotique, n'a rien d'universelle. Qu'elle fût organisée, durant à peu près un millénaire, autour d'un corps écartelé, agonisant, lacéré, constitue une singularité culturelle sans équivalent [...] Ce principe réside dans une réalité 'autre' dont l'âme raisonnable est la trace. Le destin du corps dépend donc de sa relation avec l'âme (Kozul 7).

El resultado de esta mezcla, como lo sostiene Kozul, se cristaliza en un cuerpo fragmentado, que por un lado es el vínculo con la divinidad y por otro el vehículo del pecado:

[...] du fait de la Chute, l'homme n'est plus qu'une image déchue du créateur. Cette déchéance s'inscrit dans son corps, qui se dédouble : au corps innocent d'avant la Chute s'oppose le corps honteux de l'homme déchû. La nudité, signe d'innocence paradisiaque, devient signe du péché, surtout de la luxure (Kozul 8).

Se le atribuyó así, a la corporalidad humana, una suerte de poder creador compuesto por dos dimensiones, la salvación y la condena³⁷. Un solo cuerpo con dos voces, tal como lo plantea el cuerpo femenino de dos bocas en *Les Bijoux indiscrets*. Aunque el texto dice poco sobre la condena metafísica, pues el tema es el contrario, sí habla bastante de la

³⁷ Asistimos al desarrollo de uno de los procedimientos predilectos de Diderot, la paradoja.

condena física en el mundo terrenal al hacer uso de la palabra, de manera voluntaria o involuntaria. Como lo menciona Kozul el cuerpo es el signo del creador, y al mismo tiempo es una "cloaca libidinal": "Le corps unifie deux aspects contradictoires: il est à la fois le véhicule du salut et l'obstacle à ce salut, signe de l'acte divin et incarnation de la déchéance, empreinte du créateur et cloaque libidinal" (Kozul 8). Diderot a este respecto logra crear un vínculo entre la sexualidad y la palabra, algo que conectaría con la sensibilidad del ser. Siendo quizá Mirzoza el ejemplo perfecto de la incertidumbre frente al "pensamiento del cuerpo", no se sabe a ciencia cierta lo que el cuerpo va a decir.

Las teorías científicas y filosóficas sobre el cuerpo del siglo XVIII exploran con vehemencia el funcionamiento de los órganos y sus relaciones con un mundo invisible. Diderot hace alusión a las teorías cartesianas sobre el lugar del alma en la glándula pineal, que como bien nos explica Kozul, no es más que una abstracción de un mundo intangible que tiene una estrecha relación con el cuerpo físico:

Les théories médicales constituent un des cadres qui permettent de rendre vraisemblable l'imaginaire du corps. Investi tantôt dans les textes démonstratifs [...] l'âme que Descartes situe dans la glande pinéale est une configuration imaginaire, qui représente l'invisible du corps et explique son fonctionnement [...] L'imaginaire théorique du même ordre est identifiable dans la représentation des nerfs en tuyaux remplis de fluide nerveux, dans les articulations complexes de Van Helmont [...] (Kozul 12).

Así pues, los científicos de Banza conjeturan que, si el alma del hombre se encuentra en la glándula pineal, la de la mujer seguramente debe encontrarse en la vagina, ya que es de ahí de donde salen las confesiones de las mujeres: "Un grand philosophe plaçait l'âme, la nôtre s'entend, dans la glande pinéale. Si j'en accordais une aux femmes, je sais bien, moi, où je la placerais" (Diderot, *Les Bijoux* 132).

La conversación entre Mangogul y Mirzoza de los capítulos XXIX y XXX constituye un resumen de las teorías que circulaban en el siglo XVIII acerca de la morada del alma. Se sostiene a lo largo de estos capítulos que el alma va cambiando de morada conforme el hombre va creciendo, siendo los pies el primer lugar en donde se aloja: "Je vous disais donc que l'âme fait sa première résidence dans les pieds [...]" (Diderot, *Les Bijoux* 155). La conversación desencadena en la naturaleza de la mujer, llegando a una conjetura de la relación entre alma, cuerpo femenino y capacidad de entendimiento cristalizado en el poder de la palabra. Mirzoza reta al sultán a dirigir el anillo a una yegua y averiguar si puede arrancar los secretos del *bijou* animal. Este experimento da

como resultado un discurso ininteligible por parte de la vagina de la yegua, lo que prueba que la mujer tiene alma, y que ésta puede comunicarse por medio de la palabra. El discurso del cuerpo debe ser entendido desde una perspectiva interpretativa de lo que en realidad quiere demostrar Diderot, así como todas las teorías sobre la relación del alma con el cuerpo: "Au XVIIIè siècle, cet imaginaire du corps et, à travers lui, les théories qui le nourrissent ont une grande puissance herméneutique" (Kozul 13). Podríamos afirmar en este sentido que el *corpus* de obras que retoman al cuerpo como eje rector de una trama, pretenden crear en el lector de la época una observación del cuerpo. La materialidad de cada individuo haría que el mensaje de la obra cobrara sentido. Estoy seguro que cualquier persona que lea la obra que nos ocupa en este momento se preguntará qué dirían sus genitales si hablaran, qué callarían, y cómo reaccionaría a su palabra.

Dentro de los mismos capítulos, Mirzoza y Mangogul discuten acerca de la relación que existe entre la fisonomía del individuo y de su predisposición a dedicarse a tal o cual oficio, " [...] j'oterais à chaque âme la partie de sa demeure [...] Ainsi les danseurs seraient réduits à deux pieds [...] les chanteurs à un gosier, la plupart des femmes à un bijou" (Diderot, *Les Bijoux* 159). Esta reflexión se conecta, como bien lo apunta Kozul, con pensamientos que interesaron a Diderot a lo largo de su producción:

Dans *Le Rêve de d'Alembert*, Diderot fait dépendre la vocation du philosophe, de l'artiste, du politicien, du poète, de la sensibilité conçue comme relation entre la solidité du cerveau et le 'relâchement' des nerfs (ou des 'fibres') périphériques [...] et explore les aspects esthétiques de la même idée de prédétermination corporelle dans le *Paradoxe sur le comédien* (Kozul 14).

Todo este aparato reflexivo encontrará una explicación resumida en la configuración de los artículos de *l'Encyclopédie*. El ser humano estaría dividido entre una dimensión corpórea y una más de naturaleza psicológica:

Au milieu du XVIIIe siècle, Diderot, maître d'œuvre de *l'Encyclopédie*, rédige lui-même un court article 'Émotion'. Il propose comme définition : 'mouvement léger ; il se prend au physique & au moral [...]'. L'être humain a besoin de tels mouvements physiologiques et psychologiques pour se sentir vivre, pour agir et penser (Delon, "L'Éveil" 11).

Esta dicotomía se cristaliza en la división de los dos artículos de *l'Encyclopédie* para sensibilidad, "sensibilité sentiment" y "sensibilité (morale)". Como apuntala Michel Delon, se le otorga una existencia al sentimiento y también a la emoción corpórea: "La sensibilité physique transmet à l'être humain une expérience quotidienne qui se traduit en émotions et se transforme en idées" (Delon, "L'Éveil" 11). Dentro de la producción

ilustrada esta preocupación no es exclusiva de Diderot. A manera de ejemplo citaremos brevemente el caso de Rousseau que como lo menciona de nueva cuenta Michel Delon se interesa en el desarrollo del "ser sensitivo", y de su relación con su cuerpo físico: "De même, Jean-Jacques Rousseau parle de l'être *sensitif*, dépendant de son organisation physique, par opposition à l'être *sensible*, dont les émotions sont réglées par une vie spirituelle" (Delon, "L'Éveil" 12).

Por su parte Casanova converge con estas teorías y pone, como lo haría Mangogul, al alma cerca de la piel, que finalmente es el órgano del ser humano que permite que se filtren las sensaciones y que el entorno se traduzca en sentimientos y en reflexiones:

L'âme selon Casanova est bien proche de la peau [...] On peut aussi parler d'une double promotion de la sensibilité physique, qui acquiert la dignité de la sensibilité morale, et de la sensibilité morale, qui conserve un poids de chair et de sensualité (Delon, "L'Éveil" 20).

Es de tal importancia este tópico para el autor que lleva al personaje de Mirzoza a elaborar una "metafísica" similar a las hipótesis de la filosofía de Locke. En la expresión de Laurent Versini, este capítulo (XXIX), puede resumirse en la exploración de las posibilidades que tiene la materia de pensar, "[...] dans la `Métaphysique de Mirzoza', hypothèse lockienne de la matérialité de l'âme ou de la possibilité pour la matière de penser" (Versini 20).

Esta metafísica se expande por cada uno de los capítulos del cuento libertino. Y es justamente Diderot en otro de sus textos quien parece aclarar los polos de la discusión: "Désir de jouir, liberté de jouir, il n'y a que ces deux ressorts d'activité, que ces deux principes de sociabilité parmi les hommes" (Diderot, *Histoire* 98). Así pues, si el alma se encuentra en estrecha relación con el cuerpo, son los deseos de goce y de libertad los que guían el comportamiento de los hombres. El impulso libertario tiene cabida dentro de la producción de Diderot, y más aun, dentro de una experiencia sensual y polifónica como la de *Les Bijoux indiscrets*. Goce y libertad van de la mano de las reflexiones de las mujeres de Banza sobre el miedo y el derecho a la palabra.

Lejos de ser un tema menor, la preocupación de la relación del cuerpo con el alma ayuda a entender el mensaje que existe en el sustrato de la forma libertina propuesta por Diderot. Éste nos prepara para una experiencia sensorial de los discursos de los personajes, y nos ayuda a conectar a *Les Bijoux indiscrets* con textos de corte filosófico. Como lo apunta Antoine Adam, *Les Bijoux indiscrets* se conectan incluso con *l'Encyclopédie*, siendo el eslabón que las conecta la reflexión sobre cuerpo, alma y palabra.

1.2.4. La disección del cuerpo femenino.

Les Bijoux indiscrets crea una suerte de retrato plurifacético de los individuos que componían la sociedad del *Ancien Régime*. La visión de conjunto no es muy alentadora. En palabras de Laurent Versini este conteo desvela una serie de "autómatas" que contrasta con la atmósfera maravillosa del cuento oriental:

[...] ce conte licencieux offre de l'humanité la vision assez désespérante, et très voisine de celle de la lettre à Landois, d'une collection d'automates ou de `marionettes' obéissant aux lois d'un déterminisme impitoyable [...] Heureusement [...] le verve et la fantaisie viennent aérer l'atmosphère [...] (Versini 20).

Se elabora una lista de las diferentes voces femeninas de la época. Tal enumeración se da en dos planos. Por un lado, es encarnada en las voces bocales de las mujeres de la ciudad, y por otro, en las voces genitales de sus *bijoux*. La clasificación dieciochista se retrata en este doble fenómeno polifónico que plasma la complejidad de las voces del cuerpo femenino, deseado y oprimido a la vez. Diderot accede al cuerpo femenino gracias a un acercamiento científico. En las antípodas de una voluntad edificadora, se instaure la opresión del acceso al cuerpo de la mujer. Entender el cuerpo de la mujer como un objeto de estudio, es decir, accesible al investigador cuando éste lo necesite, conecta con el acceso físico garantizado al cuerpo de la mujer gracias al matrimonio. Acceso que, como Vigarello destaca, era una obligación de la esposa con su marido: "La femme avait l'obligation morale et religieuse d'autoriser son mari à accéder à son corps, car lui refuser ce soulagement légitime pouvait le conduire vers les aventures amoureuses [...]" (Vigarello 202).

Ambos sexos están representados en este estudio. El interés del siglo de separar la naturaleza de ambos sexos de forma científica podría responder a este formato, como Corbin establece en el siglo XVIII que:

Entre les dernières décennies du XVIII^e siècle et les années 1860, la scène sur laquelle se déroulent les émotions sexuelles se trouve radicalement modifiée. L'approfondissement de la distinction anatomique et physiologique entre l'homme et la femme, les méthodes d'observation et d'interrogation de la médecine clinique [...] et bien d'autres données bouleversent les représentations des plaisirs [...] (Corbin 7)

Aunque la tendencia dieciochista sea la de separar las "emociones sexuales" de un género al otro, Diderot los entremezcla. Por un lado, las voces de los *bijoux* no son femeninas, son masculinas, "[...] on entendit sur différents tons: `Je suis fréquenté, délabré, délaissé, parfumé, fatigué, mal servi, ennuyé, etc.'" (Diderot, *Les Bijoux* 51).

Esta cita retoma el discurso simultáneo de los *bijoux* de un grupo de mujeres al que Mangogul hace hablar al mismo tiempo, cada uno de ellos revela su sentir, dando como resultado una suerte de confusión polifónica genital en la sala del palacio; lo que resulta por demás comico para el Sultán, pero aterrador para las mujeres que no saben cómo controlar las voces de los *bijoux*. Notemos que todos los adjetivos están en su forma masculina. Podemos inferir que son presencias masculinas en el cuerpo femenino, o que el alma de la mujer es de carácter masculino (no olvidemos que se ha postulado que el alma de la mujer puede estar en su vagina), o que el anillo mágico hace hablar a los *bijoux* bajo una voz masculina, etc. No se sabe a ciencia cierta lo que este proceder significa, quizá sea solamente un mecanismo para demostrar que la única voz a la que se le hace caso es justamente a la del hombre, pues al parecer el testimonio de la mujer (que se expresa por la boca), parece estar impregnado de menor valía y contaminado por la perfidia y el engaño: "Tant qu'ils auront la prudence de ne parler que de ce qu'ils entendent, je les croirai comme des oracles" (Diderot, *Les Bijoux* 53).

Lo que es cierto es que, más allá de la confusión, Diderot logra mezclar en este modelo polifónico una crítica a ambos sexos y a una sociedad en su conjunto. En un mismo cuerpo se encuentran dos presencias que dan testimonio de la falsedad, pero también del manejo de la información y de la opresión al individuo en detrimento de una imagen social. El cuerpo se expande por medio de estas voces.

El rastreo de Diderot utiliza: "[...] la recette du roman-liste lancé par Duclos" (Versini 20), para estudiar a la mujer infiel, a la mujer hipócrita, pero de igual manera a la mujer enamorada y a la mujer fiel. Ambas caras del comportamiento humano están retratadas en las voces de los *bijoux*, y en su interconexión con los personajes masculinos. No hay que olvidar que al carácter, a ratos iluminado de Mangogul, se contraponen los personajes de menor importancia que maltratan a sus esposas y las utilizan como herramienta para lograr la aceptación social. Tomemos como ejemplo el caso de Hussein, quien encierra a su esposa en un convento al enterarse de su infidelidad.

El estudio de Diderot puede ser entendido bajo un acercamiento a los mecanismos de placer y sus relaciones con la aceptación social. Kozul menciona que todas estas discusiones en el *Ancien Régime* tienden a "exponer la verdad del placer":

La production de la vérité sur la sexualité induit le plaisir de dire, de découvrir, d'exposer la vérité du plaisir. Souvent, la narration à la première personne du roman érotique, faite sur le mode de l'apprentissage, thématise cette découverte. Le plaisir spécifique au discours sur le plaisir émerge dans le discours 'vrai' des traités

médicaux, dans celui du roman libertin, et dans celui de la pastorale chrétienne. Il les fusionne autour du dire érotique (Kozul 5).

Otro ejercicio retórico del autor se plasma en la amplificación del cuerpo. Los órganos biológicos se multiplican, así como las entidades psicológicas o metafísicas que los habitan (polifonía corporal de las voces femeninas, por ejemplo). Esta dimensión se relaciona con otro de los intereses de nuestro autor, las discapacidades del cuerpo humano. Dichos impedimentos obligan al ser humano a percibir su entorno de forma distinta, y por lo tanto, a entender la realidad con una configuración moral que muchas veces no empata con la socialmente aceptada. Nada más materialista que esta postura, la moral está íntimamente relacionada con las sensaciones físicas, ya que es a través de ellas que podemos entender el mundo:

Diderot s'intéresse à ce travail qui fait trouver des équivalents métaphoriques ou des périphrases à tous ceux qu'une infirmité empêche de maîtriser l'ensemble des ressources d'une langue. Dans la *Lettre sur les aveugles* (1749), puis la *Lettre sur les sourds et muets* (1751), il prend l'exemple de deux handicaps sensoriels. Celui à qui il manque un sens trouve une compensation dans un jeu d'équivalences (Delon, "L'Éveil" 12).

La exploración de la discapacidad física le sirve a Diderot para poder disertar sobre las discapacidades sociales de su época. La reflexión comienza en la experimentación del mundo por los sentidos de los que es provisto el ser humano, la discapacidad resulta ser una ventaja para aquel que "sufre" de la falta de algún órgano. Como Delon lo explica, aquel que es ciego terminará "viendo con la piel", algo que sin duda alguna se conecta con el discurso de los *bijoux*, pues finalmente los órganos sexuales son los que encierran la verdad del cuerpo, aquel discurso velado que el raciocinio no permite expresar por miedo a la condena o al ridículo social. Los personajes de Diderot se insertan dentro de esta dinámica de poder "ver con la piel":

Diderot pense le développement d'êtres privés de la vue ou de l'ouïe et de la parole. L'aveugle est libre de nombre de préjugés et, par le toucher, il est capable de percevoir et de comprendre le monde qui l'entoure. Il voit par la peau. L'information fournie par la main devient la métaphore de l'expérimentation et même du goût esthétique (Delon, "L'Éveil" 17).

Las discapacidades dan origen a un nuevo "gusto estético"; es decir, existe una propuesta de experimentación del mundo a través de los sentidos, y sobre todo, una interpretación de las obras de arte. Aspecto que Diderot trabajará más a detalle en sus textos sobre crítica artística en los *Salons*, los cuales estudiaremos en el tercer capítulo del presente trabajo. Por el momento conviene mencionar que esta búsqueda por la experimentación de la realidad y de nuevas formas de lectura del entorno se encuentran

diseminadas en varias obras de Diderot, y que *Les Bijoux indiscrets*, a su manera, constituye un aporte al materialismo del autor.

La discapacidad física se transforma en *Les Bijoux indiscrets* en una discapacidad social, las mujeres no tienen voz dentro de una sociedad masculina, pero existe una doble crítica, ya que los hombres tampoco son retratados como seres que confíen en las mujeres, para ellos el discurso femenino es un artificio: "Mais cela est impossible, dit le génie, vouloir que des femmes confessent leurs aventures, cela n'a jamais été et ne sera jamais" (Diderot, *Les Bijoux* 40). Resulta ser la voz de los *bijoux* la que es revestida de cierta honestidad. Oraciones como ésta hay que tomarlas con reserva y tener en cuenta que existe ante todo un *persiflage* que puede jugar con nosotros. En todo caso, el *bijou* femenino se presenta como el guardian de los secretos, y que incluso guarda conocimiento que no le es compartido a la parte "pensante" del individuo, es decir al raciocinio expresado por la palabra de la boca. El genio Cucufa define al *bijou* como la parte más honesta del cuerpo femenino al entregarle el anillo a Mangogul: "- Par la partie la plus franche qui soit en elles, et la mieux instruite des choses que vous désirez savoir, dit Cucufa; par leurs bijoux" (Diderot, *Les Bijoux* 40). Y aunque en el genio no hay al parecer más que una voluntad de que el anillo hable con la mayor franqueza posible, para el sultán (y por supuesto para el lector) el que las voces hablen por los genitales resulta algo cómico que abona al carácter de incredulidad de la palabra femenina: "Par leurs bijoux, reprit le sultan, en s'éclatant de rire: en voilà bien d'une autre. Des bijoux parlant cela est d'une extravagance inouïe." (Diderot, *Les Bijoux* 40). Es interesante la confusión que se crea por esta multiplicidad de voces: "D'ailleurs, lorsque la bouche et le bijou d'une femme se contredisent, lequel croire?" (Diderot, *Les Bijoux* 53). En varias ocasiones las voces procedentes de un mismo cuerpo dicen cosas completamente opuestas, sobre todo en lo referente a la defensa de la fidelidad de una mujer, o a la satisfacción de una de ellas con su marido. La voz es, como lo atestigua Zelmaïde, atribuida a un solo cuerpo: "Madame, interrompit Zelmaïde, je l'ai entendu très distinctement; elle a parlé sans ouvrir la bouche [...]" (Diderot, *Les Bijoux* 48). Es decir, dentro de la multiplicidad de confusiones en las que nos sumerge la narración de Diderot, existe una certeza, la voz de los *bijoux* le pertenece al cuerpo de la mujer que lo posee, no hay intervención de entidades externas a ella.

Es extraño que lo sobrenatural del fenómeno parlante pase a segundo plano. La intriga que aqueja a los habitantes de Banza reside en el por qué los *bijoux* comenzaron a hablar hasta ahora y no antes: "S'il était de la bonté de Brama, à qui il a plu d'inspirer

aux femmes un si violent désir de parler, de doubler en elles les organes de la parole, il est bien étrange qu'elles aient ignoré ou négligé si longtemps ce don précieux de la nature" (Diderot, *Les Bijoux* 61). Las voces genitales pueden ser justificadas de alguna u otra forma sin tanto problema. Resalta a este respecto la teoría del instrumento musical *delphus*:

J'ai vu des bijoux dans le paroxisme ; et je suis parvenu, à l'aide de la connaissance des parties et de l'expérience, à m'assurer que celle que nous appelons en grec le *delphus* a toutes les propriétés de la tranchée, et qu'il y a des sujets qui peuvent parler aussi bien par le bijou que par la bouche [...] Je réponds, en suivant la comparaison de cet organe aux instruments de musique, que leur allongement et accourcissement suffisent pour produire ces effets (Diderot, *Les Bijoux* 59).

El *delphus* puede producir dos tipos de sonidos completamente diferentes el uno del otro, se llega a la conclusión de que el cuerpo de la mujer puede producir dos voces que salgan por dos orificios distintos. Todo dependería de la fuerza de la vibración de los órganos que intervienen en la producción de sonido. Y si bien esto es algo meramente mágico, hay que leerlo bajo la metáfora en la que se leen textos como *La Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient*, es decir, bajo una experimentación del cuerpo en miras a la interpretación de la realidad. Al no permitírsele a la voz bocal una escucha, el individuo tendría que buscar a través de la reconfiguración de su experiencia corporal, mecanismos en la voz genital para hacerse presente, y sobre todo quizá, para poder entenderse a sí mismo, como sería el caso de Mirzoza al final del cuento. Mirzoza es la única mujer que demuestra tener ambas voces en armonía, la de su *bijou* y la de su entendimiento, ambas unidas por el amor hacia Mangogul. El control de la voz implica el control de la información. Diderot nos presenta a una mujer castigada por haber revelado secretos personales, este episodio contrasta con el de la primera mujer que posee un *bijou* parlante, Alcine. La fama y el reconocimiento social, tanto para ella como para su marido el emir, es notoria:

On chansonna l'émir; sa femme fut immortalisée. On se la montrait aux spectacles; elle était courue dans les promenades; on s'attroupeait autour d'elle, et elle entendait bourdonner à ses côtés: 'Oui, la voilà; c'est elle-même; son bijou a parlé pendant plus de deux heures de suite' (Diderot, *Les Bijoux* 47).

En esta cita se puede observar la exacerbación del reconocimiento del testimonio del *bijou* de Alcine, tal fue la maravilla de la sociedad de Banza que la gente corría para conocerla. El *bijou* parecía haber hablado durante horas, cuando en realidad sólo pronunció un par de frases frente a la corte.

Visitemos la construcción de las personalidades de los *bijoux*. Si bien las voces se contradicen en puntos específicos, cabe destacar que en todos los casos las voces genitales se muestran respetuosas hacia sus poseedoras. Un claro ejemplo se dibuja en las palabras del *bijou* que se refiere a él mismo como el "mejor amigo" de su ama Ismène: "Ah! Madame, trêve d'invectives, s'il vous plaît, ne forcez point le meilleur de vos amis à quelques mauvais procédés" (Diderot, *Les Bijoux* 65). Estas presencias resultan terroríficas por la información que pueden desvelar, no por ningún tipo de fragmentación de la personalidad.

La multiplicación de órganos, o en este caso la duplicación de voces, resulta enriquecedora para la sociedad que las acoge. Es posible escuchar esta defensa en palabras del Sultán:

Comment dit le sultan; mais nous sommes trop heureux que les bijoux veuillent bien parler notre langue, et faire la moitié des frais de la conversation. La société ne peut que gagner infiniment à cette duplication d'organes. Nous parlerons aussi peut-être, nous autres hommes, par ailleurs que par la bouche [...] (Diderot, *Les Bijoux* 51).

Estas voces resultan ser la oportunidad para poner en tela de juicio el conocimiento preestablecido. Explorar con la palabra, y encontrar un interlocutor en nosotros mismos, ambas ideas son el resultado de este peculiar fenómeno. Diderot busca romper las fronteras del cuerpo, y propone métodos de exploración sensorial. Mangogul, por ejemplo, cambia de forma para poder aparecer y desaparecer a su antojo, "[...] changeons vite l'anneau de doigt, reprenons notre forme [...]" (Diderot, *Les Bijoux* 42). El cuerpo sufre también un proceso de amplificación, pues su unidad se disuelve entre las transformaciones de un estado visible a un estado invisible. El imaginario dieciochesco lo conecta con personajes como Amanzéi, alma que viaja de mueble en mueble, lo conecta también con presencias como las hadas de la Edad Media que sufren transformaciones con el agua, o en ciertos días de la semana, como Melusine, por ejemplo. Este bagaje le sirve a Diderot para hacer de su personaje una presencia que no se encuentra dentro de la unidad, sino que obedece también a una multiplicidad de "presencias" físicas y metafísicas dependiendo de la dimensión en la que se encuentre, en su estado normal, o en el estado de encantamiento gracias al poder del anillo mágico. La experiencia espacial del sultán se puede leer bajo dos posturas, una que abonaría por el lado tiránico del individuo, pues Mangogul puede jugar con los miembros de su corte, y otra que estaría conectada con el rompimiento de las barreras físicas del personaje. Esta transportación se cristaliza en una experiencia sensorial nueva, misma que le hará

ver la realidad social con otros ojos, y al final del cuento, a darse cuenta que vale la pena confiar en el amor. Es sólo después de haber escuchado un gran número de confesiones, que el sultán abandona la empresa del anillo mágico y logra confiar en la palabra de Mirzoza. Todo esto muestra un interés materialista en la construcción de la trama, pero también de la experiencia física del espacio, que logra al final del cuento, encontrar una dimensión moralizadora, la forma libertina logra hacer pasar un mensaje ilustrado.

1.2.5. Las amplificaciones del cuerpo, el accesorio y el vestido.

Los fenómenos de la amplificación del cuerpo dentro de *Les Bijoux indiscrets* se ven reflejados no solamente en la duplicación de órganos, sino también en el tratamiento del vestido y los accesorios de los miembros de la corte de Banza. Diderot se acerca de manera crítica a la vida cotidiana de una clase acomodada, perezosa y en extremo caprichosa:

C'est ainsi qu'il raille dans ses *Bijoux indiscrets*, les politiques de café, les folies de la mode, l'habitude qu'avaient prise les dames de ne se séparer jamais de quelque animal favori. Il a parlé aussi de l'usage des 'petites maisons' où les gens riches recevaient des femmes (Adam 17).

El autor enumera una serie de conductas que bien podrían ser las de la aristocracia francesa, algunos de estos "usos" son tratados con cierta distancia, es el caso de los animales de compañía. Se dibujan rasgos de personalidad en esta clase acomodada gracias a sus conductas y gustos, desde los perros hasta las "petites maisons"³⁸.

El cuerpo de los miembros de la corte se propaga por el espacio de la diégesis gracias a transportaciones mágicas y a los objetos que representan extensiones físicas de los personajes. Esto nos demuestra el gran interés que tenía Diderot por la plasticidad de los objetos y por su importancia dentro de la narración. Si bien no podemos afirmar que Diderot pone al vestido en un papel central, sí podemos establecer una evolución entre sus largas y detalladas descripciones de la vestimenta respecto a aquellas de Crébillon quien se limita a dar algunos trazos del objeto. Como Roland Barthes afirmará siglos más tarde en su obra *Système de la mode* (1967), existirían varios tipos de vestido. Barthes establece líneas de diferenciación entre "el vestido imagen", "el vestido escrito" y "el vestido real". Y si bien, por cuestiones temporales, tendríamos que referirnos en este estudio a los dos últimos (vestido escrito y vestido real), la implicación del lado

³⁸ En el imaginario del siglo XVIII una "petite maison" se refiere a una casa de prostitución o también a una *garçonnière*, lugar donde se recibían visitas extramaritales.

plástico de la descripción queda implícita en el trabajo de Diderot. Sobre los diferentes tipos de vestido, Barthes nos dice que: "Le premier est celui qu'on me présente photographié ou dessiné, c'est un vêtement-image. Le second, c'est ce même vêtement, mais décrit, transformé en langage [...]" (Barthes 13). La mirada plástica diderotiana puede entenderse mejor a la luz de las teorías sobre el vestido de Barthes, pues existe una intención de experimentación sensorial, y un manejo de la amplificación del cuerpo dentro de *Les Bijoux indiscrets*.

Roland Barthes trabaja con las descripciones de las revistas de moda. Según él las descripciones literarias resultarían parciales y poco desarrolladas, "[...] les descriptions issues de la littérature proprement dite, quoique très importantes chez plusieurs grands écrivains (Balzac et Proust) sont trop fragmentaires [...]" (Barthes 21). Es notorio en este sentido que los ejemplos que se toman para sostener tales afirmaciones son justamente de autores conocidos por sus minuciosas descripciones sobre el entorno. Representantes del siglo XIX, Balzac, Michelet y Proust se dan a la tarea de reconstituir entornos hasta el más mínimo detalle. El siglo XVIII no poseía tal nivel en la descripción, sin embargo, podríamos reconocer en autores como Diderot un interés por transmitir la importancia de los objetos que rodean a los personajes, gracias a sus detalladas descripciones. Un ejemplo de este tipo de proceder lo podemos ver en los primeros capítulos del cuento, cuando el genio Cucufa se presenta ante el sultán:

Le génie Cucufa est un vieil hypocondriaque qui, craignant que les embarras du monde et le commerce des autres génies ne fissent obstacle à son salut, s'est réfugié dans le vide, pour s'occuper tout à son aise des perfections infinies de la grande Pagode [...] Là, il est couché sur une natte, le corps cousu dans un sac, les flancs serrés d'une corde, les bras croisés sur la poitrine, et la tête enfoncée dans un capuchon, qui ne laisse sortir que l'extrémité de sa barbe (Diderot, *Les Bijoux* 39).

Aunque Barthes afirma que es justamente en la literatura donde el vestido no tiene una función suficientemente fuerte, podemos rastrear la importancia de este "vestido escrito" gracias a sus mismas afirmaciones. El semiólogo insiste en varias ocasiones que en el vestido escrito lo que se debe ponderar más allá de la descripción es el valor que a ésta se le otorga, "[...] c'est qu'en effet les limites du vêtement écrit ne sont plus celles de la matière, mais celles de la valeur [...]" (Barthes 27). En este sentido dentro de la diégesis de *Les Bijoux indiscrets* el vestido escrito cobra una importancia singular, no olvidemos que toda la trama se detona gracias a la presencia de un accesorio. Como todo objeto mágico, el anillo, gracias, y a pesar de las descripciones, escapa al lector como objeto tangible, pues lo que Barthes plantea para las lectoras de la revista de moda

de los años 60, es totalmente equiparable para el lector que busca recobrar la forma del anillo mágico, "[...] sans rien changer d'essentiel à l'information qu'il transmet à ses lectrices: le vêtement écrit est porté par le langage, mais aussi il lui résiste [...]" (Barthes 14). Existe una doble relación de acercamiento y alejamiento del objeto maravilloso gracias a la transformación del anillo en lenguaje. Estos mecanismos son herederos del cuento libertino de la primera mitad del siglo. Aunque no existen descripciones extensas en las obras de Crébillon, sí existen conexiones explícitas entre personajes y objetos, o más bien amalgamas de "objetos-personajes": "Les amants qui n'ont pas donné satisfaction sont transformés en sofas ou en bidets [...]" (Delon, *Diderot* 150).

Barthes se pregunta cuáles son las implicaciones de convertir un objeto en palabras, "[...] qu'est-ce qui se passe lorsqu'un objet, réel ou imaginaire, est converti en langage?" (Barthes 23). Se destaca la aclaración de que el objeto en cuestión puede ser "real o imaginario". Dentro de la descripción literaria, el mismo Barthes arroja respuestas sobre esta tensión. La literatura, o simplemente la palabra, se opondría en este sentido al "vestido imagen", este último ofrece una visión de conjunto, siendo el ojo humano el que decide donde va a poner el énfasis de la mirada: "C'est que la parole a aussi une fonction d'emphase; la photographie livre un vêtement dont aucune partie n'est privilégiée [...]" (Barthes 26). Diderot trabaja una especie de lectura plástica en su crítica de arte. El narrador-paseante dirige la mirada del espectador. Si regresamos al vestido escrito, y a las descripciones de Diderot, observamos que la presencia y el énfasis que el autor le da a ciertas partes del accesorio resaltan por su importancia dentro de la diégesis:

Vous voyez bien cet anneau, dit- il au sultan; mettez-le à votre doigt, mon fils. Toutes les femmes sur lesquelles vous en tournerez le chaton, raconteront leurs intrigues à voix haute, claire et intelligible: mais n'allez pas croire au moins que c'est par la bouche qu'elles parleront (*Diderot, Les Bijoux* 40).

El anillo en cuestión, sin repetir los poderes que se le confieren, toma una forma singular dentro del imaginario del lector, ya que resulta ser un accesorio que se inserta dentro de la categoría del objeto mágico que necesita de procedimientos mecánicos para desencadenar su poder. Dicho de otra forma, si el usuario no posee el conocimiento para utilizar el anillo, éste no tiene ninguna valía más que la de un simple accesorio. El mecanismo que desencadena la palabra de los *bijoux* está contenido en el "*chaton*" o remate del anillo, es decir, en la parte central del accesorio, así como la lámpara de Aladino debe ser frotada para liberar al genio, el remate del anillo debe ser girado y

dirigido hacia el *bijou* del cual se desean obtener los secretos. Siguiendo las posturas de Barthes, el anillo consistiría en un sistema de significación, que aunque se trate de un objeto imaginario, cuando pasa por el filtro de la palabra, deviene un engranaje de significados, una propuesta de lectura que se cristaliza en el imaginario del lector, "[...] seul le vêtement écrit n'a aucune fonction pratique ni esthétique: il est tout entier constitué en vue d'une signification [...]" (Barthes 19).

Vale la pena rastrear los referentes físicos que pudieron constituir para el lector de la época los elementos faltantes en la descripción de Diderot. Esta información puede esconderse en un detalle aparentemente banal del anillo mágico:

A l'instant il plonge sa main droite dans une poche profonde, pratiquée sous son aisselle, au côté gauche de sa robe, et en tira avec des images, des grains bénits, de petites pagodes de plomb, des bonbons moisis, un anneau d'argent que Mangogul prit d'abord pour une bague de saint Hubert (Diderot, *Les Bijoux* 40).

La información que se nos proporciona es escasa, pero no por ello menos semantizada. La aseveración de Barthes se torna vital para la reivindicación de la imagen plástica del anillo en la mente del lector. Recapitulemos, el anillo posee un remate que debe ser girado para acceder a su dimensión mágica, el anillo es de plata, y sobre todo, es muy similar a un anillo de Saint Hubert. Si bien no se trata tal cual de un ejemplar de este tipo, el sultán lo confundió con uno de estos accesorios muy a la moda en el siglo XVIII. El anillo de Saint Hubert poseía la cualidad, según las creencias populares, de proteger a su portador contra varias enfermedades, en particular contra la rabia. Hasta antes de la invención de la vacuna contra dicha enfermedad en el siglo XIX, el accesorio fue muy socorrido por la población europea, encontrando en el siglo XVIII su apogeo. Uno de los ejemplares más representativos de este accesorio del siglo XVIII se encuentra en el Museo de Senlis, Francia.



Anillo o "*bague*" de Saint Hubert. Siglo XVIII
Alianza de cobre, cuernos, y vidriería montada.
Diámetro exterior 2.6 cm/ Diámetro interno 2.1 cm
Inv. L. 27
Museo de Senlis, Francia.

La sorpresa al observar este accesorio, que bien pudo ser un modelo de tantos, es su extraña conexión con la descripción que nos ofrece Diderot en *Les Bijoux indiscrets*. El anillo en cuestión presenta un remate en forma de candado con dos llaves a sus costados. El remate del accesorio es constituido por dos colmillos que simulan fauces, es decir una boca. Llama la atención el candado como remate y la presencia de las dos llaves que se encuentran a los costados del anillo. ¿Por qué la presencia de las llaves en un accesorio que se esperaba protegiera contra la rabia? La respuesta no la ofrece la ficha descriptiva del Museo de Senlis. Lo que resulta extraordinario es la conexión entre los *bijoux* del cuento de Diderot y el carácter utilitario de un objeto como éste. Ambos guardan secretos y deben abrirse para poder desvelarlos, el mecanismo para poner las llaves en primer plano resultaría en girar el anillo, tal como Mangogul debe hacerlo para poder abrir el flujo al discurso de los *bijoux* de la corte de Banza. Si bien todas éstas son suposiciones, la mención al anillo de Saint Hubert constituye un dato vital en la descripción de Diderot, ya que tal objeto para el lector de la época es un referente claro de la posible forma del anillo del sultán. Las afirmaciones de Barthes adquieren particular relevancia en la intelección del objeto imaginario en la mente del lector.

Dichos procesos contribuyen a una lectura plástica del mundo-objeto, y a la profusión de los cuerpos en la construcción del relato. Una vez que el lector puede identificar la forma del accesorio en cuestión se abre la posibilidad del traslado del "anillo palabra" al "anillo físico". La imagen creada en la mente del lector buscará una presencia física en su entorno. Este traslado del objeto también va a ser explorado en la obra pictórica de Chardin. Hablaremos sobre esto en el tercer capítulo de esta investigación. Los intercambios entre el terreno de la palabra, el de la imagen, y el mundo físico son posibles gracias a la identificación del referente en los tres ámbitos. El lector del siglo XVIII, es altamente susceptible de verse inmerso dentro de la realidad mágica tejida por Diderot, pues es muy probable que él o alguno de sus conocidos posea un anillo de Saint Hubert. Aunque no todo anillo reviste una connotación sexual en la vida cotidiana, para el lector de textos libertinos contemporáneo a Diderot, es seguro que los dedos y todo lo que los rodea pueden ser fácilmente asociados a un contexto lúbrico.

Barthes habla de un "objeto escondido" detrás de la descripción literaria refiriéndose de manera específica al elemento del vestido: "En littérature, la description prend appui sur un objet caché (qu'il soit réel ou imaginaire) [...]" (Barthes 24). Nos asomamos, a través de la reconstitución del anillo imaginario con el objeto real, a un esbozo de este "objeto escondido" que se desvela para los lectores originarios de *Les Bijoux indiscrets*. Aunque, por supuesto, el objeto escondido permanece en la opacidad del referente personal, es pertinente observar cómo la semantización de la descripción del anillo de Saint Hubert reviste el mundo material de referentes específicos del imaginario del Siglo de las Luces, y que su composición encuentra ecos en el objeto material, así como el objeto material encuentra ecos en la construcción del objeto escondido. Una vez más asistimos a procesos narrativos que proponen interesantes acercamientos a la experiencia del espacio y del mundo cotidiano.

Les Bijoux indiscrets ofrece dos mecanismos que conectan al cuerpo del personaje con su entorno espacial a través del vestido, la descripción de los vestidos de una familia de la corte de Bansa en el capítulo XIX, y un proceso mucho más complejo e interesante, la presencia en el mismo capítulo de un clavecín que escupe telas.

Comencemos con el procedimiento de la descripción. Si bien la apuesta de Diderot en un primer nivel es una evidente burla del proceder un tanto ridículo de las damas aristócratas del siglo XVIII, el sustrato de esta descripción nos deja ver cómo la corporalidad del personaje se expande en el espacio gracias a la multiplicación de accesorios:

Voyez, mademoiselle, comme cela fera bien avec votre coiffure de la Chine, votre mantelet de plumes de paon, votre jupon céladon et or, vos bas cannelles, et vos souliers de jais; surtout si vous vous coiffez en brun, avec une aigrette de rubis (Diderot, *Les Bijoux* 109).

Esta descripción es mucho más detallada que la del anillo mágico, este vestido escrito, está por así decirlo, menos escondido para el lector que el anillo de Mangogul. La ropa posee colores y procedencias específicas, haciendo alusión al Oriente de las colonias francesas en África y a productos importados de Asia. No olvidemos que la historia se desarrolla en el Congo, pero que en realidad este procedimiento no es más que un artilugio para alejar al lector a un lugar exótico; con elementos espaciales que ya hemos mencionado, el lector se siente más en un ambiente francés que en un ambiente puramente africano. Las plumas de pavorreal y los rubíes constituyen así elementos que revisten de lujo al objeto construido, en este caso el conjunto vestimentario. Sobre el vestido escrito Barthes afirma que:

[...] mais simplement à rendre intelligibles d'une façon analytique les raisons qui font précisément d'une collection de détails un ensemble organisé: la description est ici un instrument de structuration; elle permet notamment d'orienter la perception de l'image (Barthes 28).

La acumulación de detalles dentro de la descripción llevaría no solamente a la contrucción del "objeto escondido", más bien en este caso lo dibujaría poco a poco de acuerdo a los elementos mencionados en la narración:

[...] la perception de cette robe, il en fixe le niveau de lecture à son tissu, à sa ceinture, à l'accessoire dont elle est ornée. Toute parole détient ainsi une fonction d'autorité, dans la mesure où elle choisit, si l'on peut dire, par procuration à la place de l'œil (Barthes 25).

Salta a la vista la presencia dentro de esta descripción de la combinación de colores que da como resultado un vestido extremadamente lujoso, pero cargado y desprovisto de armonía. Las pinceladas literarias de Diderot mezclan verdes intensos en las plumas de pavorreal, con ocre y marrones en los tonos canela que contrastan con el remate rojo intenso del rubí. Todo este conjunto amplifica de manera sustancial la presencia de la dama en el entorno, pues el intenso colorido de su vestuario resalta con la ausencia total de descripción de la habitación donde se encuentra. Diderot da muestra en este pasaje de su vigencia. Este texto conecta con las investigaciones de pensadores contemporáneos como John Berger e Yves Citton sobre nuestras formas de ver y de percibir la realidad a través de las pantallas, pensemos en *Ways of seeing* (1972) en el caso de Berger, y en *Médiarchie* (2019) en el caso de Citton. Es impresionante cómo Diderot utiliza recursos plásticos para construir descripciones que conectan directamente con canciones

emblemáticas del siglo XX como "She's a rainbow" (1967) de los Rolling Stones, y con colecciones de ropa y desfiles de moda. Gucci, por ejemplo, eligió los interiores de la Galleria Palatina en Florencia como recinto para presentar su colección cruceiro 2018. La saturación de las paredes, que se logra gracias a los cuadros ahí expuestos, recuerda las exposiciones de pintura del *Salon Carré* del Louvre. Los *looks* creados por Alessandro de Michele utilizan el contraste de colores intensos como parte de su composición estética. El vestido se pasea junto con su portador. Es grato confirmar que el movimiento, tan apreciado por Diderot, es lo que posibilita, tanto en la pasarela, como en la descripción dieciochesca, la valoración del vestido como elemento comunicador entre el ser humano y su entorno. "She comes in colors everywhere [...] She's like a rainbow [...]", podría colocarse en el mismo eje descriptivo que las plumas de pavorreal y la falda de oro de la dama de Banza. No puedo dejar de evocar en este sentido las conexiones que establece Michel Delon entre el gusto libertino y el trabajo de las casas de moda durante el siglo XX³⁹. El ejercicio de imaginar a libertinos e ilustrados en nuestra época lleva a este gran dieciochista a crear una imagen saturada en peinados y accesorios. Al parecer no hay mejor referente de las aristócratas del XVIII que las colecciones de John Galliano para Dior.

Regresemos de lleno al Siglo de las Luces, y al extracto que nos ocupa. Si la descripción del vestido ya anuncia cierto tono de burla, el recurso que será utilizado después va a establecer contundente ridículo. El mecanismo sinestésico del clavecín que escupe telas acabará por saturar de manera hiperbólica el espacio en el que habitan estas damas. El trabajo sobre el vestido de los personajes aquí descritos tiene como trasfondo la aseveración que marca que las mujeres se visten por una razón en particular, que no tiene nada que ver con la decencia: "[...] mais ce n'est pas par décence, c'est par coquetterie: elles se couvrent pour irriter le désir et la curiosité [...]" (Diderot, *Les Bijoux* 102). La crítica a estos procedimientos de recarga indumentaria culmina con la aparición de un instrumento musical que en lugar de tocar notas, escupe telas de los más diversos colores para que las damas que lo poseen puedan vestirse a su antojo. El interés mobiliario, no es nuevo; como ya lo hemos visto la presencia de *sophas* es bastante socorrida en los cuentos del siglo XVIII. Lo que sí resulta innovador es conectar al mueble con la creación plástica del vestido a través de los colores. Las sinestesias sensoriales que podrían traducirse aquí como una "música que se ve", pasan por el filtro

³⁹ Para profundizar en estas reflexiones se puede consultar *Le Savoir-vivre libertin* (2004), obra a cargo de Michel Delon.

del vestido gracias a la tela: "La plus jeune pressa les touches, et fit sortir un rayon blanc, un jaune, un cramoisi, un vert, d'une main, et de l'autre un, un bleu et un violet" (Diderot, *Les Bijoux* 109). La saturación de colores se expande y va del vestido, a la completa totalidad del espacio que las damas ocupan, como si se tratara de un procedimiento plástico en donde las pinceladas de colores viajan en el espacio de un cuadro tapando el plano de fondo. Este proceso aumenta porque cada tecla constituye un color, al tocar el clavecín con ambas manos son dos colores los que salen del instrumento. Podríamos ver una gradación en donde, como afirma Barthes, el ojo se fija primero en los detalles establecidos por la descripción del vestido, en el remate del peinado por ejemplo, que va aumentando por la carga de accesorios y colores. En un segundo plano, el ojo se centraría en la primera tecla que sale del clavecín que marcaría la primera irrupción de la pincelada de color en el espacio diegético, hasta llegar a la completa saturación de colores con la melodía indumentaria del clavecín-ropero. La expansión del cuerpo conoce en este fragmento un procedimiento por demás contemporáneo que nos permite ver la gran maestría de Diderot por mezclar no solamente géneros literarios, sino también el incluir trazos de la plástica dentro de la literatura. Algo que siglos más tarde Barthes resumirá desde otra óptica en una pregunta retórica que marca el resumen del *Système de la mode*: "D'ailleurs, la mode écrite n'est-elle pas une littérature?" (Barthes 24).

No quedaría más que mencionar una última expansión del cuerpo que es digna de resaltar. Aunque este procedimiento no pertenece a una dimensión indumentaria *a priori*, podríamos incluirlo dentro de la expansión corpórea por medio de los accesorios. Me refiero a la presencia de los animales de compañía de algunas de las damas de Banza. Un aspecto que desprende a Mirzoza de las demás damas es justamente que ella no encuentra ningún interés en poseer un perro. Así, la favorita del sultán la separa de las mujeres "ridículas", al parecer ella no comparte el gusto por las coqueterías banales. Mangogul pregunta a Mirzoza, "[...] je vois des chiens à toutes les femmes de ma cour, et que vous m'obligeriez de m'apprendre pourquoi elles en ont, ou pourquoi vous n'en avez pas" (Diderot, *Les Bijoux* 132).

La contraparte estética, e incluso moral, se encuentra contenida en el capítulo XXVI. El personaje femenino antepone la presencia de los perros a la de los seres humanos, una suerte de conducta egoísta en donde los animales son síntoma de su alienación. Haria se resiste a que su marido comparta la cama con ella si éste no acepta a sus canes. Una vez más existe una doble lectura de este proceder. Por supuesto que una situación así resulta

cómica, pues el marido es ridiculizado y menospreciado. La impotencia del hombre a compartir la cama con su esposa, no es simplemente de índole espacial, sino evidentemente sexual, pues al no poder compartir el lugar de descanso tampoco se le permite al marido tener acceso a la intimidad de la mujer, ni a su cuerpo: "Sachez, une bonne fois pour toujours, que mes chiens étaient longtemps avant vous en possession de mon lit, et que vous pouvez sortir, ou vous résoudre à le partager avec eux" (Diderot, *Les Bijoux* 137). No existe una voluntad clara por parte de Haria a que el hombre acceda a su cama sin los perros. En este sentido la presencia de los animales también puede ser leída como una reivindicación de la mujer a su espacio íntimo, una especie de conexión con el poder que ella tiene sobre su cuerpo. Pienso en este sentido en representaciones de Diana Cazadora como las de la Escuela de Fontainebleau (siglo XVI), o en la de Rubens pintada un siglo más tarde en la pieza *Diana regresando de la caza*.



École de Fontainebleau, Carmoy.
Diane chasseresse,
Óleo sobre tela.
1.91 x 1.32 m.
1540-1560
Museo del Louvre.



Paul Rubens.
Diana regresando de la caza.
Óleo sobre tela.
1.84 x 1.99 m.
1617- 1620.
Museo del Prado

Aunque evidentemente no se trata del mismo contexto, ni del mismo tipo de perros, es interesante pensar que los animales de compañía de la diosa son más bien una extensión de su poder sobre el espacio que transita. No es menor que las representaciones de Diana suelen presentarla desnuda, o con poca ropa, elemento que conecta también a Haria con esta deidad, pues inferimos que al estar en la cama su ropa es cómoda y ligera.

El menosprecio al personaje masculino es evidente, ya que como hemos visto antes gracias a las investigaciones de Vigarello, era un derecho del hombre poder acceder al cuerpo de su mujer en el momento que él quisiera. Los perros se convierten en una especie de barrera física y simbólica. El discurso de Haria es claro y contundente, "los perros estuvieron antes que usted y tienen más derechos que usted" (traducción mía). Accesorios a ratos, pero también en este caso un accesorio que como el anillo mágico logra revestirse de discursos más profundos, los perros constituyen una forma de vivir el espacio a través de lo que le rodea a la mujer.

Me parece pertinente mostrar brevemente algunos ejemplos de obras plásticas de la época que muestran la importancia de estos canes para las mujeres de la alta sociedad francesa. Estas obras retratan a la mujer y a su perro bajo una misma unidad estética. Fragonard nos ofrece en *La Lettre d'amour* (1775) el retrato de una joven que nos mira fijamente.



Jean-Honoré Fragonard.
La Lettre d'amour.
Óleo sobre tela.
83 x 67 cm.
1770
Metropolitan Museum of Art.

La descubrimos leyendo una carta de amor, nos convertimos en cómplices de su ilusión bajo la cálida luz de una ventana que ilumina tonos verdes en su lujoso vestido. La joven no se encuentra sola, el caudal de tela que de ella se desprende desemboca en la mirada de un pequeño acompañante canino de largas orejas, e impecable pelaje. No hay que dejar pasar la habilidad de Fragonard para triangular las texturas blancas del tocado del personaje, de los encajes de sus mangas, y del pelo del animal. Sin ser el mismo

material, estos tres elementos se conectan y enmarcan el rostro de una doncella, este proceder evidentemente resalta el ideal de pureza. El perrito de Fragonard aumenta la implicación del espectador con la obra, pues ya no son dos ojos, sino cuatro, los que nos llaman a adentrarnos en la ventana pictórica. En términos espaciales, la joven aumenta su poder de convocatoria gracias a su can. Otro de los ejemplos emblemáticos de esta costumbre aristócrata lo encontramos en un retrato de Élisabeth de France (1764-1794), princesa de sangre de la familia real, y hermana del rey Luis XVI. El retrato en cuestión fue hecho por Joseph Ducreux en 1768 y muestra a la Princesa a su primera infancia acompañada de un cachorro marrón enlazado por un listón azul.



Joseph Ducreux.
Portrait d'Élisabeth de France.
Óleo sobre tela.
80 x 63 cm.
1768

Castillo de Versalles.

De nueva cuenta, la niña y el cachorro nos miran fijamente. Los argumentos sobre la implicación del espectador que mencioné hace un momento son igualmente válidos en esta pieza. Me gustaría resaltar el juego que Ducreux utiliza a través de los listones presentes en la pintura. Tres líneas textiles se dibujan en este retrato, la diadema azul cielo de la niña, el hilo alrededor de su cuello, y el listón que rodea al perro. Gracias a

estos elementos, Ducreux logra integrar al cachorro a la corporalidad expandida del personaje. Si en el cuadro de Fragonard fuimos cómplices de un despertar amoroso, en esta pintura somos una suerte de protectores de la niña y su cachorro, mecanismo altamente astuto, pues se nos invita a cuidar a la monarquía. Si la niña estuviera sola en la pintura lo único que veríamos sería un miembro de la familia real.

No haré un tercer análisis, pero sí me gustaría mencionar que el retrato más famoso de Diderot fue hecho por Louis-Michel Van Loo. Sin embargo, Diderot no se identificaba con esa obra, yo creo que incluso le disgustó en muchos sentidos esa representación. Hablaremos más a detalle sobre esto en la última entrada de esta investigación. Me parece irónico que el mismo pintor (Van Loo), nos ofrezca el mejor ejemplo de una aristócrata y un perro ataviados casi al punto del ridículo. La pieza en cuestión es el retrato de la princesa Ekaterina Golitsyna hecho en 1759.



Jean Michel Van Loo.
Portrait d'Ekaterina Golitsyna
97 x 83 cm.
Óleo sobre tela.
Museo Pushkin.

El retrato, aunque tiene una ejecución impecable, no logra desde mi punto de vista, incorporar al perro como lo hicieron los dos pintores antes mencionados. El can es un

accesorio que a su vez está accesorizado, su actitud con la lengua de fuera incluso resulta incomoda sobre el vestido blanco del personaje. Siempre me pregunté por qué Diderot ponía en tela de juicio la habilidad de Van Loo para el retrato, quizá la respuesta se encuentre en la falta de incorporación del mundo-objeto al cuerpo del personaje retratado.

Sofía Coppola en su largometraje *Marie Antoinette* (2006), sí logra incorporar y retratar esta prolongación del cuerpo femenino a través de los perros. A pesar de las múltiples anacronías, se logra transmitir la idea de empoderamiento gracias a la compañía de un animal pequeño. A su vez existe una crítica muy similar a la de Diderot por conducto de la presencia de Mops⁴⁰ y de sus sustitutos, el perro de la protagonista. Este pug conecta al personaje con su lado austriaco y es sustituido por una multiplicidad de perros franceses que literalmente comen macarrones y se embriagan con *champagne* al lado de la princesa de Lamballe y de la duquesa de Polignac. Al igual que en el retrato de Van Loo, los perros son accesorizados con piedras preciosas y utilizados como juguetes. Los perros de las damas ya arraigadas en la corte de Versalles como Madame Victoire y Madame Sophie⁴¹, interpretadas respectivamente por Molly Shannon, y Shirley Henderson, son retratados bajo una misma unidad estética, y conectados estrechamente con el cuerpo de las dueñas, muy al estilo de Fragonard o Ducreaux. Me permito mostrar una pequeña muestra de esta propuesta contemporánea de la relación perro-humano como prolongación del cuerpo en el espacio diegético.

⁴⁰ Los *mops* eran en realidad un tipo de perros muy a la moda dentro de la aristocracia europea, una especie de bóxer miniatura.

⁴¹ Hijas de Luis XV.



Molly Shannon y Shirley Henderson interpretando a Mme. Sophie y Mme. Victoire.
Marie Antoinette (2006)
Dir. Sofía Coppola.

El cuento oriental de Diderot se coloca así entre una intención satírica, y una forma plástica que conecta con formas contemporáneas de percibir el espacio a través de los medios de comunicación actuales. Los estudios de Barthes, Delon y Vigarello nos muestran elementos de la narración que se traducen en una expansión del cuerpo a través de varios mecanismos. Ya sea bajo la multiplicación de órganos, bajo la profusión de formas discursivas, o bajo la incidencia de los accesorios, Diderot logra ofrecer una propuesta de corporalidad que se difumina en el espacio. Siempre atravesado por el mundo de las sensaciones, el autor logra hacer pasar un doble mensaje que tiene mucho de libertario en una forma libertina. La anécdota de la historia de *Les Bijoux indiscrets* arroja así un sustrato mucho más rico que el de los genitales que hablan, pues converge en el reconocimiento del cuerpo, de la sexualidad, de la voz de la mujer, del derecho al silencio, del derecho al placer, y del derecho al espacio íntimo. El mundo-objeto que se crea en el imaginario del lector de este cuento libertino reivindica un interés plástico que apuesta por una experiencia casi sinestésica en algunos pasajes del libro. Podemos afirmar que *Les Bijoux indiscrets* contiene las grandes líneas de interés de Diderot aunque las haya hecho pasar bajo una forma discordante con la producción enciclopedista o filosófica. Cabe destacar que este "cuerpo expandido" que nos ofrece Diderot encontrará ecos en otros de sus escritos como *Jacques le fataliste*. Los procesos libertarios contenidos en estos textos de formas libertinas apuestan en un

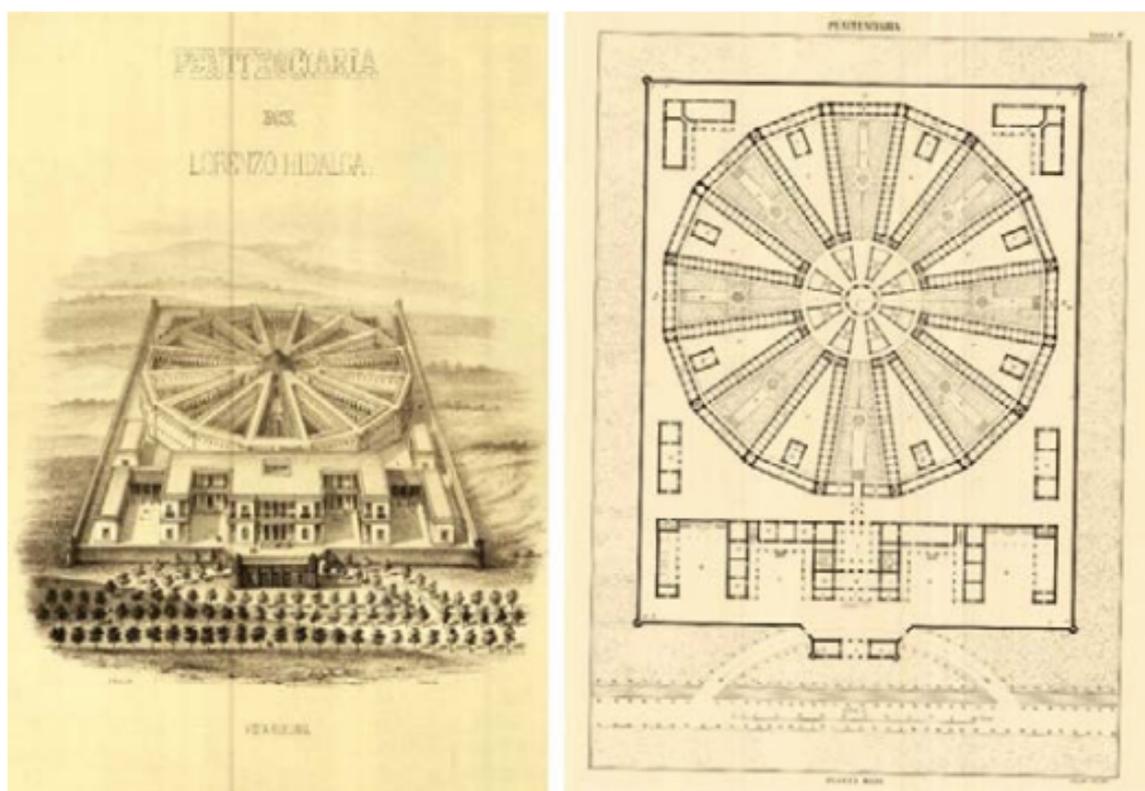
primer tiempo por la emancipación a través del derecho del individuo, el impulso siempre se encuentra contenido en "personajes tipos" que luchan por configurarse ante una sociedad ridícula e hipócrita en sus formas y en sus actos. Falta un poco aún para encontrar la reivindicación social del derecho a la libertad. Nos encontramos en un punto de inflexión en donde el individuo es el que debe encontrar los medios que le son necesarios para poder emprender una lucha en colectividad, algo que aún no se retrata en estos escritos de Diderot.

Capítulo 2: La galería conventual y el cuerpo encerrado en *La Religieuse*.

Nota introductoria al capítulo:

Nos dirigimos a una exploración conventual después de haber transitado por los albores orientalizantes del Siglo de las Luces. Visitaremos el paisaje arquitectónico del encierro. Diderot se sirve del sufrimiento de Suzanne Simonin para construir una feroz crítica a la Iglesia. Es pertinente y enriquecedor invocar de nueva cuenta la noción de Nora Muñiz referente al "desbordamiento diegético" y al intercambio de cuerpos. Suzanne es en realidad un pretexto para que nuestra percepción y nuestro cuerpo logre identificarse con las diferentes sensaciones que va experimentando la monja en su paso por los conventos de Longchamp, Arpajon y Sainte-Eutrope⁴². Esta tríada de construcciones nos lleva a vivir una experiencia inmersiva. Me gustaría que el lector imaginara el recorrido de Suzanne como un paseo sensorial en un solo edificio. Los conventos serían así, alas o secciones de un mismo todo. Existen otros espacios un poco menos importantes que también visitaremos como lo son la residencia de la familia Simonin, y el convento de Sainte-Marie. Tomemos estas extensiones de la estructura principal como espacios en donde observaremos la imposibilidad de la libertad de Suzanne. Para tener un referente más claro de la estructura espacial, propongo una analogía con las cárceles mexicanas porfirianas, que de hecho toman al modelo francés como referente para su construcción y programa de reinserción social. Se muestran a continuación imágenes del proyecto arquitectónico de Lorenzo de la Hidalga (1850), proyecto previo a las obras del Palacio negro de Lecumberri a cargo del ingeniero Antonio Torres Torrija.

⁴² Como bien lo señala Christophe Martin en su obra *La Religieuse de Diderot* (2010), la ortografía utilizada por el autor no es la usual. Existe una feminización del nombre "Eutrope". El convento como estructura imaginaria y simbólica es un espacio habitado y construido por mujeres.



Paralelo y proyecto de penitenciaría
Lorenzo de la Hidalga.
1850
Mapoteca Orozco y Berra.

Esta propuesta sirvió de referente para la monumental obra porfirista capitalina. Para nuestro paseo carcelario será necesario pensar bajo varias de las líneas de pensamiento de Foucault, pues el castigo, el encierro y el poder son elementos que Diderot trabaja a través del espacio conventual. En la propuesta de de la Hidalga se observa cómo un centro vigía controla desde la altura el desarrollo de todo lo que sucede en cada uno de los espacios que se desprenden del núcleo. Pensemos en los movimientos resultado de la alienación de todo ser privado de la libertad. El círculo infinito marca el paso de la repetición sin sentido. Hombres y animales acaban por perder la noción del tiempo y del espacio. Nos convertiremos por un momento en la pantera de Rilke⁴³ y en el tigre de

⁴³ Rainer Maria Rilke escribe hacia 1903 "Der Panther", poema en el que entramos en el universo de un felino encerrado. La construcción del movimiento remite a un cansancio sin fin, hasta que se llega a la muerte del animal. Retomando la definición de ecfasis clásica, podemos afirmar que Rilke construye ecfasis espacial similar a la que Diderot va a desarrollar en *La Religieuse*.

Borges⁴⁴, felinos encarcelados que sólo ven "miles de barrotes". Las monjas no dejan de ser animales que pisan sobre sus pasos, que repiten sin cesar las mismas acciones y los mismos movimientos. Este tipo de prisión basada en el modelo panóptico, que también estudiará Foucault en *Surveiller et punir* (1975), le concede al encerrado la ilusión de "transito". Al igual que Suzanne va cambiando de convento, los prisioneros en Lecumberrí, aunque no cambiaban de crujía, podían acceder a espacios "al aire libre" organizados exactamente de la misma forma que la estructura general. Una suerte de rebanada de mundo que posibilita el acceso al cielo y por lo tanto al tiempo⁴⁵. Sin embargo, para el habitante "del afuera" es muy claro que aunque el prisionero cambie de celda sigue estando encerrado bajo las mismas condiciones. Es pertinente invitar al lector-paseante a visitar las obras mexicanas que dan cuenta de dinámicas similares a las de Suzanne como *El Apando* (1969) de José Revueltas, u obras más recientes como *Tristes sombras* (2021) de Lola Ancira, que rescata la memoria de Lecumberri y La Castañeda; vale la pena también visitar obras como *Las Celdas rosas* (2018), de Sylvia Arvizu, libro de crónicas sobre la vida penitenciaria en Sonora.

Esta parte del paseo se parece más a lo que Dante presenció en los infiernos, que a un acercamiento a los cielos de un Dios misericordioso. Tenemos que estar preparados para encontrar cámaras de horrores, instrumentos de tortura y para escuchar súplicas desesperadas. Visitaremos las entrañas de lo que Martín llama el "claustro negro". La ironía, y la paradoja, con las que tanto gusta de trabajar nuestro autor, nos harán visitar también las delicias ocultas en las paredes conventuales, la lubricidad de ciertos habitantes, y la ternura y entrega de monjas que eligieron por voluntad propia el camino del encierro. La tensión entre la seducción y la tortura se cristaliza en el espacio que rodea a las monjas, el pozo, el rosario, el hábito y el confesionario, son órganos mismos del convento como entidad viva. En esta parte del análisis nos detendremos un momento a reflexionar en torno a las diferentes implicaciones de la ropa, de la comida y del pequeño mundo confinado al que se le obliga a pertenecer a Suzanne. La experiencia sensorial en este segundo capítulo nos llevará a ser un miembro más de la

⁴⁴ La figura del tigre habita gran parte de la obra de Borges. Este animal se proyecta escondido entre bambúes y encerrado tras barrotes. Me gustaría enlazar el retrato del felino en el zoológico de Buenos Aires con la pantera de Rilke, y con la imagen de Suzanne Simonin, éste se puede localizar en *Historia de la noche* (1977): "Iba y venía, delicado y fatal, cargado de infinita energía, del otro lado de los firmes barrotes y todos lo mirábamos [...]" (Borges 45).

⁴⁵ Estudiaremos en el tercer capítulo la importancia de los cielos en la pintura, y sobre todo en la imagen resultante dentro de los textos diderotianos sobre el paisaje.

congregación, a encerrarnos en el espacio, pero también en la falta de sonido, y en la sed de libertad.

2. 1. El universo conventual.

2.1.1. El claustro de *La Religieuse*.

El monumental trabajo de recopilación, organización y selección de información de *L'Encyclopédie*, le dio a Diderot el renombre que el autor conserva aún hoy en día. Sin embargo, otras obras parecerían adaptarse más al gusto del público de los siglos XX y XXI. Gracias a varias ediciones, adaptaciones filmicas, y puestas en escena, salta a la vista el interés por una de sus novelas, *La Religieuse*. El catálogo de la *Bibliothèque Nationale de France*, por citar un ejemplo, contiene 46 ediciones de la obra, que aunque no son particularmente numerosas representan un gusto por este texto a lo largo de los siglos y a pesar de la censura. La última edición dentro de esta institución es del 2013 bajo el sello editorial de Pocket. Como *Les Liaison dangereuses*, esta novela de tono patético, ha inspirado a cineastas como Jacques Rivette en 1966, y a Guillaume Nicloux en 2013, a llevar a la pantalla grande, bajo el homónimo de la novela de Diderot, la historia de Suzanne Simonin. Resulta pertinente enumerar de igual manera algunas de las adaptaciones de esta obra al teatro, que como veremos más adelante, contienen numerosos elementos dramáticos que le permiten un traslado orgánico a este género. Tenemos en 1960 la adaptación de Roland Monod en el teatro Quotidien de Marsella, la de Anne Théron en el 2012 en el teatro Monfort de París, y en el 2013 la adaptación de Nicolas Vaude en el Théâtre Ranelagh de la misma ciudad.

El argumento general resulta aparentemente sencillo, una joven es obligada a convertirse en monja y a pasar su vida dentro de varios conventos de clausura. Su forma de comunicarse con el exterior es lo que complica la estructura. Suzanne Simonin, la joven monja en cuestión, escribe un texto al marqués de Croismare, amigo de Diderot, quien en realidad sí recibió el manuscrito. Este documento habría sido resultado de un artilugio de Diderot y un grupo de amigos para hacer que el Marqués regresara de su retiro en el campo a la ciudad de París. Dentro de su testimonio, Suzanne cuenta su paso por tres conventos dentro de los cuales retrata su lucha por la libertad, y las vejaciones infligidas por las autoridades de los conventos de Saint-Eutrope, Longchamp y Sainte-Marie, cada uno con una madre superiora que violenta de formas diferentes a la joven

monja. El texto retrata a una heroína genuinamente devota, llena de fe en Dios, lo que enfatiza lo siniestro de la autoridad eclesiástica. Esta característica le ha valido a Diderot y a su obra una censura particularmente notoria. Hace algunas décadas en los años sesenta la adaptación filmica de Rivette, fue fuertemente censurada por la sociedad francesa: "Dès sa parution, *La Religieuse* fit scandale et en fera toujours en 1966 lors de l'interdiction du film qu'en tira Jacques Rivette" (Trousson 161). El escandalo involucró incluso a André Malraux, quien era ministro de la cultura cuando Rivette dio a conocer su obra. La censura se encargó de prohibir una primera ocasión este largometraje considerado como un *chef d'œuvre* de la Nouvelle Vague⁴⁶, hasta que se pudo proyectar a partir del 26 de julio de 1967 en solamente cinco cines de la capital francesa. Gracias, y a pesar del escandalo, hubo mucho público en las pocas proyecciones de la película.

La Religieuse, es una novela sensorial, aspecto que analizaremos a lo largo del presente capítulo, que nos invita a ser partícipes de una búsqueda por la libertad. Es quizá hoy en día, en un contexto de pandemia que las reflexiones espaciales de Suzanne nos interpelan con más fuerza. Las prisiones internas, el miedo al exterior, el reconocimiento del espacio inmediato, y la incertidumbre por el futuro, nos acercan a la realidad espacial de esta monja. Como lo afirma Christophe Martin, ante la imposibilidad de libertad física, es en una reinterpretación de la libertad en donde se centra la lucha de Suzanne, una libertad más abstracta que real: "La révolte de l'héroïne doit se fonder sur une revendication presque abstraite de liberté" (Martin, *La Religieuse* 42).

De cara a este abismo claustal, Suzanne Simonin emprende una lucha extenuante, misma que, si bien no obtendrá de manera emancipada, le ofrece al personaje un impulso de vida para definirse en el mundo, y para poder avanzar hacia lo que ella construye como libertad. Dentro de este universo en el que se ve obligada a pasar sus días, la joven monja siempre es vista como una amenaza, no sólo por las personas dentro del convento, sino por su misma familia. Diderot construye un universo que siempre la mantendrá apartada de la sociedad. Incluso en sus traslados de lugar, y después de su huida del convento de Longchamp, Suzanne se encuentra privada de la capacidad de transitar libremente por el espacio. Dicho de otra forma, es un "être du

⁴⁶ Este movimiento cinematográfico de mediados del siglo XX buscaba una nueva forma de hacer cine, una aproximación más sincera a la realidad y al espectador, esto se cristaliza en el uso de cámaras menos pesadas, en el uso de plano secuencias con diferentes perspectivas y sobre todo en un uso no lineal de los ejes narrativos. Muchas de estas características conectan con los procedimientos narrativos de Diderot.

dedans", un ser del interior. En palabras de Thierry Belleguic en *Le Discours de la Sympathie* (2007), esta monja se presenta a lo largo de la novela como una "étrangère du dedans". Este elemento disruptivo dentro del espacio conventual, lleva a Suzanne a convertirse poco a poco en un ser rechazado por su entorno. Mucho hay de autobiográfico en la novela. En 1726, Denis Diderot recibió la tonsura como signo de su consagración al clero. Diderot no tardó en escapar de este sistema y llevar sus convicciones hasta la práctica del ateísmo. Existe, por supuesto, también la referencia a su hermana, quien fue destinada a un encierro conventual en la orden de las Ursulinas, perdió la razón y murió dentro de esta institución, dos muertes en un mismo lugar.

Enlazar esta discusión con la génesis del manuscrito resulta revelador. Como varios de los textos de Diderot, *La Religieuse* fue trabajada en varios momentos de su vida. La primera etapa de creación fue el engaño al marqués de Croismare, la segunda su publicación dentro del contexto periódico de la *Correspondance Littéraire*, y la tercera, una etapa de corrección a lo largo de los años en donde el autor se daba a la tarea de modificar algunos elementos del texto, procedimiento que hizo de igual manera con *Les Bijoux indiscrets*. En el caso de *La Religieuse*, Diderot sólo realiza dos de estas etapas, pues el texto no se publicó en su forma completa y corregida mientras el autor estaba vivo. La primera edición se dio de manera póstuma en el año de 1796, doce años después de la muerte del autor en 1784, mientras que su primera publicación fue fragmentaria en la *Correspondance littéraire* de 1780 a 1782. Jean-Claude Bonnet explica de manera puntual el proceso creativo de este texto tal como lo conocemos hoy en día, haciendo hincapié en los detalles finales de la obra que añaden el prefacio-anexo. Esta última parte constituye la explicación del destino de Suzanne después de su salida del convento, y las circunstancias de su muerte en casa de Madame Madin, quien habría sido la encargada de cuidar de la joven en su convalecencia previa a su muerte:

À l'exception des textes écrits et publiés rapidement (*Les Bijoux indiscrets*, édité en 1748, et *Ceci n'est pas un conte, Madame de la Carlière*, le Supplément au *Voyage de Bougainville*, conçus en 1772-1773 et donnés à la *Correspondance littéraire* en 1773-1774), les œuvres de fiction ont une gestation très longue. La correspondance mystificatrice avec le marquis de Croismare, qui est à l'origine de *La Religieuse* et constitue la préface-annexe dans le livre définitif, a été échangée en 1760 et publiée par Grimm en 1770. Le livre n'est véritablement achevé qu'en 1780 et donné à Meister qui a succédé à Grimm (Bonnet, *Promenade* 246).

La construcción espacial que Diderot teje salta a la luz ya que el personaje principal entiende su existir a través del encierro. Ingenuamente, Suzanne en un primer momento,

atribuye su encarcelamiento a las paredes del convento, para darse cuenta después que la prisión va más allá de una realidad física externa a su cuerpo. El noventa por ciento de la trama narrativa se desarrolla en el convento, haciendo de esta estructura arquitectónica un lugar de experimentación. Diderot desarrolla un estudio del cuerpo, del espacio, de la enfermedad y del encierro gracias a esta estructura arquitectónica. Notemos otro procedimiento que ya se había explorado en *Les Bijoux indiscrets*, el autor entra en espacios femeninos prohibidos al hombre. Estas "observaciones clínicas" como las define Jean Terrasse, sirven al autor para delimitar un espacio diegético apartado del mundo, y poder experimentar con las reacciones humanas dentro de contextos singulares: "D'une certaine façon, le couvent sert de cadre à des observations cliniques sur le comportement humain, et comme les essais de l'anneau dans *Les Bijoux indiscrets*, elle peuvent s'enrichir indéfiniment" (Terrasse 36). Dichas observaciones se dan en un eje temporal que relata el paso de Suzanne por los diferentes encierros vividos.

La primera alusión al destino monacal de Suzanne, lejos de ser pesimista es bastante tranquilizadora para el personaje. En las primeras páginas de la novela, se nos explica que el pretendiente de una de sus hermanas mostraba interés en ella, motivo de disgusto para su familia. Nace así una primera voluntad de escape de la casa natal. La salida más fácil es la entrada de la joven a un convento. De esta forma, sin saberlo, Suzanne acepta con gusto la condena física:

Quatre jours après, ou du moins à peu de jours, on me dit qu'on avait arrêté ma place dans un couvent ; et dès le lendemain j'y fus conduite. J'étais si mal à la maison que cet événement ne m'affligea point ; et j'allais à Sainte-Marie, c'est mon premier couvent, avec beaucoup de gaité (Diderot, *La Religieuse* 4).

Tan sólo algunas páginas más tarde, en el momento en el que Suzanne debía tomar sus primeros votos, podemos observar un cambio drástico en la actitud del personaje:

Le jour fut pris, mes habits faits, le moment de la cérémonie arrivé [...] Cette cérémonie n'est pas gaie par elle-même ; ce jour-là elle fut des plus tristes [...] Je n'entendais rien, je ne voyais rien, j'étais stupide ; on me menait, et j'allais ; on m'interrogeait, et l'on répondait pour moi [...] (Diderot, *La Religieuse* 7)

Diderot alterna la esperanza y la desesperación en el ánimo de Suzanne. En la cita anterior se muestra la desesperanza de la protagonista, quien literalmente se deja arrastrar por las circunstancias, sin oponer ninguna lucha física ni psicológica a la voluntad de su entorno. La tristeza a la que se hace referencia se traduce en una incapacidad corporal para reaccionar de manera adecuada ante la situación, ya fuera

para luchar contra ella, o para llevar a cabo la ceremonia de manera consciente. Su cuerpo se cierra ante el entorno, su vista se nubla, su raciocinio se desvanece, sus pies no responden y su boca se vuelve muda. Todo el proceso psicológico de la escena se refleja en la reacción corporal del personaje. Diderot recurre a este procedimiento a lo largo de la novela. Espero demostrar, en éste y los siguientes apartados, cómo es que la evolución de Suzanne se plasma en las interacciones que tendrá su cuerpo con el entorno físico, ya sea con las personas que la rodean, con los espacios, o con el mundo-objeto con el que interactúa.

En *La Religieuse*, el materialismo se cristaliza en el manejo narrativo de las sensaciones corporales, en las experiencias de placer, y de dolor de Suzanne. Esta cadena de experiencias, desgarradoras a ratos para Suzanne, le harán entender el mundo en el que vive y la realidad a la que se enfrenta, así como también su falta de libertad y la imposibilidad para acceder a ella. Como bien lo señala Michel Delon esta combinación no es fortuita, pues el contexto en el que se escribe *La Religieuse* está ligado a la ceremonia eclesiástica dentro de la Iglesia de la Contra-Reforma: "Diderot vit dans l'Église de la Contre-Réforme qui a mis en avant le rôle des images et des cérémonies, qui parle aux sens pour atteindre l'âme" (Delon, *Diderot cul par-dessus* 112).

Todo el mecanismo narrativo está hecho para provocar una reacción en el doble receptor de la obra. Se trataría, en primera instancia, de obtener un efecto en el marqués de Croismare, y en segunda, en el lector. Asistimos, una vez más, a una construcción polifónica en donde el autor juega con la multiplicación de interlocutores gracias a una hibridación entre la epístola y la novela testimonial: "Ainsi Diderot, le marquis de Croismare et le lecteur, tous trois charmés par la grâce de Suzanne, seraient-ils pris au piège de la vérité des passions représentées. Ensemble, ils partageraient les émois de l'héroïne [...]" (Belleguic 267). Es justamente este proceder el que encierra la mistificación creada por Diderot.

Sin entrar en detalles de la forma en la que se comunica Suzanne con su entorno físico, podemos mencionar por el momento que como afirma Belleguic, existe una intención deliberada por parte del autor en causar empatía con la protagonista, y de esta manera acompañarla en un camino sensorial. Sus virtudes físicas, y su talento musical influyen de manera directa en el retrato de esta joven aparentemente desprotegida, y en la relación de empatía que se crea con el lector: "Ajoutons à cela un physique de Grâce, une voix admirable et des talents de musicienne, et nous aurons le portrait avantageux

que Diderot dresse de son personnage, et qu'il nous engage à faire le nôtre" (Belleguic 266).

Como veremos en el último apartado del presente capítulo, en el sonido reside uno de los puntos nodales de la construcción de esta monja. El retrato de Suzanne, a ratos indefenso, contrasta con su gran fuerza para enfrentar a la autoridad despótica. La voz del pensamiento ilustrado se hace escuchar en los discursos de Suzanne. Autores como Vergulst sostienen que esta parte del personaje tiene que ver con un arquetipo masculino, pues aunque Suzanne sucumbe ante ataques de ira o violencia física, no cae completamente en la locura como lo podrían haber hecho la *mère* de Moni y la superiora de Longchamp: "Les femmes qui sombrent dans la folie sont celles qui renoncent à être libres ; Suzanne, elle, ne renonce pas, ne devient pas non plus folle ou hystérique, et en ce sens, son comportement de révolte est essentiellement masculin" (Vergulst 61). Cabe destacar que estas afirmaciones no se sostienen, en ningún momento el autor de la obra atribuye características masculinas a la lucha de Suzanne. Vergulst realiza una lectura francamente misógina del personaje de Suzanne. Por triste que esto resulte, varios de los personajes femeninos de la producción literaria de la época se enfrentan al mismo tipo de comparaciones, Mme. de Merteuil en Laclos, Thérèse en D'Argens, Juliette en Sade, y la lista puede continuar. Al menos en el caso de Diderot es claro que estas afirmaciones, por muy misóginas que resulten las costumbres del siglo en el que se escribe la obra, está lejos de querer crear un arquetipo masculino en los rasgos de Suzanne.

Cusset coincide en las afirmaciones de Vergulst al afirmar que uno de los peligros para Suzanne es sucumbir a la pérdida de la razón, no se trata solamente del rechazo a la imposición del hábito, sino una lucha en contra de la locura. El convento implica todo un sistema punitivo formado alrededor de su persona. La reivindicación de libertad como lo define Cusset, se bifurca en dos terrenos que podrían ser divididos en un plano físico (la lucha por escapar del convento y deshacerse del hábito), y en una dimensión mental, que está relacionada con la posibilidad de la cordura frente a un sistema desquiciante y opresor: "Revenir sa liberté, pour Suzanne ne signifie pas seulement protester contre ses vœux, mais aussi se battre contre le corps hystérique, contre l'image hystérique" (Cusset 95).

Más allá de equiparar a Suzanne con un hombre, Diderot defiende el acceso universal a la ley. El filósofo le otorga un arma a Suzanne que rara vez posee una heroína durante el Siglo de las Luces, el soporte y el manejo del sistema legal, mismo que se le atribuye a

los hombres, sobre todo a los hombres que pertenecen a una esfera privilegiada: "Contre l'aliénation hystérique et l'arbitraire des passions, Suzanne trouve un allié : la loi" (Cusset 92). Diderot hace de Suzanne una heroína que lucha en contra de un sistema de poder impuesto que niega las libertades individuales y sociales. Así lo reconoce la misma Suzanne cuando comienza a organizar una resistencia frente a la tiranía de la madre superiora después de la muerte de la *mère* de Moni: "Dans les cas incertains, mes compagnes me consultaient : et j'étais toujours pour la règle contre le despotisme [...]" (Diderot, *La Religieuse* 50).

Frente al peso de la calamidad, poco a poco la heroína cambia de actitud, la novicia que se deja arrastrar desaparece. Una vez que Suzanne acepta que no puede luchar contra un sistema que la compele a ser lo que no quiere ser, ella acepta de manera un tanto materialista su destino. Recordemos, dentro de esta corriente de pensamiento no existe una libertad individual y las personas están destinadas a seguir un camino determinado por el contexto en el que viven. Sin embargo, su rebeldía no se apaga, lejos de eso, Suzanne demuestra en sus discursos una gran fuerza por reivindicar su derecho a la queja, mismo que habrá de llevarla a sufrir muchas vejaciones, pero a permanecer dentro de la dinámica de un impulso libertario que le permite existir: "On veut que je sois religieuse ; peut-être est-ce aussi la volonté de Dieu. Eh bien! Je le serai, puisqu'il faut que je sois malheureuse, qu'importe où je le sois! " (Diderot, *La Religieuse* 31). Esta presentación somera del personaje de Suzanne y de su misión en el mundo queda incompleta si no se estudian los espacios en donde se desenvuelve la heroína. Dos figuras que Diderot ya había trabajado en *Les Bijoux indiscrets* nos ayudarán a desentrañar estos dos aspectos de la novela que definen la ambivalente personalidad de Suzanne, y los saltos de la seducción al dolor que Diderot teje en la novela, el claustro monacal, y el harem.

2.1.2. Fricciones y fragmentaciones espaciales.

La Religieuse atisba desde sus primeras páginas un desdoblamiento del discurso gracias a la mezcla entre el diálogo, la epístola y la memoria. Esta técnica, como lo señala Nicolas Rousseau, es característica de la obra diderotiana, y desborda en textos que a ojos del lector pueden parecer fragmentarios, varios de los cuales, incluida *La Religieuse*, pasaron por un proceso de división debido a las entregas periódicas de la *Correspondance littéraire*. Esta dinámica interna obedecería a una visión estética por la

deformación de la realidad a través del corte temporal y espacial. Así pues, el lector obtiene una visión de conjunto que parece estar compuesta de varias pequeñas partes. En el caso de *Les Bijoux indiscrets* la estructura salta a la vista gracias a los *essais de l'anneau*, capítulos que contienen cada uno una anécdota que contar, procedimiento que como ya se ha mencionado es retomado de la estructura de *Le Sopha* de Crébillon:

Diderot intègre d'ailleurs à son roman cette idée que le réel ne passe jamais mieux comme tel que déformé; d'une part, et selon un procédé qu'il a déjà utilisé dans *Les Bijoux indiscrets*, qu'il renouvellera dans *Jacques le Fataliste*, il feint de n'offrir au lecteur qu'un texte fragmentaire (Rousseau 123).

En el caso de *La Religieuse*, esta estructura fragmentaria se balancea entre dos estados de ánimo que mantienen en tensión la lectura del relato, el sufrimiento y la agonía. Si bien, el autor no opta por cortes definidos en el texto (no existe una división en capítulos, como sería el caso de *Les Bijoux indiscrets*), el texto propone episodios que van marcando la evolución de la trama. Asistimos junto a Suzanne, a las diferentes ceremonias religiosas, a las visitas al locutorio, a las visitas a la madre superiora, etc. Conviene por el momento recalcar que el cuerpo y la unidad psíquica de Suzanne se rompen en pedazos. El quiebre de la unidad corporal se asemeja a la fragmentación sadiana, recordemos que Sade trabaja con listas, listas de tortura, de víctimas, victimarios, todas son fragmentaciones de un todo⁴⁷. En el caso de la novela que nos ocupa todas las torturas son sufridas por Suzanne, y en algunos casos, en los personajes femeninos que le ayudaron o que fueron cercanos a ella, como la *mère* de Moni, o *sœur* Ursule (una pierde la razón por el abandono de la gracia de Dios y la otra sucumbe ante la enfermedad). Suzanne queda amparada por un impulso libertario que la guía ante la tentación del suicidio, pero en el trayecto se ve enfrentada a torturas que son dignas de las narraciones de Sade, Suzanne es flagelada, encarcelada, violada en su intimidad, golpeada, obligada a comer cenizas, a hacerse pasar por un cadáver, etc. El esquema del Marqués encuentra un posible reflejo en la historia de la joven monja de Diderot, pues el inventario sádico se hace presente: "L'instance donatrice du récit ce ne peut plus donc être l'énigme, mais c'est ici la nécessité de l'inventaire" (Hénaff 60).

Diderot y Sade estuvieron encerrados en la prisión de Vincennes. Aunque existen casi treinta años de distancia entre sus respectivos encarcelamientos, la prisión conservó de

⁴⁷ Decidí incluir en este segundo capítulo algunos acercamientos entre Sade y Diderot que no se trabajaron en el apartado "I. A. 5. Corporalidades en transformación, Sade y D'Argens". Los elementos que mencionaré en este punto se conectan directamente con la tortura y el universo carcelario, y por lo tanto tienen mayor pertinencia dentro del análisis de *La Religieuse*, que en el acercamiento general que propongo en el primer capítulo.

manera general la misma estructura interna⁴⁸ durante esos períodos. Podemos inferir que ambos tuvieron experiencias similares de encarcelamiento, por lo menos en lo que se refiere a la interacción con el espacio mencionado. Aún hoy en día, se puede visitar la celda del Marqués junto a extractos del manuscrito de *Les Malheurs de la vertu*⁴⁹. La experiencia del encierro en esa prisión en particular nos hace pensar en la forma de comunicación de Suzanne con su entorno físico, a gritos, por el aire, única forma viable de hacerse escuchar desde las paredes de una cárcel en la época.

Otra fricción que se articula en *La Religieuse* se puede observar en el carácter de Suzanne. Varios elementos nos hacen dudar sobre su inocencia, el negar los avances de la superiora de Saint-Eutrope es quizá uno de los más reveladores. Suzanne niega tener conocimiento de un mundo que a veces parece disfrutar, como cuando la madre superiora en Sainte-Eutrope la seduce, tal como lo afirma Nicolas Rousseau, "[...] il n'a pas laissé le lecteur des *Bijoux indiscrets* entièrement convaincu de la parfaite vertu de la favorite, de même Diderot semble faire douter de plus en plus de l'absolue pureté d'intention qu'il reconnaissait au départ à Suzanne Simonin" (Rousseau 124). De alguna manera Suzanne, al igual que Diderot, manipula el discurso. El tono patético resultante logra que su interlocutor sienta pena por ella y así acceda a rescatarla (el marqués de Croismare). Influencias contundentes a este universo de fricciones se perfilaban ya desde principios del siglo XVII. La veta dieciochesca del convento como laboratorio narrativo contiene sobre todo un tono erótico de tendencia libertina. Los temas de la libertad de pensamiento y las escenas lúbricas dentro del universo claustral son prolíficas, muestra de ello son *Le Portier de Chartreux* de Jean-Charles Gervaise de Latouche (1741), *Les Nonnes galantes* del marqués Jean-Baptiste de Boyer (1740), y *La Tourière des Carmelites* de 1741 atribuida a Anne-Gabriel Meusnier de Querlon. Producción que convivía con las novelas libertinas de corte orientalista, o con libros libertinos de lo cotidiano como *La Petite maison* de Jean-François de Bastide (1758). Estos textos demuestran la afirmación de Martin que señala que ante la imposibilidad de tener un comportamiento sexual emancipado, los habitantes de los conventos suelen ser más propensos al vicio y al desenfreno carnal. Las "perversiones" se desarrollarían aun más que en espacios destinados a la actividad sexual como lo podría ser el harem:

⁴⁸ Diderot estuvo encarcelado en Vincennes de Julio de 1749 a noviembre del mismo año, solamente unos meses. Años más tarde en 1777, el marqués de Sade entró a la misma prisión, nunca fue liberado, sólo fue trasladado en el año de 1784 a la prisión de La Bastille.

⁴⁹ Conviene mencionar que esta prisión era una prisión real, lo que quiere decir que el poder real pagaba por todos los suministros del lugar, y decidía quiénes entraban a esta edificación.

"C'est, en effet, en fonction de la frustration radicale qu'ils prétendent imposer que les couvents romanesques sont souvent dépeints comme plus lubriques que les sérails" (Martin, *La Religieuse* 27).

Los años cuarenta del siglo XVIII son para Diderot una época de gran efervescencia creativa, esos años verán nacer obras como *Les Pensées philosophiques* (1746), *La Promenade du sceptique* (1747), y *La Lettre sur les aveugles* (1749) a finales de la década, misma que le valdrá el encarcelamiento en la prisión de Vincennes. Paralelamente a esta producción, los textos libertinos se encuentran en su apogeo. Para los años sesenta, cuando Diderot emprende la creación del manuscrito de *La Religieuse*, este imaginario conventual libertino se torna un escenario perfecto para las reflexiones ilustradas del ya maduro escritor ateo: "Ce que Diderot et Suzanne révèlent au lecteur, ce ne sont pas les traditionnelles voluptés clandestines du cloître mais les souffrances inouïes de la claustration" (Martin, *La Religieuse* 30). Tenemos que pensar que aunque uno de los primeros acercamientos del lector con el texto es la conmiseración que causa Suzanne, la verdadera búsqueda del autor se centra en una reflexión frente a la institución religiosa, una labor que linda entre la toma de conciencia, la sensibilización y la invitación a la acción individual.

Como lo señala Martin, bajo el ojo ilustrado, el convento se convierte ya no en un lugar de placer sexual alejado de la sociedad, sino que representa los síntomas de una sociedad corrupta, sin sentido de ser, ni de existir. Ya a comienzos del siglo, Montesquieu hacía del convento una suerte de lugar incomprensible para Usbek y Rica en *Les Lettres persanes* (1721). Desde este momento es imperativo dejar en claro que en la mirada de Diderot el convento se presenta como el espacio que impide a los individuos la posibilidad de la procreación, el convento es nocivo para el bienestar y el buen funcionamiento social, " [...] l'un des scandales essentiels du cloître est le sacrifice qu'il implique de toute fécondité [...]" (Martin, *La Religieuse* 28).

Los comportamientos sexuales son influenciados por dos conductas que a ojos de Diderot son patológicas, por un lado la exploración de placeres viciados que no conducen sino a la perversión del individuo, como podría ser la homosexualidad, o en otros casos la negación absoluta del instinto carnal, lo que conlleva a una negación del cuerpo y de toda sensación que se desprenda de él:

Si le couvent s'impose à l'imaginaire libertin avec une telle évidence, dans la fiction du XVIIIème siècle, c'est avant tout parce qu'il est alors perçu comme un lieu contre nature [...] la sexualité est d'autant plus débridée qu'elle est plus durement réprimée (Martin, *La Religieuse* 27).

Suzanne, en este sentido, encaja más con el *pathos* de la insensibilidad, pues a lo largo de la historia su imposibilidad a encontrar un deseo genuino que la lleve a sentir amor o atracción hacia otra persona, es lo que nos hace dudar de su sinceridad, de sus buenas intenciones, y del grado de manipulación hacia el marqués de Croismare.

El mecanismo que emplea Diderot para alejar al lector de una imagen centrada en la crítica de la institución eclesiástica es la separación de los personajes masculinos del universo conventual. Éstos no sólo constituyen un punto de articulación con la ley, y con el mundo fuera del convento, sino que representan de algún modo al lado racional de la iglesia, y centran la lectura en las consecuencias del encarcelamiento forzado de la heroína. Diderot no pretende hacer una crítica a todos los miembros de la Iglesia, sino al sinsentido de algunas prácticas y al despotismo con el que se llevan a cabo. Como lo nota Martin, este proceder es el que logra alejar a *La Religieuse* de la corriente libertina, y hace de su texto una obra que identifica a casi cualquier persona con el destino de una joven indefensa frente a mecanismos de poder. La fe de Suzanne nunca es cuestionada. Este giro en la producción de un filósofo ateo es por demás valioso, pues por encima de la negación de la divinidad, Diderot construye una identificación con sus lectores a través de la fe: "[...] il choisit de traiter sur un mode pathétique un sujet typiquement libertin. D'où le soin qu'il prend à écarter tout anticléricalisme voltairien (les figures de prêtres dans le roman ont plutôt, semble-t-il, une fonction d'adjuvants pour Suzanne...)" (Martin, *La Religieuse* 30). Dentro de la misma reflexión de Martin descubrimos un elemento vital para la comprensión de las tensiones entre lo sensual y lo doloroso. Diderot utiliza, a ojos de este crítico, el esquema del convento libertino para transformarlo. Gracias a la imposibilidad de Suzanne por aceptar sus sensaciones corporales sexuales, se logra establecer un convento en forma de harem: "On voit le paradoxe : c'est en refusant la veine licencieuse et libertine que Diderot en est venu à figurer le couvent sur le modèle du harem" (Martin, *La Religieuse* 44). Fascinantemente cercana a otras obras del mismo autor, *La Religieuse* rescata procedimientos espaciales que combinan de formas inesperadas antípodas conceptuales como lo son el convento y el harem. Estos dos lugares son, sin embargo, cercanos en muchos aspectos, como el aislamiento social, la profusión de cuerpos femeninos, y el encierro. Ambos son también espacios que incitan a la fantasía. En donde la presencia masculina no habita, pero dirige de manera externa las acciones de un grupo de mujeres. Así como en *Les Bijoux indiscrets* el autor hace de la corte del Sultán un laboratorio de experimentación erotizado, en *La Religieuse* el mismo procedimiento dentro del convento ofrece una

metáfora espacial del despotismo de la sociedad francesa dieciochesca. Afirmaciones que son válidas para el cuento oriental de Diderot, también lo son para la narración conventual de Suzanne Simonin: "Les personnages évoluent à l'intérieur d'un périmètre central, qui [...] se veut le théâtre du monde" (Terrasse 26). Ambas serían así un "teatro del mundo" como lo afirma Terrasse, un teatro que explica las prácticas nocivas.

2.1.3. Los lugares emblemas del universo de Suzanne.

Ante la imposibilidad de escapar del control de su familia, y de las imposiciones conventuales, Suzanne encuentra atisbos de esperanza en la visita a ciertos lugares. Estos elementos están signados como escapatorias al convento. La visita frecuente al pozo, al locutorio, a la capilla y al altar, marcan el ritmo de los movimientos de la monja. Así pues, el pozo representa el suicidio, y con él la posibilidad de libertad⁵⁰ gracias a la muerte. El locutorio implica la comunicación con el exterior del convento y una ligera posibilidad de acceso a la ley. Por último, la *cellule*⁵¹ ofrece a Suzanne un contacto directo con la divinidad, sin necesidad de pasar por el rezo obligado, práctica representada por el interior de la iglesia y el altar.

Invocar la reivindicación de la libertad a través del movimiento implica necesariamente subrayar el recorrido de estos lugares y la tensión que se crea con las figuras de opresión como la capilla del convento y las habitaciones de las diferentes madres superiores. Decidimos optar en el presente capítulo por varias propuestas de análisis que se ligan unas con otras gracias a la importancia que éstas le otorgan al espacio diegético en el relato. Para sentar las bases de este estudio, y definir los lugares interiores del convento antes mencionados (el pozo, la capilla, el locutorio, etc.), recurriremos en una primera instancia al topo-análisis propuesto por Gaston Bachelard a lo largo de su obra, en particular en las propuestas de *La Poétique de l'espace* (1957). Reflexiones posteriores como las de Foucault en *Surveiller et punir* (1975), o estudios arquitectónicos de los últimos años nos ayudarán a desentrañar otros aspectos de la obra de Diderot. Este acercamiento nos lleva a interrogarnos sobre las dimensiones de un lugar, y su forma de comunicación entre sus partes, " [...] le topo-analyste interroge : La chambre était-elle grande? Le grenier était-il encombré? Le coin était-il chaud? Et d'où

⁵⁰ Aunque se trate de una "libertad celestial", o quizá simplemente la posibilidad de poner fin al infierno en la tierra.

⁵¹ Utilizaremos la palabra en francés *cellule* para referirnos a la habitación de Suzanne dentro del convento, este proceder obedece a que en español la palabra "celda" podría causar confusión con la celda de castigo o "cachot", a donde es llevada la monja cuando es castigada.

venait la lumière? Comment aussi, dans ces espaces, l'être connaissait-il le silence? " (Bachelard 28). Este proceder nos invita también a experimentar y entender al espacio diegético y al mundo-objeto como elementos que inciden directamente en la trama del relato. La experiencia del espacio resulta ser una parte fundamental de las imbricaciones del personaje con el lector. No se podría entender el sufrimiento de Suzanne sin experimentar el encierro físico y mental a la que es sometida.

La respuesta corporal de Suzanne después de conocer la resolución familiar de dejarla encerrada en el convento de Sainte-Marie, se entiende gracias a los bruscos movimientos de la joven novicia. Sus sentidos "se cierran", y su cuerpo deja de escuchar y de moverse por sí mismo. Sin posibilidad de habla, es el cuerpo de Suzanne, y no su mente, el que explica su desesperación: "[...] je n'entendis pas. J'étais renversée sur une chaise ; ou je gardais le silence, ou je sanglotais, ou j'étais immobile, ou je me levais, ou j'allais tantôt m'appuyer contre les murs, tantôt exhaler ma douleur sur son sein [...]" (Diderot, *La Religieuse* 6). Observamos cómo la alternancia entre movimiento y estática señala la confusión mental de la protagonista. En la cita anterior, la inmovilidad y el silencio conviven con desplazamientos verticales de arriba a abajo (*renversée, immobile, me levais...*). Es interesante cómo se maneja el movimiento gracias a los verbos utilizados. Incluso podemos ver el rostro de la protagonista y su posición sobre el cuerpo de la madre superiora con el verbo *exhaler*, que implica un movimiento de cabeza sobre el regazo de la directora. La mirada del lector se mueve con Suzanne de arriba a abajo al ritmo de sus pausas y desplazamientos. Toda la novela está construida bajo estos engranes que hacen de la narración un camino laberíntico en donde pareciera que viajamos detrás de la silueta de Suzanne y que la acompañamos en sus recorridos nocturnos por los pasillos.

Bachelard invoca un punto de partida para todo camino gracias a la figura de "la casa natal". Resulta significativo que este lugar está revestido en *La poétique de l'espace* por un halo de protección, un poco emulando las propiedades de la cueva para el hombre de las cavernas. La casa natal representa la confianza en el espacio frente a un afuera hostil: "La vie commence bien, elle commence enfermée, protégée, toute tiède dans le giron de la maison" (Bachelard 26). El principio del camino se ubica en la ruptura con la casa natal, a partir del desprendimiento. El ser se enfrenta al aplastante peligro del afuera, que como lo define Bachelard, representa la hostilidad del universo: "Pour illustrer la métaphysique de la conscience, il faudra attendre les expériences où l'être est

jeté dehors, c'est-à-dire [...] mis à la porte, hors de l'être de la maison, circonstance où s'accumulent l'hostilité des hommes et l'hostilité de l'univers" (Bachelard 26).

Se torna posible establecer un paralelismo entre las propuestas de Bachelard referentes a la casa natal y al recorrido vivencial del ser, y la vida de Suzanne. Diderot comienza la historia de este personaje en el mismo punto de partida que el esquema de Bachelard, es decir en una casa natal. Aunque la monja se encuentra en una situación de enunciación un tanto difusa, pues no se sabe en qué momento está escribiendo realmente, podemos afirmar que ella comienza su relato de manera cronológica, colocándose en la casa de su familia. Sin embargo, el gran contraste que existiría entre Diderot y los planteamientos bachelardianos reside en que para Suzanne su casa natal no tiene nada de placentera a pesar de contar con los beneficios de pertenecer a la burguesía acomodada, su padre era abogado: "J'étais si mal à la maison" (Diderot, *La Religieuse* 3), dice Suzanne. Aunque veremos que el personaje se pasea de un encierro a otro a lo largo de la novela, la figura del convento es el espacio diegético más desarrollado dentro de *La Religieuse*. En lugar de que el camino del ser comience al verse aventado al exterior de la casa natal, es decir del adentro al afuera, este recorrido de conciencia comienza para Suzanne al verse proyectada del afuera hacia un adentro, del afuera del convento al adentro del convento. Poner a dialogar la estructura de la novela de Diderot con los planteamientos de Bachelard, nos permite tener una idea más clara de los recorridos espaciales de la heroína. Uno de los aspectos más importantes de este tejido narrativo tiene que ver con la carencia absoluta de Suzanne a tener una casa natal, un lugar seguro en el mundo que le permita establecer lazos de paz con su persona y algún entorno lejos de la hostilidad del universo circundante. Suzanne es ante todo un ser desprovisto de hogar, un ser desprovisto de comunidad a la cual regresar, y por lo tanto carente de "guardia".

Responsable en buena medida del destino trágico de Suzanne, el desarraigo físico y emocional proviene de la incapacidad de establecer lazos emocionales con la figura de la casa natal. Como lo explica Bachelard la experiencia del espacio vital estará siempre ligada a los mecanismos conductuales que se establecieron dentro de la casa natal.

Todas las casas que habitamos al final son una profusión de este espacio de seguridad:

Nous sommes le diagramme des fonctions d'habiter cette maison-là et toutes les autres maisons ne sont que des variations d'un thème fondamental. Le mot habitude est un mot trop usé pour dire cette liaison passionnée de notre corps qui n'oublie pas la maison inoubliable (Bachelard 33).

Aunque para Suzanne no hay tal sensación de pertenencia, notemos que el comportamiento de este ser del encierro se prolonga en todas y cada una de las casas donde vive, primero en su casa familiar donde no puede expresarse debido a su condición de hija ilegítima, después en los tres conventos en los que pasará la mayor parte de su vida, y finalmente al salir de la institución en la casa de Mme. Madin.

Una vez establecido que el universo espacial de Suzanne se prolonga en una suerte de secuencia carcelaria, podemos empezar a mapear cuáles son los espacios a los que el personaje regresará incesantemente. Lejos de ser tranquilizadores, tales recorridos vuelven asfixiante el camino de la monja, pues cada uno de ellos desgasta al personaje en múltiples formas.

Comencemos por el locutorio, espacio destinado a la comunicación con el exterior en un convento de clausura. Las monjas se pueden encontrar a través de una reja con familiares o visitantes. No existe una descripción clara de este espacio en *La Religieuse*, inferimos que el lector de la época completaba la imagen espacial con esta reja que sirve de frontera porosa, que filtra y conecta el afuera con el adentro. Con, o sin reja, el locutorio, representa en el imaginario de Suzanne, la posibilidad de comunicarse con el exterior, sobre todo con un personaje que lucha por su libertad desde afuera del convento, su abogado Manouri. La prohibición del locutorio, castigo dado a Suzanne en varias ocasiones, lleva a la nula posibilidad de comunicación con la ley. Esta imposición del silencio recuerda la tela que las mujeres portaban para impedir que sus *bijoux* hablaran en *Les Bijoux indiscrets*. En la siguiente cita se observa cómo la voluntad de la madre superiora por callar la voz de Suzanne no es suficiente para impedirle el acceso parcial al locutorio. En este momento de la novela, Suzanne enfrenta un proceso legal mediante el cual pretendía obtener su libertad del convento de Longchamp: "Le parloir ne me fut pas tout à fait interdit ; on ne pouvait m'ôter la liberté de conférer avec mes juges ni avec mon avocat" (Diderot, *La Religieuse* 87). Así pues, este espacio representa para Suzanne no solamente el derecho a la palabra, sino el acceso a la ley y a la justicia. La siguiente figura importante dentro del convento la encontramos en el pozo. Este elemento también comunica al edificio con el exterior, pues sale de la estructura arquitectónica para adentrarse en las profundidades del terreno y así obtener el agua. El contacto con los mantos acuíferos hace de éste otra salida metafórica del convento, pues si bien Suzanne no puede escapar físicamente por el pozo, éste representa la posibilidad del suicidio y del acceso a otro plano. Aunque por supuesto el suicidio pertenece a la índole de los pecados, no interfiere en la construcción del personaje pues es en la fe en

Dios y en su impulso libertario donde Suzanne encuentra la fuerza para no sucumbir ante el suicidio: "Il y avait au fond du jardin un puits profond ; combien de fois je m'y suis assise, la tête appuyée sur le bord de ce puits "Combien de fois, dans le tumulte de mes idées, me suis-je levée brusquement et résolue à finir mes peines!" (Diderot, *La Religieuse* 52). El pozo es un lugar al que Suzanne regresa en sus momentos de desesperanza. Diderot le otorga al pozo del convento de Longchamp un lugar espacial bastante específico como lo podemos observar en la cita anterior. Este orificio en la tierra se encuentra al fondo del jardín del convento, mismo que se encuentra cerrado por una puerta a la que solamente la madre superiora y sus aliadas tienen acceso. Si bien, las hermanas de Suzanne no podían matarla, y así incurrir en un pecado, sí podían orillarla al suicidio. Insisto en el verbo "orillar", pues es a la orilla del pozo en donde Suzanne deja descansar su cabeza durante los pensamientos suicidas. La llave de la puerta del jardín de Longchamp tiene el poder de "abrir o cerrar" la posibilidad de la muerte. Al dejar la puerta abierta deliberadamente, y así el acceso libre al pozo, la madre superiora está invitando y controlando las pulsiones de muerte de la joven monja: "Plusieurs fois j'ai trouvé la porte du jardin ouverte à des heures où elle devait être fermée, singulièrement les jours où l'on avait multiplié sur moi les chagrins, [...]" (Diderot, *La Religieuse* 53). No sorprende que sea justamente después de las jornadas de tortura en que esta puerta se encuentre abierta. Suzanne no sucumbe, pero sus constantes visitas al pozo de Longchamp establecen un recorrido que define el conflicto interno del personaje. Este impulso de muerte es causado por el convento, el espacio se torna asesino.

Esta serie de recursos espaciales de comunicación interna, encuentra en los corredores de los conventos un mecanismo para definir los pasos de las monjas. El movimiento de los cuerpos no solamente es controlado por una serie de reglas institucionales, el espacio mismo las obliga a tener un tipo de interacción, incluso son obligadas a caminar en ciertas direcciones. Uno de los momentos más reveladores del rechazo de la comunidad hacia Suzanne se repite en el convento de Longchamp cuando a las demás monjas no se les permite la comunicación con la protagonista:

Nos corridors sont étroits ; deux personnes ont, en quelques endroits, de la peine à passer de front : si j'allais, et qu'une religieuse vînt à moi, ou elle retournait sur ses pas [...] elle se collait contre le mur, tenant son voile et son vêtement, de crainte qu'il ne frotât contre le mien. Si l'on avait quelque chose à recevoir de moi, je le posais à terre, et on le prenait avec un linge (Diderot, *La Religieuse* 84).

En estos estrechos lugares que comunican las diferentes partes del convento, apenas dos monjas pueden compartir el mismo espacio para sus respectivos trayectos. Esta pequeña distancia obliga a la monja que se encuentre con Suzanne a pegarse a los muros para no tener contacto alguno con ella. Diderot logra transmitir a través del manejo del cuerpo de las monjas, y su interacción con el espacio, el terror infligido a la comunidad y la terrible desesperanza de Suzanne al verse rechazada por todas sus compañeras. La repulsión se acentúa con el manejo de la ropa, pues para no tener contacto alguno con la castigada, las hermanas pegan su velo al cuerpo. No existe ningún contacto directo con Suzanne, como si se tratara de una infectada contagiosa. Una distancia espacial es siempre puesta de por medio para evitar la propagación de la enfermedad. La construcción de este espacio de comunicación entre las partes del convento es el corredor. Estrecho y lúgubre, esta estructura resulta un lugar ideal para demostrar el rechazo y las fuertes medidas punitivas ejercidas sobre la comunidad. El universo oscuro con pasillos estrechos y pozos profundos, resulta ser una extensión de la madre superiora de Longchamp. Esta monja se muestra sádica y cruel a lo largo de la primera parte de la novela. La figura de esta madre superiora se asocia con la corriente jansenista que pugnaba por la pérdida de la libertad frente al pecado, y que encontraba en el ascetismo y la autoflagelación una interpretación de los sacramentos. Diderot ejerce una fuerte crítica hacia esta corriente de pensamiento misma que se condensa en el universo espacial de Longchamp.

Cabe mencionar dos falsos lugares de comunicación. Proponemos el adjetivo "falso", ya que éstos le proporcionan a Suzanne la comunicación con la divinidad, no obstante, a ojos de Diderot representan un sistema engañoso que hace creer a Suzanne en ilusiones momentáneas. Nos referimos al confesonario y al altar. El primero debería permitirle a la monja una comunicación con su confesor, quien en caso de problemas podría ayudarla. La madre superiora de Saint-Eutrope después de intentar seducir a Suzanne, es llamada a confesarse en varias ocasiones, al igual que la joven monja. El resultado no es nada tranquilizador para Suzanne, por el contrario, perturba a la joven en tal forma que su comportamiento se vuelve a nublar y desencadena la pérdida de la razón de la madre superiora. El confesonario no aparece como un elemento que le permita comunicarse. Es más, el mueble en sí parece ser poseído por la autoridad masculina y la interacción corporal con el mueble viene de parte del confesor: "[...] il porta ses bras contre une des parois du confessionnal, et appuya la tête dessus comme un homme pénétré de douleur" (Diderot, *La Religieuse* 198). Esta última parte de la oración,

"pénétré de douleur", es muy reveladora, y casi nos dejaría entrever una suerte de lugar propicio a la violación. No hay comunicación real con una entidad fuera del convento. Ella recibe órdenes claras por parte de la institución que quizá salvan a Suzanne de la "perversión del vicio" carnal homosexual, pero que destruyen la armonía aparente que existía al interior del convento. El otro falso lugar de comunicación es el altar. La misma Suzanne admite que es frente al altar donde pretendía encontrar confort. Esta idea se esfuma rápidamente: "J'allais dans les commencements chercher de la force et de la résignation auprès des autels" (Diderot, *La Religieuse* 52). El altar se convierte en el lugar de las más terribles vejaciones públicas y del acallamiento de la voz y la voluntad de Suzanne. Es ahí donde se lleva a cabo la ceremonia de la toma de votos en dos ocasiones, y donde se le negará la posibilidad de un futuro, no solamente frente a la comunidad y frente a su familia, sino frente a los ojos de la divinidad. Irónicamente, es en su pequeña *cellule* en donde sus plegarias y la comunicación con Dios se tornan posibles.

2.1.4. La sátira del convento.

La Religieuse anuncia una coyuntura entre la corrompida institución religiosa apoyada por el poder despótico de la monarquía absolutista, y el pueblo francés sediento de derechos y de libertad. El objetivo principal del texto parece ser la construcción de una sátira social. Subyacen en esta sátira, como lo explica Martin, una serie de implicaciones de varias índoles. La crítica toca las esferas política y económica, aspectos que a primera vista pueden pasar desapercibidos. Podríamos enunciar en este momento la fuerte crítica a la corrupción económica de los conventos y de las órdenes religiosas. La libertad de Suzanne se mueve gracias, y a pesar del dinero que ésta puede llevar a tal o cual convento. Gracias a su dote, la monja puede trasladarse de un convento a otro. Una vez que Suzanne se encuentra lejos de las garras de la superiora de Longchamp, y huye a Sainte-Eutrope por mediación de M. Manouri, el nuevo convento querrá sacar provecho de los problemas de Suzanne al pedir la retribución de una parte de la dote. Los sufrimientos y vejaciones pasan a un nivel por demás secundario, haciendo del dinero el verdadero motor de la afrenta entre ambos conventos. El texto se inserta dentro de una producción de corte materialista. Diderot no lucha por la libertad de Suzanne, sino por el acceso a la libertad social, y no individual. En este sentido la heroína se convierte en una metáfora de un pueblo cautivo, inmerso en una dinámica de

sufrimiento y engaño. Podríamos ver, desde una lectura más moderna, una defensa de ambas libertades, la individual y la colectiva, pues finalmente sin una no se puede obtener la otra.

Surge la necesidad de encontrar una definición de lo que entenderemos por sátira en el presente estudio. Para tal efecto decidimos retomar la propuesta de Gilliane Vergulst, aplicada en los estudios sobre Diderot, que como se podrá observar se enfoca en el objetivo de una serie de acciones no definidas: "Une satire se donne pour but de dénoncer les travers de la société, les ridicules de certains hommes ou de certains comportements [...] l'aspect satirique du texte cherche à faire naître l'indignation" (Vergulst 57). Esta propuesta nos permite hacer una interpretación maleable de cómo es que Diderot logra el elemento nodal de la sátira, la indignación. ¿Cómo permanecer insensible a tan variados castigos, y a los arrebatos de violencia hacia la joven Suzanne Simonin? Ningún lector que haya logrado tener un poco de empatía con la monja se mantendrá ajeno a este sentimiento, la indignación nos lleva a ver a Suzanne como la víctima de un sistema familiar, social y religioso. El trayecto de Suzanne es el resultado de años de insensibilidad hacia los derechos sociales tan básicos como la libertad de pensamiento y de tránsito. Las continuas plegarias y llamados directos de Suzanne hacia Dios atestiguan de manera constante la fe de la joven. "Mon Dieu, ayez pitié de moi! Mon Dieu, ayez pitié de moi!... Mon Dieu, soutenez-moi! Mon Dieu, ne m'abandonnez pas! Mon Dieu, pardonnez-moi, si je vous ai offensé!" (Diderot, *La Religieuse* 102), exclama Suzanne antes de ser presentada ante el gran vicario. Un texto que ataca a la iglesia podría fácilmente desbordar en una reflexión sobre la ausencia de la divinidad, esto nunca ocurre. Diderot encuentra en la fe de Suzanne la clave para construir una sátira bien organizada frente al objeto de crítica: "Le roman est bien éloigné d'une profession d'athéisme. Suzanne elle-même ne laisse à aucun moment le moindre doute sur sa foi et jamais cette foi ne vacille" (Trousson 161).

La negativa de Suzanne a convertirse en monja hasta la muerte, es tan sólo el pretexto para el desarrollo de un ataque más profundo. Como nos recuerda Trousson, Diderot no desarrolla un argumento anticlerical, si las monjas atacan a Suzanne no es por el hecho de ser monjas, es por el hecho de estar encerradas en un espacio que propicia los vicios y la locura, el convento: "La critique de Diderot va au-delà de l'antieléralisme et même du scandale des vocations forcées pour mettre en cause l'institution conventuelle elle-même [...]" (Trousson 161). Es importante recalcar que desde otra lectura más crítica, la fe de Suzanne podría incluso interpretarse como una fe que vuelve ciego al

creyente. El Dios al que invoca tan fervientemente permanece sordo a sus suplicas. Otro lado de esta misma fe cegadora podría ser la que experimentan algunas de sus compañeras, quienes probablemente ingresaron de manera voluntaria a la vida conventual. Pensemos por ejemplo en los señalamientos de Raphaël Enthoven en su artículo "Diderot et la liberté" donde se menciona que "toute pensée prétendument pure est le simulacre d'un esprit malade". La fe de Suzanne encuentra dos lecturas como casi todo en la producción de Diderot.

Otro aspecto de la sátira en *La Religieuse* señalado por René Pomeau en "Sur la religion de *La Religieuse*" (1975), y retomado en los estudios de Martin, nos parece digno de ser mencionado, el ataque a la inexistente contribución del convento a la sociedad. Diderot centra la trama de la novela en tres conventos, nunca se menciona de manera directa la corriente de pensamiento de las órdenes a las que pertenecen estas monjas. No por lo menos de manera directa. Cabe señalar que la conducta de la comunidad dentro de los conventos obedece a los humores y caprichos de cada una de las madres superiores a cargo del espacio. Así, durante el reinado de la *mère* de Moni, el convento aparece como un lugar apacible pero lleno de engaño, el misticismo no deja ver con claridad los deseos del poder eclesiástico. Con su sucesora en Longchamp, el convento se torna un lugar de tormento, la vida se asemeja a la práctica jansenista como aquella de la orden carmelita, lo demuestra el rechazo a la opulencia y la vida ascética. Por último, en Sainte-Eutrope, la madre superiora elige el camino del vicio carnal llevando a la comunidad a una suerte de desenfreno sensorial, existen comidas abundantes, dulces, recitales, y escenas eróticas impregnadas de un latente carácter sexual de las monjas. La imagen de la madre superiora de Sainte-Eutrope podría verse más cercana a las prácticas jesuitas de la época, mucho más libres que las jansenistas, pero que no dejaban de insertarse en un contexto perverso y mentiroso. El proceder jesuita es el mejor conocido por Diderot, pues estudió con ellos en el colegio de Langres y su hermana fue monja en la orden de las ursulinas, ligada también a la vertiente jesuita.

Los tres conventos tienen algo en común, por muy diferentes que sean las madres superiores, las comunidades que presiden son total y absolutamente inútiles para la sociedad. Primer y principal nivel de inutilidad, lo hemos repetido ya varias veces, es la imposibilidad de la procreación, la privación de individuos y de ciudadanos para el bien social. Segunda inutilidad, es aquí donde retomamos las afirmaciones de Martin y de Pomeau, la sociedad conventual dentro de la novela no ayuda en nada a su comunidad. Existían en la época órdenes destinadas al cuidado de los enfermos como lo señala

Martin. Todas las órdenes elegidas por el autor son órdenes contemplativas de clausura, su misión en la tierra se restringe al rezo. Aunque exista un bien común en la práctica contemplativa, ésta es de naturaleza metafísica. Las actividades en los tres lugares se reducen al rezo, la comida, y los placeres o las torturas creadas por el encierro y el ocio. El bien a la comunidad no se percibe en una acción concreta, no hay atención a enfermos, ni preparación de comida para la población, ni ayuda a los desprotegidos, esto representa más que un bien, un gasto, una especie de lastre:

Car l'ombre du cloître, pour le romancier-philosophe des Lumières, c'est bien d'abord ce contre quoi il se définit. L'atteste en particulier le soin pris par Diderot à écarter de son roman les ordres monastiques dont la règle prévoyait des activités de bienfaisance (le couvent Saint- Eutrope d'Arpajon accueillait notamment des malades hydropiques)" (Martin, *La Religieuse* 49)

La identificación con un público cansado del poder de la Iglesia, y sumido en la precariedad en los últimos años del siglo XVIII, es mucho más fácil, y hace del retrato del convento una crítica más efectiva.

Explorar la trama de la novela a través de una sátira del absolutismo condensado en la figura del convento, física y simbólicamente, obliga a replantearnos las implicaciones directas del objetivo de Diderot. Como lo menciona Vergulst, esta denuncia del sistema desvela reflexiones en torno a las libertades individuales de Suzanne, da relieve a la importancia de las libertades sociales, pues la historia de la monja no es más que el pretexto para hacer pasar ideas libertarias sobre el derecho a la palabra, al movimiento y al acceso a la ley: "La dénonciation est donc double, et derrière l'attaque contre les couvents, il faut bien lire une attaque cuisante contre l'absolutisme. L'un des points les plus évidents de ce roman, c'est la revendication de la liberté" (Vergulst 64). Asistimos nuevamente a un despliegue de recursos para obtener una denuncia efectiva. La elección de elementos que construyen el entorno físico y psicológico de Suzanne apuestan por una lucha libertaria en todos sentidos. Mostrar lo absurdo que resulta una sociedad pobre que mantiene estas instituciones conlleva una fuerte crítica a un sistema absolutista que oprime el cuerpo y la mente de la sociedad en su totalidad.

2.1.5. El espacio laberíntico.

Explorar el universo conventual en *La Religieuse* nos sitúa dentro de una topografía metafórica del mundo. Pareciera que, dentro de este trazo, el convento se encuentra en las entrañas de la tierra, recordemos la presencia del pozo que conecta con las profundidades, los estrechos corredores, los rincones y recovecos donde se esconde

Suzanne. Ella misma ubica al convento dentro de una región inferior, profunda, similar a unas catacumbas. Al establecer sus primeras reflexiones sobre el estado monacal ella menciona que: "Le monde a ses précipices ; mais je n' imagine pas qu' on y arrive par une pente aussi facile" (Diderot, *La Religieuse* 9). Esta profundidad terrestre se torna aún más inmundada si se toma en cuenta que el convento es literalmente una suerte de basurero, ahí se encuentran aventadas personas que no pueden existir en la sociedad del afuera. Suzanne es prueba de ello, no existe otra razón de su suerte más que su condición de hija ilegítima. Universo sin salida, el convento se erige no como una construcción vertical con salidas hacia otros planos. Por mucho que Suzanne eleve sus brazos para intentar comunicarse con Dios, el convento y su simbología la hunden en un contexto subterráneo. Último elemento que apoya esta postura es que Suzanne se identifica como víctima de un entierro en vida, "[...] je suis une malheureuse qu' on déteste et qu' on veut enterrer ici [...]" (Diderot, *La Religieuse* 5).

El ser del interior tendría que encontrar un "destin du dehors", un destino del afuera que le permita construir su existencia. Suzanne logra escapar del convento, pero su destino del afuera le es prohibido, su libertad nunca es alcanzada de manera emancipada. La profecía del padre Séraphin al convencer a Suzanne de tomar los votos, no puede ser más cierta, una decisión sin salida y una salida probable sólo ante la muerte: "[...] il faut ou entrer pour toujours dans cette maison, ou s' en aller dans quelque couvent de province où l' on vous recevra pour une modique pension, et d' où vous ne sortirez qu' à la mort de vos parents [...]" (Diderot, *La Religieuse* 4). Suzanne aparece como una suerte de animal enjaulado que se mueve de manera cíclica⁵², repitiendo sus pasos en los mismos lugares, cometiendo una y otra vez en los mismos errores, rezando las mismas plegarias, y lamentándose con las mismas frases. Suzanne vive atrapada en un bucle de dolor. Como lo desarrollará Foucault más tarde, los sistemas de poder se ejercen sobre el individuo sin posibilidad alguna de escapatoria.

El cruce entre estas dos ideas, el convento-laberíntico, y la locura por el encierro ubican el espacio diegético de *La Religieuse* dentro de una dinámica de bestialidad patológica. Suzanne en múltiples ocasiones pierde el conocimiento y el manejo de su propio cuerpo. Es interesante que uno de los sentidos más importantes, junto con el oído, en la producción de Diderot sea la vista. Éste es justamente el sentido que le permite a Suzanne saber si es consciente o no de sus acciones, un ejemplo de esto es el arrebato

⁵² Pensemos de nueva cuenta en la pantera de Rilke, y en el tigre de Borges.

corporal que se da durante una plática con la superiora de Longchamp al pedir su libertad. La madre superiora le hace ver lo alterado de su estado: "Mon enfant, vous êtes possédée [...]", a lo que Suzanne no puede más que aceptar su pérdida de conciencia tras recuperar la vista: "En effet, je jetai les yeux sur moi, et je vis que ma robe était en désordre [...]" (Diderot, *La Religieuse* 79).

Martin va más allá de la pérdida del sentido de la vista en Suzanne. Se afirma que Diderot usa la técnica del "narrador ciego" para la construcción de las memorias de la monja: "Diderot semble ici pousser à la limite le principe du `narrateur aveugle` qu'avait exploité avant lui Prévost ou Crébillon [...]" (Martin, *La Religieuse* 74). Dicho en otras palabras, Suzanne no sabe nunca nada, nada de lo que pasa a su alrededor, ninguna de las malas o buenas intenciones de las personas con las que convive, nada del exterior, nada de su entorno dentro del convento, nada de su pasado, nada de su posible futuro. El vacío parece guiar las acciones de Suzanne, sin deseo por el amor, ni por el placer, su único motor es su impulso libertario por escapar del convento. Dicha técnica, como lo señala Martin, ya la habían explotado otros autores de principios del siglo XVIII. Crébillon, por ejemplo, quizá uno de sus personajes que más se pueden equiparar con Suzanne es Meilcour, en *Les Égaréments du cœur et de l'esprit* (1736), el joven libertino se deja seducir por la mejor amiga de su madre. Aunque él niega saber las intenciones de Mme. de Lursay, es evidente que conoce sus intenciones seductoras. Así como también podemos inferir que Suzanne sí intuye los avances de la madre superiora de Sainte-Eutrope, y que sólo los niega para obtener una respuesta favorable por parte del marqués de Croismare.

Ciega en su comportamiento corporal a ratos, y ciega en su proceder vivencial, Suzanne Simonin deviene una especie de monja-talpa, talpa por su ceguera corporal, por recorrer un mundo terrestre y laberíntico dentro de las profundidades de un terreno sin luz, y finalmente por sus recorridos repetitivos. Tal como una talpa, como un topo, Suzanne avanza a tientas en este mundo sin saber a ciencia cierta a donde la llevará su esfuerzo por avanzar. Ella tendrá que confiar en otro sentido, el oído, aspecto que estudiaremos más tarde. Otro tipo de animalidad se muestra en las compañeras de Suzanne. Si ella es una criatura que avanza entre la tierra, las otras monjas parecen transformarse en bestias feroces como ella misma las define. La animalidad en este sentido se retrata mucho más violenta gracias a procedimientos sonoros y de desplazamientos agresivos. La locura del encierro transforma a estas mujeres en seres que avanzan sin sentido, que aúllan y

gimen de dolor. En la siguiente cita Suzanne describe la imagen profética de su futuro, materializada en una monja enloquecida en el convento de Sainte-Marie:

Il arriva un jour qu'il s'en échappa une de ces dernières de la cellule où on la tenait renfermée. Je la vis [...] Je n'ai jamais rien vu de si hideux. Elle était échevelée et presque sans vêtements ; elle traînait des chaînes de fer ; ses yeux étaient égarés ; elle s'arrachait les cheveux ; elle se frappait la poitrine avec les poings, elle courait, elle hurlait [...] (Diderot, *La Religieuse* 10).

Notemos que la monja además de haber perdido totalmente la cordura, se había "escapado de su celda donde se le tenía encerrada", y más significativo aun, esta mujer "arrastraba cadenas de hierro", parece que en lugar de la descripción de un ser humano asistimos a la descripción de un animal en agonía que necesita estar contenido por grilletes para no escapar. La mirada perdida, los golpes sobre su pecho, sus gritos y movimientos bruscos llevan al ojo del lector a moverse junto a esta mujer que busca una salida del convento y de la tortura mental. La monja no posee ningún atributo de cordura ni de humanidad, el resultado, como es de esperarse, es el miedo en Suzanne y por lo tanto en el lector.

El retrato de la monja desquiciada es uno de los momentos clave no sólo de la vida de Suzanne, sino de la novela entera. Este episodio se presenta como punto de referencia en un bucle en el que Suzanne se encuentra encerrada, pues ella regresará cíclicamente a los momentos de pérdida de razón, de ella o de alguna de sus compañeras dentro de los conventos: "A tout moment ma religieuse folle me revenait à l'esprit, et je me renouvelais le serment de ne faire aucun vœu" (Diderot, *La Religieuse* 11). Este momento también representa el punto sin retorno, un catalizador de la fatalidad. Con diferentes variantes de la pérdida de la razón, las mujeres del convento diderotiano son dotadas de características bestiales, algunas suplican y aúllan, mientras que otras son privadas de los sentidos. El poder alienante de las rejas conventuales es tan poderoso que incluso logra sumergir a personajes externos al convento dentro de esta dinámica, como la madre de Suzanne en su última visita a Sainte-Marie: "[...] ma mère était si troublée, qu'elle ne pouvait retrouver la porte par laquelle elle était entrée [...]" (Diderot, *La Religieuse* 43).

Acorraladas en este laberinto, las monjas definen su alienación a través del espacio conventual. Tomemos dos ejemplos de la pérdida de la conciencia y la manera en la que el espacio define estos trastornos. La primera secuencia de movimientos es la de la madre superiora de Sainte-Eutrope, quien al verse rechazada por Suzanne pierde la razón, "[...] elle demeurait renfermée dans sa chambre ; elle errait dans les corridors ou

elle descendait à l'église ; elle allait frapper aux portes de ses religieuses et elle leur disait d'une voix plaintive [...]" (Diderot, *La Religieuse* 210). La secuencia comienza en la habitación, dentro del encierro, el salir a las galerías del convento implica un desplazamiento sin rumbo fijo pues la superiora "erraba". Sin motivo aparente, la siguiente escala es la iglesia que se encuentra en la planta baja del convento, lo que implica descenso, escaleras, pasos en varios niveles; después, regreso a los dormitorios, ascenso de nuevo, escaleras y pasos hasta llegar a las puertas de las celdas de las monjas. Todo esto implica un contexto nocturno pues en el día las monjas están concentradas en sus labores de rezo o en las tareas de la comunidad, y por lo tanto no se encuentran en sus *cellules*. Toda esta serie de movimientos no sería más que eso, una serie de desplazamientos, si estuvieran provistos de una finalidad concreta. Diderot marca no sólo el sinsentido de los pasos de la superiora, sino la alienación de la institución y el sinsentido de la existencia del convento. Se repite así la imagen de la primera monja alienada en Sainte-Marie, siempre con la misma carga simbólica, la del animal alienado en un espacio cerrado. La dignidad humana se entiende como todo aquello a lo que Suzanne no tiene acceso, el libre pensamiento, la libre circulación, y el derecho a la libertad de palabra, es decir, el derecho a decidir sobre su cuerpo.

Segundo ejemplo, otro episodio de pérdida de conocimiento de Suzanne, esta vez en su etapa de novicia, esperando la resolución de su petición para salir del convento y regresar al seno familiar: "Je ne me souviens ni de m'être déshabillée, ni d'être sortie de ma cellule ; cependant on me trouva nue en chemise, étendue par terre à la porte de la supérieure [...]" (Diderot, *La Religieuse* 16). La memoria de Suzanne se desvanece, mismo punto de partida de la secuencia anterior, el camino de la monja comienza en la *cellule* y termina en la puerta de la habitación de la madre superiora. El lector queda ciego igual que la conciencia de Suzanne, les toca a ambos reconstruir un camino que resulta por demás inquietante. Al contrario de los detalles de la secuencia anterior, en esta parte no tenemos información espacial, pero si ponemos atención a los detalles de la información, sabremos que las novicias y la madre superiora no compartían un espacio de dormitorios común, el desplazamiento de nueva cuenta tuvo que haber sido prolongado y nocturno, pues Suzanne se encuentra postrada en su vestimenta para dormir, sin su hábito de novicia ni su velo. Aquí, la ausencia del espacio y el traslado, sugieren una serie de movimientos ocultos que anuncian la pérdida de la noción del espacio-tiempo como referente de orden. Por el contrario, dentro de este mundo cerrado es justamente el desequilibrio de los mismos lo que habita en el cotidiano de las monjas.

La imposibilidad de destrucción del convento surge como una idea limítrofe, pero complementaria del estado cautivo de las monjas en *La Religieuse*. Suzanne se pregunta en varias ocasiones el por qué nunca ella, u otra monja, decidieron quemar el convento:

[...] pourquoi, à travers toutes les idées funestes qui passent par la tête d'une religieuse désespérée, celle de mettre le feu à la maison ne lui vient point [...] Il n'y a point de couvents brûlés ; et cependant dans ces événements les portes s'ouvrent, et sauve qui peut (Diderot, *La Religieuse* 55).

Observemos cómo la focalización no se da en la primera persona, Suzanne en este fragmento no habla por ella, sino por cualquier mujer obligada a estar en un convento contra su voluntad. La imposibilidad de destrucción representa otro tipo de atadura, de imposibilidad de la salida incluso en la destrucción de la prisión.

Todos los aspectos antes presentados, amalgaman una idea principal sobre la libertad. Como lo plantean Cusset, ante este laberinto sin salida, lleno de mujeres alienadas y galerías que llevan a las monjas a moverse en bucle, tanto en movimiento físico como mental, sólo existe una resolución posible: reconocer que no hay libertad sin la ausencia de la misma: "[...] il n'existe pas de liberté hors de l'aliénation. Être libre, c'est reconnaître son absence de liberté, c'est accepter le déterminisme du corps [...]" (Cusset 108). Raphaël Enthoven complementa esta idea postulando que la libertad para Diderot consistiría más en una voluntad de conocer lo que nos determina, no de hacer lo que nuestros impulsos nos indiquen⁵³. Se recuperan así los momentos luminosos de Suzanne en esta libertad en el encierro, los cuadros de paz y fraternidad entre monjas cautivas, como aquellos vividos con Ursule, o con de Moni, aquellos momentos en donde Suzanne ayuda a las monjas de Longchamp contra la tiranía de la madre superiora. Es quizá en el determinismo corporal, en el entendimiento sensorial, en donde Diderot coloca el atisbo de libertad personal de Suzanne, ese atisbo que le permite crear comunidad pese al panorama de alienación que la rodea. La libertad que promete la posibilidad de un mundo mejor y de un bien social que va más allá de la queja.

2.2. El claustro negro y el cuerpo mártir.

El cuerpo es el rostro que ofrecemos al mundo. Ese lienzo nos permite comunicarnos con nuestro entorno. Sin embargo, existen ocasiones en las que el cuerpo no parece

⁵³ Véase "Diderot et la liberté" dentro de *Philosophie magazine* (sept.2013).

pertencernos. A veces, incluso, el cuerpo se revela como un instrumento para la diversión de los demás. El siglo XVIII condensa en su literatura un abanico de corporalidades que se presentan como espacios para el voyeurismo y divertimento social. Veremos pasar cuerpos que se desnudan ante nosotros bajo el esquema libertino de Crébillon o de Vivant Denon, cuerpos escritorios como en *Les Liaisons Dangereuses*, donde Valmont utiliza a una cortesana para redactar una carta a Mme. de Tourvel, y finalmente cuerpos martirizados y ultrajados en los trabajos del marqués de Sade. El espacio imaginario del sufrimiento que se dibuja dentro de la narrativa diderotiana ha sido definido bajo el nombre de "claustro negro":

Sans se tarir, la veine galante et libertine fait place, à partir des années 1750, à des représentations plus sombres de la vie conventuelle. L'utopie du cloître galant s'efface peu à peu [...] À l'horizon, c'est bien sûr l'archétype du cloître noir, l'abbaye de Sainte-Marie-des-Bois dans *Justine* de Sade, qui se profile (Martin, *La Religieuse* 32).

Resulta posible contraponer bajo un esquema de colores entre el rosa y el negro la evolución del espacio diegético dieciochezo. Mientras la veta libertina nos invita al placer por medio de la imaginación y las sutiles alusiones, el calabozo de tortura comienza a dibujarse en textos de carácter contestatario. El suave rosa libertino se contrapone al lúgubre negro de la tortura sadiana.

La Religieuse nos presenta un espacio que se prolonga en el cuerpo del personaje, a ratos es también el cuerpo del personaje el que se expande a través del espacio diegético. Esta doble relación entre el espacio conventual y el cuerpo de la monja representa el paso entre dos modos de ver al castigo, el castigo medieval, espectáculo social que gustaba de ver un verdugo desollando a un criminal, y el paso a los castigos modernos que tienen que ver con el encierro y la privación de la libertad desde un ámbito oculto.

Como lo señala Foucault, es justamente el Siglo de las Luces el que condena la tradición de la tortura pública como una barbarie, un rastro de las costumbres monárquicas que había que eliminar: "A la fin du XVIII ème siècle, la torture sera dénoncée comme le reste des barbaries d'un autre âge : marque d'une sauvagerie qu'on dénonce comme 'gothique'" (Foucault, *Surveiller* 49). Zeina Hakim establece una lectura muy pertinente del texto que nos ocupa a través de los trabajos de Foucault en *Pour une lecture foucauldienne de La Religieuse de Diderot*, de 2008. Los mecanismos de control y de violación a las libertades evidenciadas por el filósofo francés nos ayudan

a analizar de manera más cercana el yugo que pesa sobre el personaje principal, y a entender al cuerpo de Suzanne como el lugar mismo del espectáculo dentro de este "claustro negro". Es interesante hacer notar que estos dos tipos de castigo (la tortura pública y el encierro), no se oponen dentro de la novela de Diderot. Como lo señala muy pertinentemente Hakim, estas dos vetas se complementan: "Mais, si dans la thèse du philosophe le procédé du corps supplicié s'oppose vigoureusement à celui de la prison, ils sont dans *La Religieuse*, au contraire complémentaires" (Hakim 136). El resultado, como es de esperarse, es un texto que ofrece todos los posibles castigos imaginables por el ser humano, que van desde la privación de la libertad, la privación de la fe y del movimiento, hasta el espectáculo del martirio público. Pues en varias ocasiones es justamente la humillación pública de Suzanne, ante la congregación y ante el lector, lo que le da la fuerza al texto, "marchez sur elle" (Diderot, *La Religieuse* 56). Caminar sobre ella no es solamente el cambio de un cuerpo vivo a un cuerpo inerte, sino que obliga a las espectadoras del espectáculo a tomar parte en la humillación, y por supuesto a la confirmación de que el cuerpo de Suzanne no existe dentro del espacio, pues el cuerpo forma parte del piso del convento una vez que se camina sobre él. Esto no solamente representa un último grado de sumisión y de la pérdida total de libertad, sino también una pérdida total de dignidad.

El mecanismo de construcción de este teatro negro es en realidad una trampa. La monja entra quizá por voluntad propia a explorar la vida del convento como una novicia ingenua. La misma Suzanne menciona que esta etapa es dulce. El engaño es cruel. Como lo menciona Pelckmans, salir del mundo conventual es casi imposible, pero entrar en él para una persona del rango social de Suzanne con un estigma familiar de "hija ilegítima" es casi un destino anunciado: "Quand Suzanne Simonin entreprend de faire résilier ses vœux, elle découvre pour son malheur qu'il est plus facile, dans sa France d'Ancien Régime, d'entrer au couvent que d'en sortir" (Pelckmans 13). El sello de la toma de votos representa la confirmación de la condena. Sin embargo, es notorio ver que esta condena es "voluntaria". Suzanne como personaje subversivo de Diderot demuestra que muchas veces la enunciación obligada de este sermón de obediencia deviene una tortura psicológica. Cuando Suzanne se niega a aceptar la pobreza, la castidad y la obediencia requeridas en sus votos logramos entender la implicación de esa respuesta. Al escuchar el rotundo "Non, Monsieur, Non" (Diderot, *La Religieuse* 19), se pone en evidencia la voluntad del personaje por salir del convento, pero también el gran peso social al que esta persona es sometida, todo el aparato de opresión se

resume en un "sí, acepto". El matrimonio con Dios aparece así como un teatro orquestado en donde la víctima no puede negarse a obedecer el destino que le ha sido elegido.

Como lo menciona Hakim, dentro de *La Religieuse* el espectáculo del dolor se abre en todo su esplendor. El cuerpo y la mente de Suzanne devienen un laboratorio del dolor, dentro del cual los castigos mantienen a personajes dentro y fuera de la diégesis, "[...] la religieuse subit autant la punition spectaculaire qui met en scène un jeu de douleur et de supplices relevant du `châtiment spectacle`" (Hakim 134).

El espacio diegético que Diderot va construyendo a lo largo de la novela se semantiza gracias a las torturas cometidas sobre el cuerpo y la psique de Suzanne. El convento de Longchamp donde la monja es cruelmente rebajada a un estatus de prisionera de calabozo, es el espacio en donde es evidente todo lo referente al castigo corporal. Desde la privación de movimiento hasta la ceniza en la comida, Suzanne enfrenta un espacio hostil en todo momento:

On exposait, la nuit, dans les endroits où je devais passer, des obstacles ou à mes pieds, ou à la hauteur de ma tête ; je me suis blessée cent fois ; je ne sais comment je ne me suis pas tuée. Je n'avais pas de quoi m'éclairer, et j'étais obligée d'aller en tremblant, les mains devant moi. On semait des verres cassés sous mes pieds (Diderot, *La Religieuse* 95).

Esta profusión de castigos se concentra en un solo edificio donde parece que el único personaje torturado es Suzanne, y donde todos los demás habitantes del convento son sus verdugos. Como lo señala Verhulst, el sufrimiento impregna todo el edificio, se percibe como una suerte de presencia permanente, "[...] la souffrance est omniprésente, principalement mais pas uniquement la souffrance de la narratrice [...]" (Verhulst 44). El convento diderotiano conecta con los múltiples centros de la Inquisición española en donde existía en cada cuarto un tipo diferente de tortura, tanto física como psicológica: "L'acharnement à tourmenter et à perdre se lasse dans le monde, ; il ne se lasse point dans les cloîtres" (Diderot, *La Religieuse* 54). Como lo menciona Hakim, Suzanne posee el rasgo distintivo de toda víctima del aparato eclesiástico, la rebelión. Un individuo así, libre de pensamiento y crítico hacia su entorno no puede permanecer en libertad, y mucho menos se le puede otorgar el beneficio de una existencia placentera. Desde el momento en el que el individuo se revela, su entorno se modifica, se transforma en un gran mecanismo de castigo.

Otro aspecto importante dentro de la construcción del claustro negro son los efectos teatrales que el autor introduce. Christophe Martin subraya el papel del cuerpo de Suzanne como medio de comunicación que acompaña a la palabra, "[...] le dispositif conçu par Diderot permet de faire parler le langage du corps souffrant dans l'instant même où cette souffrance est subie, comme un effet de transparence" (Martin, *La Religieuse* 75).

La Religieuse desprende un halo de teatralidad que no hay que dejar de lado. La narración de Diderot ofrece un personaje que sufre en el momento de la tortura, este sufrimiento atraviesa la corporalidad del personaje que se nos ofrece dentro de la misma diégesis, "je tâchais de rajuster mon voile ; mes mains tremblaient ; et plus je m'efforçais à l'arranger, plus je le dérangeais [...]" (Diderot, *La Religieuse* 79). La desesperación se focaliza en las manos de la monja y en su cabeza representada por el velo. El movimiento corporal responde al estado anímico del personaje al escuchar la negativa de su petición por abandonar el hábito. Los procedimientos narrativos lindan con la dramaturgia. Esta escena en particular se da bajo la forma de un largo diálogo entre Suzanne y la superiora de Longchamp. Existe una escenografía para los dos personajes (la celda de Suzanne), se recurren a múltiples expresiones de sorpresa o de queja que elevan el tono de la discusión como, "Oh!", "O Mon Dieu!" y "Oh Jésus!". Y por último se puede observar una fuerte incidencia del cuerpo dentro de los movimientos de los dos personajes, lo que aumenta el grado de vivacidad de la escena. Si bien el procedimiento es característico de Diderot en otras de sus obras como *Le Neveu de Rameau* y *Jacques le Fataliste*, en el caso de *La Religieuse* asistimos a un teatro del castigo, a un teatro semantizado por el dolor, la tortura, y la deshumanización. Todos estos elementos dejan que la emoción pase de manera más transparente. Diderot encuentra un modo de comunicación en la inmediatez, procedimiento que se acerca más a su producción de teatro que a la forma de las memorias, que en teoría es el género dentro del cual se inserta el relato de Suzanne Simonin, "[...] le roman bénéficie même d'un plus grand effet que le théâtre puisque l'écrivain peut communiquer directement l'émotion ou la passion qu'il se donne au moment de l'acte créateur [...]" (Martin, *La Religieuse* 75). Quizás es justamente Suzanne el tipo de personaje bisagra que le permite a Diderot posicionarse entre los ideales revolucionarios gestantes. Suzanne representa de alguna forma la evolución de pensamiento hacia la libertad, que a mediados de siglo aún está muy oprimida. Como lo nota Foucault en *Surveiller et punir* los castigos del *Ancien Régime* a estos ideales constituyen para La Ilustración un

conjunto de prácticas que hay que eliminar: "Les Lumières ne tarderont pas à disqualifier les supplices en leur reprochant leur `atrocité` [...]" (Foucault, *Surveiller* 67).

Es justamente la voluntad de la monja la que se intenta romper en esta novela. El cuerpo es el medio para llegar a romper el entendimiento de la joven, "[...] qui exerce sur la nonne, dans l'espoir de briser sa résistance une cruauté méthodique, digne des romans de Sade" (Trousson 160). El procedimiento de la "crueldad metódica" señalado por Trousson no es nuevo, es de hecho quizá uno de los recursos más establecidos de la Iglesia católica para presentar la santidad de ciertos personajes. Mediante el suplicio infligido el santo, o la santa se revelan ante el mundo como el verdadero creyente, el ferviente iluminado. Incluso en los momentos más adversos Suzanne nunca reniega de Dios. Este doble motor de vida es quizá uno de los aspectos más importantes de la novela, la fe que profesa Suzanne Simonin presupone libertad. Tal como los primeros seguidores de Jesús frente a la opresión egipcia, Suzanne resiste hasta romper las cadenas que la oprimen. Tal como esos primeros cristianos y una multitud de santos católicos, Suzanne abraza la fe y es duramente castigada por ello, y pasa por todos los castigos imaginables para llegar a la santidad, "Suzanne endure toutes les peines corporelles caractérisant le supplice : on la tient à l'écart , on la persécute, on l'exorcise, on feint même de l'exécuter" (Hakim 134).

El cuerpo martirizado se prolonga a lo largo de la novela como una respuesta a la opresión conventual. Cada uno de los actos de violencia hacia Suzanne elevan al personaje a algo similar al sufrimiento de los mártires. Hay, sin embargo, un precio por este tipo de iluminación, la incomprensión del entorno, y la necesidad de recurrir a procedimientos de comunicación corporales que pueden ser considerados incluso como posesiones. "Ce que met en scène Diderot dans son texte, c'est précisément la réponse du corps martyrisé et le langage des transes, des secousses violentes, des cris de bêtes et de gestes fous [...] D'où tant de scènes pathétiques où le corps parle seul" (Terrasse 135). El lugar del cuerpo, una vez más, es central dentro de la narración diderotiana, en este caso en particular muestra un alto grado de deshumanización de Suzanne, pero también irónicamente un modo de comunicación con la fe y la libertad que acerca a Suzanne con otros santos. El lector, y sobre todo el lector de la época que comulga con esta cosmovisión cristiana de la santidad a través del sacrificio y del sufrimiento, seguramente no pasa por alto esta serie de ataques al cuerpo y a la mente de la monja. La pasión de Suzanne se vive casi como nosotros viviríamos el *Vía crucis* de Jesús proyectado por televisión.

Las implicaciones del suplicio gravitan incluso en el imaginario de la Iglesia católica. Quizá el punto cúspide de la misa se encuentre en la eucaristía. La comunión con Cristo involucra una oblea y un sorbo de vino que representan la sangre y el cuerpo de la divinidad. La representación de los santos a lo largo de la Edad Media, y del Renacimiento muestran cuerpos torturados, crucificados, lacerados, decapitados, atravesados y sangrantes. Este elemento visual se retoma en *La Religieuse* y se presenta como un *leitmotiv* en cada uno de los conventos que visita Suzanne. Diderot hace de este sufrimiento un medio de comunicación con la institución que quiere criticar y elabora una reivindicación del personaje libertario a través de él. Diderot utiliza a su favor lo que Foucault llamará "liturgia punitiva": "Le supplice repose sur tout un art quantitatif de la souffrance [...] Il y a un code juridique de la douleur ; la peine [...] est calculée selon des règles détaillées [...] Le supplice fait, en outre, partie d'un rituel. C'est un élément dans la liturgie punitive [...]" (Foucault, *Surveiller* 43). El sistema que ataca Diderot va más allá de la Iglesia, o al menos eso pensaríamos si continuamos analizando *La Religieuse* bajo los ojos de Foucault, quien nos recuerda que en el *Ancien Régime* el suplicio (como castigo de un crimen), va directamente ligado a un sistema político en donde el que ejerce el castigo, aunque sea de manera indirecta, es un soberano:

Il faut concevoir le supplice, tel qu'il est ritualisé encore au XVIIIème siècle, comme un opérateur politique. Il s'inscrit logiquement dans un système punitif, où le souverain, de manière directe ou indirecte, demande, décide, et fait exécuter les châtiments, dans la mesure où c'est lui qui, à travers la loi, a été atteint par le crime (Foucault, *Surveiller* 65).

Si bien Suzanne no es una criminal a los ojos del lector, de alguna manera sí lo es a ojos de su familia y de sus congregaciones al no aceptar el velo y permanecer callada y obediente. Esta rebeldía, como ya lo hemos mencionado, desencadena un aparato de castigo hacia su persona. Es notorio que Foucault establece el suplicio público como una forma de marcar a una colectividad a través del cuerpo de un individuo. Pero para escarmentar en cuerpo ajeno es necesario que el castigo en cuestión sea realmente ejemplar, que se quede grabado en el cuerpo del torturado e impregnado en la memoria del espectador, "[...] il trace autour, ou, mieux, sur le corps même du condamné des signes qui ne doivent pas s'effacer [...] Et du côté de la justice qui l'impose, le supplice doit être éclatant, il doit être constaté par tous [...]" (Foucault, *Surveiller* 44).

No quiero dejar de notar que en este claustro negro existe un espacio especialmente concebido para la privación y el castigo, la celda. Es quizá también notorio, que al

menos en mi experiencia lectora, fue muy natural encontrar una celda de castigo dentro del espacio diegético de *La Religieuse*. Fue hasta leer con detenimiento los trabajos de Foucault y de Verhulst que salta a la vista lo poco natural que es tener un calabozo de castigo dentro de un edificio dedicado al rezo. Si bien existían mecanismos dentro de algunas órdenes para realizar penitencias, una celda de castigo debería llamar la atención. Esta presencia espacial de tortura conecta con los calabozos de tortura que después veremos en Sade, pero también ayuda a presentar al convento como una prisión disfrazada, "les autres couvents, plus éloignés de Paris et moins soumis au souci des convenances, dans lesquels en outre Suzanne n'est plus postulante, montrent le couvent comme une véritable prison. Ils comportent d'ailleurs leur propre cachot (Verhulst 43). Las implicaciones de leer *La Religieuse* a la luz de los análisis de Foucault son múltiples. La relación entre cuerpo y alma, entre cuerpo y opresión, entre cuerpo y castigo nos llevan a ver que Suzanne Simonin es atormentada en varios niveles pero que es quizá en el irreductible nivel de su prisión corporal en donde todo el problema empieza. En *Le Corps utopique*, el filósofo francés menciona que:

[...] le corps dans sa matérialité, dans sa chair, serait comme le produit de ses propres fantasmes [...] est-ce que le corps du danseur n'est pas justement un corps dilaté selon tout un espace qui lui est intérieur et extérieur à la fois ? Et les drogués aussi, et les possédés ; les possédés, dont le corps devient enfer ? (Foucault, *Le Corps* 17)

Podemos preguntarnos entonces, ¿qué representa el cuerpo de la monja Suzanne Simonin? Si sus compañeras son en definitiva una expansión del espacio diegético conventual, ella ¿qué representa?, ¿por qué está poseída? Una vez fuera del convento Suzanne sigue replicando gestos de la vida claustral, pero dentro del convento es quizá una profusión de su voluntad de libertad lo que su cuerpo representa. La fantasía que vive en Suzanne, el deseo que la habita es justamente la realización de su libertad. El cuerpo de Suzanne es por otro lado el receptáculo de la opresión. A ratos parece que está vacío, voces entran dentro de él y se dispone de él sin tomar en cuenta la voluntad de la monja. Se decide qué hacer de ella sin ella: "Cependant le jour fut pris pour ma profession [...] De ce moment. Je fus renfermée dans ma cellule ; on m'imposa le silence ; je fus séparée de tout le monde, abandonnée à moi-même ; et je vis qu'on était résolu à disposer de moi sans moi" (Diderot, *La Religieuse* 14). Bajo este horizonte, el cuerpo físico es oprimido, pero el cuerpo espiritual se expande bajo un halo de libertad. Cabe mencionar que esta libertad es momentánea, y que esta parcial escapatoria puede resultar en un engaño para Suzanne y para todo mártir.

La opresión del personaje es aplastante. El castigo de Suzanne se teje en dos niveles, en el martirio carnal y en la privación de libertades. Ambos apuntan al desequilibrio total de Suzanne. Como Foucault plantea, el primer impedimento para poder ser libres es quizá nuestra propia materialidad corporal. Existe según Foucault una tensión entre lo que habita dentro del cuerpo y lo que circunda al cuerpo, una suerte de membrana que comunica el interior con el exterior. Dentro del cruce de castigos que sufre Suzanne, el encierro y el martirio, este cuerpo se encuentra doblemente castigado, tanto en su dimensión sensorial en donde el cuerpo forma parte del ser, como en la privación del derecho al movimiento y a la libre circulación:

Le corps s'y trouve en position d'instrument ou d'intermédiaire : si on intervient sur lui en l'enfermant, ou en le faisant travailler, c'est pour priver l'individu d'une liberté considérée à la fois comme un droit et un bien. Le corps, selon cette pénalité, est pris dans un système de contrainte et de privation, d'obligations et d'interdits. La souffrance physique, la douleur du corps lui-même ne sont plus les éléments constituants de la peine. Le châtement est passé d'un art des sensations insupportables à une économie des droits suspendus (Foucault, *Surveiller* 18).

La reflexión de Foucault sobre la suspensión de derechos no es menor. Con ojos revolucionarios quizá podemos darnos cuenta cómo es que Diderot pone a la vista del lector una existencia dentro de la esfera de la injusticia. ¿Qué hizo en realidad Suzanne para merecer todo el peso del castigo? El crimen, si es que hay uno, es un crimen moral cometido por su madre. Un hijo ilegítimo como lo es nuestra protagonista parece no tener derechos propios, es de alguna manera un no-ciudadano, pues no tiene el mismo acceso a la vida que sus hermanas, no tiene derecho a reclamar herencia, ni a reclamar libertad. El análisis de Foucault muestra así que esta suspensión de derechos es en realidad una negación absoluta de los mismos para personas fuera de los estatutos sociales aceptados por la sociedad del *Ancien Régime*.

Un atisbo de esperanza en el sistema judicial está presente en las memorias de Suzanne Simonin, sin duda alguna esto es el rasgo de Diderot, quien confía en las leyes y en la justicia al aplicarlas correctamente. En el momento en el que Suzanne logra que se lea su testimonio fuera del convento y se revise su toma de votos para poder negar su condición claustral y así poder salir del convento ella nos dice que, "[...] je serai sous la protection des lois : il faudra me représenter ; je serai, pour ainsi dire, entre le monde et le cloître : j'aurai la bouche ouverte, la liberté de me plaindre [...]" (Diderot, *La Religieuse* 68). Si bien, la joven monja aún está dentro de los muros del claustro y el proceso no tiene una resolución, el simple hecho de haberse hecho escuchar y de abrir

un caso, le da la posibilidad de alzar la voz, ella se siente de alguna forma protegida por la ley, aunque se encuentre dentro de la prisión. Esta confianza se va difuminando conforme avanza la historia de la monja, este detalle en la novela revela una tensión entre la realidad de las leyes mal aplicadas, de la mala fe de una sociedad corrupta y mezquina, y la posibilidad de un mundo mejor a través de su buen uso⁵⁴.

No es fortuito que los análisis de Foucault sobre el cuerpo atraviesen también la segunda piel, la ropa. La indumentaria que nos cubre, según él, forma parte de las dimensiones utópicas que habitan la corporalidad. La fantasía que nos habita y que se difumina en el espacio se revela clara y nítida frente al ojo social:

Et si on songe que le vêtement sacré, ou profane, religieux ou civil fait entrer dans l'espace clos du religieux ou dans le réseau invisible de la société, alors on voit que tout ce qui touche au corps-dessin, couleur, diadème, tiare, vêtement, uniforme-, tout cela fait épanouir sous une forme sensible et bariolée les utopies scellées dans le corps (Foucault, *Le Corps* 17).

La prenda sagrada que se evoca en la cita se despliega de diversas maneras dentro de este claustro negro. Es por ello que conviene darle voz al martirio de Suzanne a través de la ropa que usa.

2.3. Análisis del hábito religioso.

2.3.1. El espacio multidérmico.

Si en *Les Bijoux indiscrets* asistimos a una extensión del cuerpo de los personajes; en *La Religieuse*, el fenómeno de expansión por medio de la ropa es exactamente el contrario. Mientras en la novela de corte libertino los accesorios sirven para amplificar la voz interna del personaje, en la novela claustral el hábito religioso parece más bien ser un arma de tortura al cuerpo del personaje. El espacio diegético irrumpe dentro de las sensaciones corporales de la joven monja, el último medio de control del espacio conventual se cristaliza en las telas que visten a Suzanne. Este hábito, que es también el distintivo de cada una de las órdenes monacales a las que se incorpora el personaje, se encaja en los músculos de la monja. Por momentos esta piel impuesta logra su cometido y le sirve al personaje para mimetizarse con un espacio en donde las demás habitantes comparten esa misma dermis. El convento se convierte en una suerte de panal con abejas que sirven a una sola reina, en este caso a cada una de las madres

⁵⁴ Reclamo que no ha perdido su vigencia. Pensemos, por ejemplo, en todo el trabajo de Paul Ricœur en torno a las instituciones justas.

superiores. La armonía es quebrantada por cuerpos que se niegan a ser homogenizados, cuerpos como el de Suzanne, o incluso el de la madre superiora de Sainte-Eutrope quien es obligada a retraer sus deseos carnales bajo el velo negro de su hábito después de su entrevista con el confesor. A lo largo de la novela, Diderot hace del hábito religioso y de los accesorios de las monjas para la vida cotidiana, un elemento central de comunicación entre los cuerpos de estas mujeres y el espacio diegético que las alberga. Esta relación entre el vestido, el espacio, y el cuerpo no es algo que debamos subestimar en la obra de Diderot. A lo largo de su obra existe una exploración metódica de los espacios y de los objetos. Quizá la muestra más notoria que tenemos es el gran interés del autor por retratar dentro de *L'Encyclopédie* los oficios y herramientas de una época. En el trabajo de corte más narrativo los *Regrets de ma vieille robe de chambre* (1772), Diderot nos ofrece una confesión reveladora: "Sous son abri, je ne redoutais ni la maladresse d'un valet ni la mienne ; ni les éclats du feu ; ni la chute de l'eau. J'étais le maître absolu de ma vieille robe de chambre ; je suis devenu l'esclave de la nouvelle" (Diderot, *Regrets* 13). En este fragmento podríamos incluso condensar las tensiones de las dos novelas que hasta el momento hemos estudiado, la ropa en un polo es controlada por el portador, se sirve de sus dones y de la magia que encierra, parece incluso lograr controlar los elementos, el agua y el fuego son compañeros y no enemigos, casi como el sultán en *Les Bijoux indiscrets*. Con la adquisición del nuevo atuendo de noche, el narrador se ve subyugado, esclavo de una tela:

Las dinámicas latentes entre el cuerpo y el vestido se reflejan dentro de la diégesis en *La Religieuse*. Nicolas Rousseau plantea este proceder del velo como un recurso que también existe dentro del lenguaje pictórico. "Hay que velar para poder ver mejor", procedimiento que sin duda alguna retoma una tradición libertina del ocultar para poder reconstruir la imagen completa:

Le grand art poétique consisterait en quelque sorte à voiler pour mieux appeler au dévoilement, à exploiter ce sens de l'expression, cette expressivité qui, chez l'écrivain comme chez le peintre, devrait préexister à toute exécution, imposerait par exemple au premier des descriptions précises de l'habit religieux, qui à la fois altère et embellit, demanderait du second qu'il sache reproduire toutes les nuances de la draperie, qui à la fois dissimule et révèle (Rousseau 143).

Frente a la censura, Suzanne esconde sus escritos. La monja llega a tener reflejos que Diderot y sus contemporáneos seguramente tuvieron al momento de una inspección real. Sus preciados escritos son cruelmente perseguidos por la madre superiora del convento de Longchamp. La única posibilidad de libertad reside en estas páginas que

condensan su testimonio y que por vía de una compañera podrán salir de los muros conventuales. El reflejo inmediato al no poder esconder el texto en el espacio controlado por las monjas es pues, arropar las hojas bajo su hábito: "D'abord je pensai à le coudre dans mon traversin ou dans mes matelas, puis à le cacher dans mes vêtements , à l'enfouir dans le jardin [...]" (Diderot, *La Religieuse* 56). La corporalidad del escritor, en este caso de la escritora, proyecta el escondite de su texto en el espacio inmediato, en el mobiliario, en el jardín, en hábito. El lector acompaña la mirada de Suzanne en su desesperación por encontrar un escondite para sus escritos, esta mirada explícita la conciencia espacial y corporal de la joven monja. La ropa es, aunque en pocas ocasiones, una guarida y no un castigo.

Dicho de otra forma, toda presencia vestimentaria dentro de la diégesis representa una interacción. En un mundo fuera de la ficción, este tipo de interacciones entre personas constituyen un tipo de comunicación en primer lugar con el cuerpo propio del portador, en segundo lugar con el espacio en el que se desenvuelve, y en un tercer plano con las demás personas. Pedler en su obra *L'Esprit des lieux. Réflexions sur une architecture ordinaire* (2016), menciona acerca del trabajo de Erwin Goffman en 1976 *Studies in the Anthropology of Visual Communication* que:

[...] les interactions verbales, vestimentaires ou décoratives—la présentation de soi par le chez-soi, par exemple—donnent matière à une stylisation qui ritualise et pacifie le choc d'échanges et des différenciations culturelles [...] Selon ce point de vue les formes de politesse sont ritualisées au même titre que les pratiques vestimentaires, décoratives ou artistiques (Pedler 20).

Existiría un ritual vestimentario en la simple elección de tal o cual prenda. En el contexto conventual esta carga simbólica y ritual es claramente exponencial. A través del vestido Suzanne cumple o rompe con este orden ritual del mundo. En las pocas ocasiones en las que Suzanne sale de los muros conventuales el rito vestimentario define su presencia en el universo del afuera: "Elle était à peine sortie que la mère des novices et mes compagnes entrèrent ; on m'ôta les habits de religion, et l'on me revêtit des habits du monde" (Diderot, *La Religieuse* 42). Este pasaje se encuentra después de la entrevista de la madre de Suzanne con la mère de Moni. Es interesante la elección de las palabras de la narradora al referirse a su ropa. Se viste con sus "habits du monde", es decir la elección vestimentaria que ritualiza su interacción con eso que le es prohibido, "el mundo" concebido en su más amplia acepción, la gente, el espacio, pero también la posibilidad de libertad, o al menos la ilusión de libertad. Este cambio de ropa no

implica en el caso de Suzanne más que un cambio de uniforme carcelario. La casa paterna podría presentarse en esta novela como la cuarta prisión del personaje si contamos los tres conventos en los que pasa la mayor parte de su vida como las tres primeras. El rechazo de la madre se detona en esta escena por una interacción vestimentaria. Después de implorar libertad y de llorar frente a su madre, Suzanne cae en el piso de la habitación lo que ocasiona una lesión en la nariz, de donde sale un hilo de sangre que se escurre hasta su brazo. Al acercarse a su madre los fluidos corporales de Suzanne, las lágrimas y la sangre, quedan impregnadas en su vestido: "A quelques mots qu'elle dit, je conçus que sa robe et son linge en avaient été tachés, et que cela lui déplaisait. Nous arrivâmes à la maison, où l'on me conduisit tout de suite à une petite chambre qu'on m'avait préparée" (Diderot, *La Religieuse* 20). Acto seguido, es conducida a su pequeño cuarto dentro de la casa, otro tipo de celda. No debemos olvidar que la interacción de estas dos mujeres está sellada en el relato por una mancha de sangre y lágrimas. No es gratuita la mancha sobre la ropa, es la mancha de la reputación de un hijo ilegítimo, es lo que aqueja la conciencia de la madre de Suzanne y lo que va a sellar el destino monástico de la hija. Toda esta historia queda impregnada en el texto y en el vestido a través de una interacción entre un cuerpo y una vestimenta.

En el velo también se refleja la relación de Suzanne con su propio estado de ánimo. La desesperación, la calma y también la locura se cristalizan en pasajes centrados en los elementos del vestido. "Oh! que ne suis-je au moment où je pourrai les déchirer et les jeter loin de moi!" (Diderot, *La Religieuse* 78), dirá Suzanne en varios momentos de la novela. El aventar el velo simboliza el abandono de su condición claustral y a la vez una liberación corporal del vestido. Este tipo de episodios se muestran *in crescendo* dentro de la novela hasta llegar a la completa desesperación. Uno de los más notables lo encontramos en la falsa posesión demoníaca de la madre superiora de Longchamp acusa a Suzanne: "En effet, je jetais les yeux sur moi, et je vis que ma robe était en désordre, que ma guimpe s'était retournée presque sans devant derrière, et que mon voile était tombé sur mes épaules" (Diderot, *La Religieuse* 79). Como lo mencionamos en el apartado anterior, Suzanne sufre en varios momentos de la novela de episodios de pérdida de la conciencia corporal, y es justamente gracias al estado de su ropa que tanto ella, como el lector, pueden reconstruir las escenas, mismas que sí fueron observadas por las demás monjas del convento. En este pasaje Suzanne discute con la madre superiora acerca del rechazo a su condición claustral. Su discurso se muestra exaltado y retrata a un prisionero desesperado: "C'est la maison, c'est mon état, c'est la religion; je

ne veux être enfermée ni ici ni ailleurs." (Diderot, *La Religieuse* 78). Diderot muestra los movimientos del personaje gracias al estado de su ropa una vez que Suzanne acaba de hablar. El recorrido de Suzanne se presenta en una especie de elipsis para que se efectúe una reconstrucción de la escena del diálogo interior, y además se muestre el efecto de sorpresa sobre la psique del personaje. Al término de la discusión no es sorprendente que Diderot elija de nueva cuenta mostrar la resolución de la conversación a través del hábito de la monja, "je tâchais de rajuster mon voile ; mes mains tremblaient ; et plus je m'efforçais à l'arranger, plus je le dérangeais : impatientée, je le saisis avec violence, je l'arrachai, je le jetai par terre [...]" (Diderot, *La Religieuse* 79). Si bien Suzanne intenta acomodarse el velo, la imposibilidad de que este atuendo conviva de forma armoniosa con su cuerpo hace que el personaje lo rechace y lo aviente. No podríamos tener un mejor resumen de la novela. El velo resulta en una sinécdoque del convento. Suzanne intenta vivir en él, pero ante la imposibilidad de una convivencia armónica, el rechazo y la violencia son la única solución posible.

Esta lucha llega a extremos en donde el disfraz deja de ser uniforme y se convierte en tortura vestimentaria. Cuando el gran vicario visita el convento de Longchamp para verificar si Suzanne está en efecto poseída por algún demonio, la comunidad la viste y le cose su velo en diferentes lugares para que ella no pueda moverse: "On l'avait cousu en différents endroits, sans que je m'en aperçusse [...] il fallait que ce prêtre me vît obsédée" (Diderot, *La Religieuse* 101). La presencia de un hombre dentro de este universo femenino ocasiona al final de la novela una nueva imposición del velo en otra de las monjas, esta vez en Saint Eutrope. La madre superiora de ese convento acepta sus interacciones lésbicas y es condenada a bajar el velo de su hábito, convirtiéndose así en una sombra errante dentro del convento que preside: "Cette pauvre supérieure ne se montrait que son voile baissé" (Diderot, *La Religieuse* 211).

Las representaciones del hábito se diseminan como muestra de interacciones físicas, mentales y psicológicas entre los personajes. Además de lo ya mencionado, proponemos un análisis bajo tres construcciones que a nuestro parecer pueden dar cuenta de la importancia semántica del vestido en este texto de Diderot, la desnudez, el uniforme y el accesorio.

2.3.2. El hábito como prolongación del espacio diegético.

Sous son abri, je ne redoutais ni la
maladresse d'un valet ni la mienne ; ni les

éclats du feu ; ni la chute de l'eau. J'étais le maître absolu de ma vieille robe de chambre ; je suis devenu l'esclave de la nouvelle.

Denis Diderot

Estos aportes vestimentarios son significativos no solamente para la interacción entre el personaje y el espacio, sino que ofrecen una serie de sensaciones al lector directamente ligadas con la corporalidad. Si no existiera una capacidad en el hábito religioso de incidir en el sufrimiento y la paz de Suzanne, no se lograría una empatía tan fuerte como la que se logra con la lectura de esta novela. Las capas del espacio diegético de Diderot atraviesan los muros y el cuerpo, pero también la ropa. Este medio de comunicación entre la corporalidad de la carne y el exterior ajeno al cuerpo, comprende varios niveles. Propongo el término de "espacio multidérmico" para rastrear estas implicaciones de conexión entre los diferentes agentes dentro de la novela que nos ocupa.

En *La metáfora de la piel, sobre el diseño de la vestimenta* (2019), Andrea Saltzman ofrece una clara explicación de esta urdimbre espacial. Se apela a una secuencia de espacios habitables que van desde la formación del feto dentro del cuerpo de la madre hasta la elección de la ropa que utilizamos y los espacios vitales que nos circundan a lo largo de la vida:

A lo largo de la vida habitamos una vasta secuencia de espacios, del útero materno al cosmos. En este transitar los reconocemos como memoria vívida, huella en el cuerpo. Nuestra presencia abarca esos espacios sucesivos a la manera de una espiral, en cuyo centro está el propio cuerpo, que se expande hacia el vestido, la familia, la casa, la calle, el barrio, el territorio [...] (Saltzman 29).

Subyacen, pues, una serie de tensiones entre las corporalidades y las espacialidades por las que transitamos. Lo que Saltzman plantea para la vida del ser humano aplica para el personaje de ficción, pero se reviste de una serie de semantizaciones que enriquecen estas relaciones de manera considerable. La elección del vestido en la piel del personaje apela a un sistema propio dentro del relato. Simple y sencillamente, el personaje no tiene posibilidad de elección sobre lo que usa, ni en donde vive. Cada elección espacial o de vestimenta deviene un posicionamiento del autor frente a la historia y a la imagen que está creando en su lector. El abrigo rojo Tiépolo de Mme. de Guermantes en la obra de Proust retrata una mujer poderosa y monocromáticamente cruel frente a su entorno,

los atuendos de Mme. Bovary retratan su ambición social, mientras que la caperuza roja de aquella niña en el bosque ha tenido tal impacto en el imaginario colectivo que aún hoy en día podemos reconstruir una historia en torno a esta prenda. Este cauce de sentido lleva de la mano al lector por un camino sensorial, pues el vestido conecta directamente con la piel no sólo del personaje, sino también del lector. Pedler apela a la elección de espacios lo que aplica también para las prendas:

[...] l'on ne place pas n'importe quelle toile dans une chambre, dans un salon d'entrée, dans un bureau ou dans un salon de musique. Ces placements révèlent du reste la façon dont chacun `pense` les objets et les catégorise en acte. Ces espaces apparaissent donc comme différenciés et hiérarchisés (Pedler 14).

Esta dimensión focal dentro del relato revela la importancia de ciertos espacios, objetos y prendas. La enunciación de cada elemento, por obvio que parezca, representa una puesta en relieve de este objeto sobre el imaginario que va construyendo el narrador. La enunciación de los diferentes componentes de este vestuario arrojan nueva información sobre la evolución de los personajes dentro de la diégesis. ¿Cuáles son estas implicaciones del hábito dentro de este mundo multidérmico?

El hábito religioso se puede entender desde dos aristas, como la expansión del cuerpo de Suzanne, el medio de comunicación con el exterior, y como el elemento invasor dentro de la corporalidad del personaje, que es en realidad una amplificación vestimentaria del espacio diegético, en este caso el convento. La ropa irrumpe en los movimientos del cuerpo dentro del macro cuerpo espacial, es el yugo que literalmente asfixia la piel de Suzanne⁵⁵. Martin propone una sentencia por demás categórica, "[...] aucun espoir de libération véritable n'est permis pour Suzanne" (Martin, *La Religieuse* 33). Aun habiendo salido del claustro, Suzanne llevará el hábito fantasma sobre su piel, este hábito que se puede leer bajo las dos acepciones de la palabra, el velo monacal o la repetición de los gestos y oraciones dentro de la vida claustral, existe un "constat douloureux de son *habitus* religieux et de l'empreinte ineffaçable du cloître" (Martin, *La Religieuse* 33) ¿Qué simboliza aquí el hábito religioso sino la repetición pétrea de una condena? Es claro desde este punto que el hábito se transforma en yugo.

⁵⁵ Obras como *La peau de chagrin* (1831) de Balzac, retomarán la imagen de la piel como objeto protector y objeto maldito. El sustrato del cuento de hadas nos remite a caperuzas con la doble función de ocultar y hacer notar al portador.

Conviene explorar el hábito bajo esta figura. Tal como un animal en el arado, si no se logran controlar los movimientos del portador del yugo se le puede lastimar, o incluso torturar. Existe una gradación de este rechazo que se va a ir intensificando hasta el punto de llegar a la desnudez de la protagonista. Porque hay que decirlo, si bien Suzanne se revela, existen elementos amables dentro del mundo conventual a los cuales esta joven se aferra, como el caso de la mère de Moni, de sus pláticas con Dios y del rezo individual. Este atisbo de paz va a ser desquebrajado y destruido. No es de sorprender que este quiebre sea retratado por Diderot a través de elementos espaciales que también comprenden el universo vestimentario del convento.

Frente a esta unidad del hábito, Diderot presenta una fragmentación del vestido en varias capas para demostrar el resquebrajamiento de la psique del personaje. La violencia ejercida sobre Suzanne se manifiesta en todos los objetos que la rodean: "Un jour on me volait quelques parties de mon vêtement ; une autre fois c'était mes clefs ou mon bréviaire [...]" (Diderot, *La Religieuse* 52). Algunas partes del vestido de Suzanne son robadas. Pero en estos contextos, una pieza de ropa equivale a una extensión del personaje. El desmembramiento del cuerpo vestimentario y espacial tiene como objetivo desequilibrar la unidad mental de Suzanne. Esta cita muestra varios niveles de intrusión al espacio de Suzanne, todos estos objetos le son arrancados, las llaves, "clefs", la posibilidad de remanso en soledad, la ropa "mon vêtement", la unidad de esta segunda piel como protección, aunque sea impuesta, y finalmente el "bréviaire", libro de la liturgia religiosa que marca el ritmo de la vida, es decir, el tiempo. Diderot en una pequeña secuencia engloba el proyecto de destrucción total de Suzanne dentro de la novela.

Es en el vestido en donde se condensa la simbología del cambio de estado del personaje, de persona de "mundo" a monja claustral, o de monja a prisionera de calabozo. Los ritos a los que Pedler hace alusión aumentan la carga simbólica del cambio de vestuario, siendo por supuesto las monjas del convento las encargadas de controlar y vigilar esa última piel que reviste a Suzanne, "[...] elles me dépouillèrent des vêtements qu'elles m'avaient donnés, et elles me laissèrent me rhabiller des miens" (Diderot, *La Religieuse* 64). El procedimiento se repite en varias ocasiones, en esta cita Suzanne deja su hábito de castigo por su "ropa habitual".

Aparece en este pasaje un elemento importante para el análisis del vestido dentro de la obra, la desnudez. Si el vestido se presenta bajo esta doble presencia del arropamiento y la tortura, el cuerpo desnudo marca el total desamparo de Suzanne:

On m'arracha mon voile ; on me dépouilla sans pudeur. On trouva sur mon sein un petit portrait de mon ancienne supérieure ; on s'en saisit ; je suppliai qu'on me permit de le baiser encore une fois ; on me refusa. On me jeta une chemise, on m'ôta mes bas, on me couvrit d'un sac, et l'on me conduisit , la tête et les pieds nus, à travers les corridors [...] Quand j'arrivai au bas des escaliers, j'avais les pieds ensanglantés et les jambes meurtries [...] l'on ouvrit avec des grosses clefs la porte d'un petit lieu souterrain, obscur, où l'on me jeta sur une natte que l'humidité avait pourrie [...] Mon premier mouvement fut de me détruire; je portai mes mains à ma gorge ; je déchirai mon vêtement avec mes dents ; je poussai des cris affreux ; je hurlais comme une bête féroce ; je me frappai la tête contre le mur [...] (Diderot, *La Religieuse* 62).

Diderot acude al accesorio para demostrar que el tiempo y los afectos de Suzanne son un blanco directo. El retrato de la mère de Moni no es sólo una imagen que acompaña a Suzanne, en él se encierra la presencia amable del único ser edificador dentro del mundo claustral. El elemento que culmina la desnudez de la monja es esta ausencia, misma que afecta en la seguridad metafísica del personaje. La secuencia abre con el despojo de la ropa y el retrato, el recorrido espacial intensifica la exposición a la humillación. Revestida únicamente de un camisón⁵⁶, Suzanne atraviesa las galerías sombrías de Longchamp. La respuesta del personaje posee tintes bestiales, muestra de su desesperación. No es de sorprender que sea el vestuario el primero que sea destruido, el desgarre del camisón la vuelve a poner en una semidesnudez que se pinta con tintes escarlata de la sangre de sus manos y sus pies. Si bien el cuadro que nos presenta Diderot retrata a Suzanne, hay que mencionar que cierra con una dimensión sonora que pone en cuadro los aullidos y lamentos de la joven monja. En suma, esta escena recurre a varios de los sentidos del lector, la vista, el tacto, el gusto y el oído. La escena es digna de un *script* cinematográfico. Las etapas de esta naturaleza despiadada conventual se fijan, como lo hemos constatado en varias ocasiones, gracias a la presencia, ausencia y modificación de la ropa dentro de la diégesis.

2.3.3. El uniforme y el accesorio.

En el afán de entender al vestuario como una forma de comunicación, ha habido acercamientos teóricos que proponen entender a la ropa como una lengua. Esto por supuesto implica una serie de cuestionamientos sobre el cómo se construyen las estructuras comunicativas dentro de este gran idioma que todo ser humano hablaría. En su obra *El Lenguaje de la moda* (2013), Alison Lurie rastrea estas reflexiones en la obra

⁵⁶ Suzanne no usa en este momento ni ropa interior, ni velo sobre su cabeza.

de Roland Barthes y en *Taste and Fashion* de James Laver (1937). La hipótesis que se plantea Lurie es la siguiente, "[...] si la indumentaria es una lengua, debe de tener un vocabulario y una gramática como el resto de las lenguas [...]" (Lurie 22). Por forzada que parezca la analogía para algunos, es claro que este acercamiento entre indumentaria y lengua nos sirve para dar luz a diferentes implicaciones de la ropa que usamos, de cómo las organizamos y de cómo las leemos. La sintaxis podría equipararse a la elección de un atuendo, según Lurie el léxico estaría compuesto por las prendas que se tienen a la disposición del usuario: "El vocabulario de la indumentaria incluye no sólo prendas de vestir, sino también peinados, complementos, joyas, maquillaje y adornos corporales" (Lurie 22). En el caso particular de nuestra novela esta reflexión nos es de utilidad. Suzanne reconfigura su discurso mediante varias formas, una se centra en el discurso oral y escrito, en sus reclamos, y en el documento que prepara con afán de salir del convento. Otro medio al que la monja recurre es el de comunicar su estado de ánimo mediante el estado de su hábito. La configuración de la vestimenta se utiliza para comunicar la desesperación, "[...] je déchirai mon vêtement avec mes dents [...]" (Diderot, *La Religieuse* 62). Resulta irónico que sea la boca (el medio de comunicación del que se le priva a Suzanne), mediante la cual se va a trozar el hábito religioso. Si coincidimos con la mirada de Lurie podríamos establecer que estos métodos de reconfiguración del hábito de Suzanne abonan a un nuevo sistema de comunicación adicional, el léxico, que en este caso es la prenda, se desgarra para poder gritar, y hacer visible lo acallado.

La contraparte de las reflexiones de Lurie las podemos encontrar en la obra de Pimentel, dejando un poco atrás al mundo de la moda en tela, pasamos al mundo de la moda en palabras. Ya no nos preguntamos cómo se habla el vestido, sino quizás cómo se escribe el vestuario. En el segundo tomo de su obra *Constelaciones* (2020), ella se da a la tarea de analizar el papel de la ropa dentro de la obra de Proust. Las vetas de investigación de la relación entre vestuario y literatura se despliegan bajo varios ejes dentro de los que destacan la semantización de piezas como el abrigo rojo Tiépolo, y la gargantilla de rubíes de Mme. de Guermites, o la estrecha relación entre las flores y los vestidos de Mme. Swann. Lo que Pimentel establece para el trabajo de Proust puede aplicarse al trabajo de escritores, que como Diderot, establecen una red de significación en torno al vestido. Así pues, Pimentel nos dice que: "Un vestido es más que un vestido, es tiempo materializado, tiempo que cobra forma y cuerpo en una época" (Pimentel, "La moda" 187). ¿Cuál sería entonces el tiempo materializado dentro del vestido de Suzanne? no

se trata en el contexto diderotiano de una pieza de moda, es decir no estamos hablando aquí de un vestido que constituya en sí una pieza elaborada bajo la singularidad, por el contrario, el hábito de Suzanne es todo lo opuesto, es un uniforme, una indumentaria que nubla la personalidad y la singularidad. Y sin embargo este vestido también es un tiempo materializado. El hábito de Suzanne simboliza el tiempo perpetuo del encierro y de la inmutación, el tiempo del silencio y la obediencia.

El análisis de Pimentel nos permite entender la contraparte del binomio discurso-vestuario. Si bien existe una mirada que intenta entender a la moda como discurso estructurado, existe también una preocupación dentro de los estudios literarios por entender las implicaciones del vestido dentro del relato. Entender al vestido como palabra nos invita a tener una mirada más puntual en torno a la presencia o ausencia del vestido dentro de la diégesis. Las afirmaciones de Pimentel sobre este binomio ofrecen definitivamente una nueva forma de entender la obra de Marcel Proust: "Así, Mme Swann, lujosamente ataviada con la palabra, acaba convirtiéndose en una suerte de *mise en abyme* de los principios compositivos mismos de la monumental obra de Marcel Proust" (Pimentel, "La moda" 188). No es gratuito que ambos escritores aunque separados por un siglo y reunidos por una geografía sean grandes observadores de los lenguajes visuales y estudiosos de la pintura. Ambos recurren a la creación plástica dentro de sus obras, y a la presencia de la ropa como elemento angular de la estética que se construye dentro de sus historias. Así como Suzanne aparece desnuda y desprotegida ante nuestros ojos, las presencias femeninas dentro de la obra proustiana se desvelan como flores, minerales o estrellas. Bajo procedimientos metonímicos el accesorio se vuelve cuerpo, todo esto gracias a la palabra de Proust: "[...] la Duquesa de Guermantes, en cambio, se nos revela, irónicamente, como algo inane, mecánico, el brillo de sus ojos absorbido en la mineralidad de sus joyas [...]" (Pimentel, "La moda" 222). No podemos dejar de pensar por supuesto en las joyas de *Les Bijoux indiscrets* en donde como ya hemos visto el anillo se vuelve cuerpo y el cuerpo se vuelve anillo.

La palabra y la elección de la misma es lo que viste o desviste a nuestros personajes. En el caso diderotiano las zonas de contacto entre el espacio, el vestido y el cuerpo se difuminan. El efecto es casi de una suerte de pintura con la palabra, algo que quizá se equipara mucho con las técnicas narrativas de Proust. De este entramado surge la presencia de dos elementos a los que Diderot recurre en la construcción del universo conventual por medio del vestuario, el uniforme y el accesorio.

Si bien el papel del hábito es central en esta novela, no existe una diferencia clara entre los diferentes hábitos que porta Suzanne. Las diferencias de hábito entre el convento de Longchamp y el convento de Sainte Eutrope deberían ser evidentes, mientras que en uno se come con cenizas, en el otro se degustan manjares. Diderot apela a una uniformización del hábito dentro del espacio diegético de la novela. Existen pues varios procesos de uniformización, la primera por parte de la misma voz narrativa de Suzanne que no distingue la diferencia entre un hábito y otro, el castigo es el mismo, la imposición de un estado en el que ella no quiere estar. El otro proceso es la uniformización de las congregaciones, quienes imponen un mismo atuendo para todas las monjas dentro del espacio conventual. Aunque el uniforme forme parte importante de nuestra vida cotidiana, es necesario desentrañar quizá algunos aspectos que damos por sentados. Recurrimos de nueva cuenta al análisis de Lurie, acerca de cualquier tipo de uniforme se afirma que "[...] es renunciar al propio derecho a actuar como individuo; en términos lingüísticos es ser parcial o totalmente censurable" (Lurie 36). No cabe duda que esta analogía conviene perfectamente a nuestros fines. Si bien, Suzanne tampoco es libre de expresarse cuando porta su "ropa de mundo", es incontestable que la imposición del velo busca normar todas las actividades de su cuerpo y dirigir su espíritu. La posibilidad de anular todo lo que sea contrario a los intereses familiares o de la congregación es sujeto a una fuerte censura.

La reflexión de Lurie en torno al uniforme es bastante categórica. El estar vestido con este tipo de vestimenta equivaldría a un sinónimo de deshumanización. El portador deviene imagen de una institución, de voluntad externa, por lo tanto el individuo no tiene voz propia. El discurso indumentario es aquel de una imposición que no nos permite conocer a la persona:

Lo que se hace, como lo que se viste, estará determinado por autoridades externas; en mayor o menor grado, dependiendo de que uno sea un monje trapense o un boy scout. El uniforme actúa como una señal de que no debemos o no hace falta que tratemos a alguien como ser humano, y de que éste tampoco debe ni tiene que tratarnos a nosotros como tales (Lurie 36).

Es interesante notar cómo se establece a través del vestido una relación entre los que no portan uniforme y los que sí lo hacen. Podríamos por supuesto debatir la idea de Lurie, aunque es cierto que el uniforme busca establecer una comunicación tácita entre individuos, también hay que notar que dentro del mundo del uniforme existe un sin fin de distintivos que establecen formas de comunicación entre los mismos integrantes de

una comunidad. El ejército es un claro ejemplo, cada aditamento representa un distintivo, mismo que se traduce en cierto tipo de trato y de reconocimiento. No obstante, el análisis de Lurie encaja perfectamente con el proceso de deshumanización de Suzanne, pues Diderot borra estas distinciones.

Suzanne no desprecia el hábito que porta, al contrario, se pone en evidencia que los que manchan el carácter sagrado del hábito son las monjas que la obligan a portarlo. Una muestra más de que Suzanne es quizá la única devota real dentro de la novela:

Le vrai sacrilège, madame, c'est moi qui le commets tous les jours en profanant par le mépris les habits sacrés que je porte. Ôtez-les-moi, j'en suis indigne; faites chercher dans le village les haillons de la paysanne la plus pauvre ; et que la clôture me soit entrouverte (Diderot, *La Religieuse* 81).

En otras palabras, todo el convento es el que está pecando al imponer su voluntad sobre esta joven. El reconocimiento del hábito como medio de comunicación con lo sagrado está presente en el discurso de Suzanne, lejos de pedir la restitución de ropa correspondiente a su rango social, Suzanne pide ser vestida con ropas de "la campesina más pobre", claro está dicha ropa, aunque desprovista de lujos, implicaría la libertad de la monja y la existencia fuera de los muros del convento.

Lurie recurre al personaje del doctor Grantly dentro de la novela *The Warden* (1855) de Anthony Trollope para demostrar la incidencia del uniforme dentro del comportamiento del personaje, "es ceremonioso hasta cuando está solo con su esposa" (Lurie 36). El uniforme como lo observa Lurie, condiciona el comportamiento del portador, pero también nos orilla a nosotros a desconfiar del discurso, que consciente o inconscientemente, este individuo es orillado a repetir. Y es que la repetición forma parte de la normativa del control indumentario del uniforme. Ya sea dentro de una congregación religiosa, dentro de un ejército, una escuela, o un hospital, los uniformes establecen recordatorios a los portadores sobre el comportamiento que deben de tener. El rezo, el saludo a la bandera, el lavado de manos, o la toma de distancia, constituyen actos mecánicos que se deben llevar a cabo con un uniforme. Lurie menciona que: "No es casualidad que quienes visten de uniforme, lejos de hablarnos con franqueza y sinceridad, con frecuencia repitan mentiras mecánicamente. `Ha sido un placer tenerlo a bordo` dicen" (Lurie 36). ¿Cómo saber si realmente esa enunciación es producto de una repetición mecánica o de una voluntad real por hacer sentir bien al otro? En el caso de *La Religieuse* no hay lugar a dudas, durante los momentos de aparente calma y

resignación, en realidad es el uniforme el que habla, la voz de Suzanne surge cuando el hábito es de alguna forma traspasado por la voz de la mujer prisionera:

[...] je ne m'en rappelasse aucune, pas même le visage ni de celles qui m'avaient servie, ni de celui du prêtre qui m'avait prêchée, ni de celui qui avait reçu mes vœux ; le changement de l'habit du monde est la seule chose dont je me ressouviens ; depuis cet instant j'ai été ce qu'on appelle physiquement aliénée (Diderot, *La Religieuse* 44).

En este pasaje podemos observar que el único recuerdo de la toma de votos de Suzanne se centra en el cambio de ropa, del hábito del mundo al hábito de monja. El adverbio de tiempo "*depuis*" marca una ruptura entre dos estados, al entrar en el voto conventual Suzanne se encuentra "alienada" en las palabras del propio personaje, su voz, su discurso y sus movimientos dependerán de esta armadura impuesta.

Lo más probable es que todos hayamos usado un uniforme y de alguna u otra forma hayamos repetido estos actos institucionales vacíos de significado para nosotros. Dichas costumbres constituyen la otra carga semántica del hábito conventual. Esta palabra y esta vestimenta encierran una doble función dentro de la vida de Suzanne en *La Religieuse*, por un lado el hábito-vestimenta y por otro lado el hábito-repetición que ya hemos mencionado previamente.

La segunda dimensión indumentaria que convendría estudiar en la construcción conventual diderotiana es el accesorio. Debemos contextualizar la presencia de los elementos que constituyen partes importantes del mundo conventual y que tienen funciones específicas dentro del universo de Suzanne. Empecemos por mencionar que al hábito religioso de nuestra protagonista se suma la presencia de objetos como cierto tipo de penitencias⁵⁷, aditamentos para el rezo y un collar con el retrato de la mère de Moni. Estos elementos si bien no pueden considerarse ornatos, complementan el universo indumentario pues son presencias que son portadas sobre el cuerpo de la monja y determinan la interacción con el espacio circundante.

Recurrimos en esta parte del estudio a la diferencia entre accesorios y complementos, mientras que el accesorio tiene una función de ornato como los aretes, los anillos, las pulseras, y los broches, el complemento ayuda a la interacción del cuerpo del portador con su entorno, el reloj nos ayuda a medir el tiempo y por lo tanto nos guía en las actividades cotidianas, los lentes nos sirven para ver mejor o protegernos del sol, las sombrillas y los paraguas se insertan dentro del mismo campo porque nos protegen de la

⁵⁷ Objetos de autoflagelación en el contexto religioso.

lluvia y de los rayos solares. Cabe preguntarnos en cuál de estos dos campos entrarían los elementos antes mencionados. La balanza se inclina más hacia el complemento.

Aclaremos que la presencia del retrato de la mère de Moni pudo bien haber sido proyectada en un pequeño cuadro. Diderot elige un collar, un elemento, que es claro, no forma parte de la indumentaria claustral. Este collar le va a servir a Suzanne a aguantar las penas que enfrenta tanto física como psicológicamente:

J'oubliais de vous dire que la première marque de bonté qu'on me donna, ce fut de me rétablir dans ma cellule. J'eus le courage de redemander le petit portrait de notre ancienne supérieure [...] lorsque je veux prier et que je me sens l'âme froide, je le détache de mon cou, je le place devant moi, je le regarde, et il m'inspire (Diderot, *La Religieuse* 73).

Las cualidades de este peculiar collar no pasan inadvertidas para la congregación. Al querer castigar a Suzanne le quitan el collar, dejándola sin amparo para una comunicación con el único recuerdo amable dentro de ese lugar, la mère de Moni y sus enseñanzas y cuidados. De manera contraria, al querer premiarla se le regresa el collar. Es importante recalcar que Suzanne sugiere que en todo momento porta el dicho collar. Tal como el accesorio, este objeto sirve para darle una voz propia a la protagonista, a singularizarla por medio de su indumentaria, tanto física como espiritualmente. Si bien el collar permanece escondido dentro del uniforme, éste constituye el escape indumentario a la prisión de la tela.

En las antípodas del collar encontramos al cilicio. Símbolo no solamente de imposición sino de tortura, este elemento constituye un medio de comunicación entre el cuerpo de Suzanne y la aplastante institución que la quiere someter:

[...] la supérieure vint dans ma cellule avec une religieuse qui portait sur son bras un cilice et cette robe d'étoffe grossière dont on m'avait revêtu lorsque je fus conduite dans le cachot. J'entendis ce que cela signifiait ; je me déshabillais, ou plutôt on m'arracha mon voile, on me dépouilla ; et je pris cette robe. J'avais la tête nue, les pieds nus, mes longs cheveux tombaient sur mes épaules ; et tout mon vêtement se réduisait à ce cilice [...] (Diderot, *La Religieuse* 123).

El pasaje antes citado es muy revelador en varios sentidos. Por una parte, el cilicio forma parte de la indumentaria de castigo junto con esta ropa tosca, es decir, se inserta dentro de los elementos que componen el manejo del cuerpo al que Suzanne va a ser sometida. Si el hábito forma parte de la indumentaria de movimiento dentro del convento, el cilicio forma parte del cuerpo de la monja dentro del calabozo. Al ser desprovista de todo su hábito no se queda desnuda, o al menos ésa es la percepción de la protagonista, pues todo su vestimenta "se reducía a ese cilicio". Podemos afirmar que Diderot incorpora este elemento como componente importante de la indumentaria

conventual, y que representa en su presencia el punto más bajo de la tortura de Suzanne. El calabozo se prolonga dentro de la piel de la monja bajo este cilicio tratando de hacer penetrar en ella los designios de una sociedad que no la comprende.

Por último, no quiero dejar de mencionar los elementos propios al rezo, dentro de los que destaca el rosario. La presencia de este complemento le sirve a la narradora para recalcar la hipocresía de las monjas: "Et l'hypocrite se signait avec la croix de son rosaire" (Diderot, *La Religieuse* 79). Lejos de ser usado como elemento de comunicación con lo sagrado, este rosario le permite a esa monja mostrar el rechazo hacia Suzanne y desenmascarar una falsa devoción. Podríamos incluso pensar en los procedimientos metonímicos de los que Pimentel habla en la obra de Proust. Este rosario para Diderot representa exactamente lo mismo que la iglesia católica, es decir, un medio por el cual el falso devoto puede ejercer juicios morales, un medio de protección para no decir de manera clara su opinión, y por supuesto, un medio para ser malvado sin ser castigado. El rosario contiene al convento y a la Iglesia, una parte del todo a través del cual el lector puede entender de manera clara la crítica de Suzanne hacia sus compañeras, pero también la crítica de Diderot hacia la sociedad francesa del siglo XVIII.

Esta inquietud por el vestido abre una veta de investigación que conecta las corporalidades en las que habitamos empezando por el cuerpo propio, por la ropa impuesta o autoimpuesta, y por los lugares en los que nos movemos. Proust, Genette, Bachelard y Foucault habrán de continuar con estas búsquedas. Es necesario, tener presente nuevos estudios como los de Pimentel que nos recuerdan que " [...] si el vestido es como la escritura, el vestido es, en sí mismo, la escritura. Todo referente es, finalmente, una ilusión; es la escritura la que viste" (Pimentel, "La moda" 228).

2.4. La escritura sensorial de Diderot, lectura visual y fónica de *La Religieuse*.

2.4.1. El montaje de la emoción.

La escritura de Diderot orilla a tomar conciencia del cuerpo. Las sensaciones que se despliegan dentro de sus textos recorren los cinco sentidos. La vista y el tacto son quizá los dos sentidos más recurrentes, pero existe también una fuerte presencia del oído. Esta característica de los textos diderotianos no es ajena a una tradición libertina que busca despertar sensaciones en el lector para sumergirlo en cierto tipo de ambientes

generalmente eróticos. Un ejemplo de este procedimiento lo podemos encontrar de nueva cuenta dentro de la producción de Crébillon. La estrategia de Diderot, aunque no es nueva, se fundamenta en la filosofía materialista que hemos estudiado en el primer capítulo de la presente investigación. Es de notar que a lo largo de la vasta producción de textos, el autor va construyendo una mirada sólida sobre la importancia de las sensaciones dentro de las artes. Denis Diderot se interesó en varios tipos de lenguajes. Sus trabajos dan cuenta de reflexiones sobre el teatro, la escultura, la pintura, la filosofía, los oficios, etc. En algún punto todo se centra en un mismo eje de reflexión, la capacidad que tienen estos lenguajes en hacernos sentir, en hacernos reaccionar ante un escrito, una imagen o una puesta en escena. La visión del filósofo apuesta por una completa inmersión de su lector por medio de las sensaciones evocadas en el texto.

Gaston Bachelard menciona que: "La maison, plus encore que le paysage, est 'un état d'âme'. Même reproduite dans son aspect extérieur, elle dit une intimité" (Bachelard 77). No es fortuito que Diderot se haya interesado en la pintura y en el teatro, pues él concibe estos lenguajes dentro del mismo eje. Tanto la pintura es una puesta en escena, como el teatro es en sí una imagen viva. La narrativa no escapa a esta mirada, y es justo ahí donde quizá se puede analizar con mayor eficacia. El "état d'âme" del que habla Bachelard, constituye una buena herramienta para explicar el objetivo de la narrativa diderotiana. Ambos autores conciben este resultado bajo los parámetros del espacio.

Un mundo sensible se retrata en los textos de Denis Diderot. Dentro del acercamiento diderotiano no existe una fragmentación de la experiencia sensorial, más bien se apuesta por una experiencia total de los sentidos. Se trata de crear gracias a todos los estímulos posibles un efecto en el espectador de la obra. Michel Delon evoca la experiencia sensorial del joven Denis dentro del mundo eclesiástico en la primera parte de su obra *Diderot cul par-dessus tête* (2013). Esta "marca religiosa" se convierte en la inspiración para el entramado sensorial de *La Religieuse*. Para poder transmitir el sufrimiento de Suzanne era necesario analizar y experimentar el rito de la misa y la puesta en escena de la iglesia:

Dans l'effort pour esquisser une histoire sensible du Philosophe, une histoire de son rapport matériel au monde, il faut pourtant souligner la marque religieuse, non pas du dogme, ni même du rituel, mais des sensations provoquées par la pénombre des églises, par l'odeur entêtante de l'encens et des fleurs qui se fanent, les reflets des cierges sur l'or, l'éclat des chants et de l'orgue, la voix du prédicateur sous la voûte. Les sonneries de cloche surtout qui vibrent si longtemps dans l'air délimitent

un espace et une communauté, un horaire et un rythme (Delon, *Diderot Cul par-dessus* 111).

Cada aspecto que Delon menciona en esta cita crea ambientes. La penumbra y los cirios dibujan claroscuros dentro de la celda de la monja, los cantos acompañan a Suzanne dentro de sus momentos de alegría y de agonía en el claustro. Diderot monta sensaciones, no se limita a describir entornos, y mucho menos a transmitir hechos. Christophe Martin apuesta por la reinterpretación diderotiana del ambiente conventual. La iglesia, y el convento son recintos en donde las sensaciones explotan. Al igual que Delon, Martin fija su atención en la vista y en el oído del espectador. Ambos sentidos son los más socorridos dentro de la novela, al igual que en una puesta en escena:

Dans les multiples effets de clair-obscur, dans les alternances savamment orchestrées de prières murmurées et de chants éclatants dans les scènes d'agonie et les récitations du Miserere, *La Religieuse* témoigne à maintes reprises d'une intense sensibilité sinon au 'génie du christianisme', du moins à une poétique de la religion chrétienne qu'atteste aussi chez Diderot un goût prononcé pour la peinture religieuse (Martin, *La Religieuse* 50).

No hay que perder de vista que estamos frente a un filósofo ateo. Todos los elementos dentro del convento se convierten en un mecanismo de identificación con la mártir. Esto permite dar cuenta del alto grado de manipulación al que están sujetos los fieles. La iglesia es un teatro permanente, y los ritos ahí realizados son parte de un continuo proceso de seducción sensorial. El trabajo dentro de *La Religieuse* atestigua un profundo conocimiento de la experiencia estética. Es eso, lo que a ojos del autor, acerca o aleja al espectador de la obra. Tanto Sarah Kofman como Christophe Martin⁵⁸, apuntan que existe un método de condensación estético que parecería retomar la teoría aristotélica de la "belle nature". Siguiendo este principio habría que concentrar en una sola pieza los elementos dispersos en la naturaleza. Así pues, el efecto producido podría incluso llegar a ser más fuerte que la realidad. Si en la misa todos los sentidos son interpelados, en el texto todos los sentidos son enunciados.

Existe cierta superioridad de la vista sobre los demás sentidos dentro de la novela. Pensemos que la lectura está estrechamente ligada con este sentido, no solamente porque leemos con los ojos, sino porque la narración nos hace poner el énfasis requerido dentro de tal o cual aspecto de la escena que se está narrando, o en tal o cual detalle de la descripción que se está haciendo. En el ojo se concentra la emoción del rostro. Dentro de las artes que Diderot se dedicó a estudiar, hay una en particular que gracias a su

⁵⁸ Sarah Kofman en "Séduction : essai sur *La Religieuse* de Diderot" (1990).

inmediatez y a su formato, le permite ver al artista la reacción del espectador, el teatro. Por trillado que parezca, varios son los críticos de Diderot que hablan del "ojo del espectador" como puerta de la sensibilidad del cuerpo. Martin, por ejemplo, lo resume en las siguientes palabras: "Ainsi au théâtre, c'est l'œil qui doit être touché et avec lui l'être tout entier du spectateur sensible [...]" (Martin, *La Religieuse* 70). Si el convento es un teatro, la vida de Suzanne parece ser un montaje. Varias escenas dan cuenta de esto, pero existe una en particular donde la madre superiora incluso imita un rito funerario con el cuerpo vivo de Suzanne:

A la fin de l'office, on me fit coucher dans une bière au milieu du chœur ; on plaça des chandeliers à mes côtés, avec un bénitier ; on me couvrit d'un suaire, et l'on récita l'office des morts, après lequel chaque religieuse, en sortant, me jeta de l'eau bénite, en disant : *Requiescat in pace...* Deux religieuses relevèrent le suaire, éteignirent les cierges, et me laissèrent là, trempée jusqu'à la peau de l'eau dont elles m'avaient malicieusement arrosée (Diderot, *La Religieuse* 84).

Analicemos brevemente este fragmento. La luz está concentrada en las luces de los cirios. La atmósfera sonora, por su parte, se crea gracias al "Oficio a los difuntos" y a la cadencia de cada monja repitiendo un "*requiescat in pace*". Este artificio pone a Suzanne en el plano de una muerta en vida. Se logra la "teatralización" de un rito mortuorio dentro de la ficción. Diderot nos hace partícipes de una puesta en escena que busca torturar a Suzanne, pero que nos involucra como si estuviéramos frente a un escenario. La luz y el sonido forman parte vital de este fragmento, pero es quizá un pequeño detalle el que nos introduce aún más en esta espacialidad teatral. Las monjas pisan una a una a Suzanne hasta que ella se queda sola. El lector la sigue viendo, mientras que todas las demás monjas ya se han retirado. El espectador queda inmerso dentro de la narración como si estuviera asistiendo en tiempo presente a una obra de teatro. El tiempo de enunciación aunque es pasado se disuelve ante el despliegue de sensaciones en el que nos sumergió la narradora.

El carácter teatral se subraya con la presencia de público. Otro de los pasajes más dramáticos es quizá la ceremonia de la toma de votos, misma a la que ya hemos hecho alusión en apartados pasados. La presencia de miembros internos y externos al convento subraya el carácter público de la tortura. La palabra del individuo es aplastada ante la puesta en escena montada con premeditación por sus captoras, y por su misma familia. El lector asiste como otro más de los espectadores de tan cruel espectáculo en donde el "non" de Suzanne es completamente ignorado. En palabras de Martin esta escena es ya de hecho un cuadro, proceder interesante, pues, teatro y pintura en la producción de

Diderot lindan realidades que se complementan: "La cérémonie des vœux est ainsi conçue par l'institution conventuelle comme un spectacle ou un tableau qu'un public nombreux est venu admirer : c'est la facticité de cette image qu'entend dénoncer Suzanne lorsqu'elle perturbe la cérémonie par un 'non' [...]" (Martin, *La Religieuse* 91). *La Religieuse* es en sí una estructura que juega con los diferentes niveles de "puestas en escena", algo muy a la moda en el Siglo de las Luces. Un lector lee un texto dirigido a otro lector (M. De Croismare), quien a la vez lee la vida de una monja encerrada en un convento. La intimidad se rompe en varios niveles, igual que en el teatro, los lectores y los espectadores juegan a ver sin ser vistos, "[...] au marquis de Croismare, voyeur malgré-lui, et au lecteur, voyeur de voyeur [...]" (Belleguic 275).

Faltaría mencionar dos elementos importantes que abonan a la construcción de las monjas como actrices dentro de la diégesis de la novela. Las cualidades que Diderot les atribuye tienen que ver con el poder de la voz y del canto. La misma Suzanne se presenta y sobresale dentro de la congregación gracias a poder cantar, "[...] ses talents musicaux semblent avant tout pour la jeune femme des moyens de séduction et de distinction" (Martin, *La Religieuse* 114). Si se considera una posible "imagen de actriz" dentro de la novela hay que mencionar el enfoque de Verhulst, quien apunta que las monjas presentadas por Diderot se constituyen en "tipos", es decir en ideas ya construidas, "la que ayuda", "la que tortura", "la heroína", etc: "elles ne sont plus des individus, elles sont des types féminins qui permettent de montrer la constante de la nature humaine [...]" (Verhulst 62). Habría que apuntar que el proyecto de Diderot en *La Religieuse* si bien muestra un universo femenino, no es una crítica a la mujer. Sobresale ante todo el valor de Suzanne, su capacidad para mantener la fe, y su lucha por la libertad. Sus enemigos no son individuos, sino todo un sistema en su conjunto.

El triunfo de la novela podría residir en su capacidad de impregnarse en la memoria sensorial del lector. La historia pasa un poco a segundo plano cuando se analiza cómo es que se vivió el recorrido de Suzanne por los tres conventos. Dicho en otras palabras, el argumento se fija gracias a las sensaciones que vivimos junto al personaje, mismas que atraviesan todos los sentidos. La importancia de "lo bello" dentro de las artes comienza a tomar relevancia bajo estas perspectivas. Para Diderot "le beau", es el resultado de las relaciones percibidas. Entre más relaciones se tejan entre una pieza y las sensaciones del espectador, el objeto será más o menos bello. Por eso el cuadro de un paisaje nos habla más que el lienzo pintado en un solo color. En literatura el ejemplo es similar, entre más relaciones podamos tejer con el texto, más podremos admirarlo.

Convendría analizar el aspecto sonoro de la novela y el aspecto visual que conecta con la pintura.

2.4.2. Arquitecturas sonoras.

Una de las principales características de la obra de Diderot es el uso del diálogo. Jean Starobinski postula una relación digna de mencionarse. A su manera de ver, el joven filósofo retrataría la dualidad de la escucha y el habla en el marco del goce:

Pour mal construit et déroutant que soit *L'Oiseau blanc*⁵⁹, il n'en met pas moins en évidence la sensorialité corporelle intense que Diderot ne cessera d'associer à l'acte d'écouter. Or, nous l'avons vu, écouter-jouir ne s'entend qu'en étroite correspondance avec son terme réciproque et corrélatif, qui est *aimer-parler* (Starobinski 97).

Por evidente que parezca, ninguna de las obras de Diderot podrían haber existido sin el poder del diálogo. Existe en él un motor que lleva siempre a interpelar a la alteridad dentro y fuera de la diégesis. La escucha es, por lo tanto, una de las cualidades que deben de tener sus personajes, y me atrevería a decir que también su lector. La narración en Diderot responde a un constante intercambio de voces que muchas veces nacen de lugares poco convencionales. Ya hemos observado el caso de *Les Bijoux indiscrets*. Sólo el lector, el sultán y el genio sabemos que las voces salen de las vaginas de las damas de la corte. Todo el entramado narrativo se teje gracias a una serie de intervenciones que pueden salir de cualquier lado. Starobinski nota esta característica del discurso diderotiano: "On n'aurait pas de difficulté non plus, en lisant ses ouvrages de fiction, des *Bijoux indiscrets* à *Jacques le Fataliste*, à y entendre des cris multipliés, dans un registre acoustique d'une rare ampleur" (Starobinski 10). Cabe resaltar, la propuesta de este crítico concluye que existiría un "registro acústico de una extraña amplitud" dentro de las obras de Diderot.

Analicemos este registro acústico dentro de *La Religieuse*. Podríamos comenzar mencionando que el sonido viaja de maneras peculiares dentro de la espacialidad establecida en la novela. El convento es en sí un laboratorio sonoro que nos ayuda a entender cómo se comunican las monjas. Muchas veces se trata de grandes espacios como las naves de las iglesias en donde se llevan a cabo la toma de votos, mientras que en otros momentos, los espacios pequeños están conectados por pequeñas puertas como es el caso de los calabozos y de las celdas de las monjas. El rango acústico al que se

⁵⁹ "L'oiseau blanc : conte bleu" fue una obra redactada en la década de los cuarenta.

refiere Starobinski está sujeto a la movilidad del sonido dentro del espacio diegético. El viaje de Jacques en *Jacques le fataliste*, o las voces inesperadas en *Les Bijoux indiscrets* obedecen a espacialidades diferentes. El flujo conventual se parecería mucho más a una suerte de prisión. Autores como Thierry Belleguic plantean no solamente un flujo, sino una multiplicidad de "corrientes":

[...] l'espace romanesque de *La Religieuse* devient lui-même un site turbulent animé de flux de diverses natures : physique, économique, politique, sitologique, symbolique aussi. Flux physiques, tout d'abord, si l'on considère les courants d'air qui parcourent les couvents de part en part [...] rien dans *La Religieuse* n'échappe à une économie générale de la circulation. Courants d'air, comérages, larmes, rumeurs, spasmes, crises, tout n'est en effet que transformation, dissipation (Belleguic 282).

Estos flujos permiten escuchar, en mayor o menor medida, las voces que se comunican dentro del espacio conventual. La narradora siempre mantiene al lector junto a ella. Los gritos y los susurros parecen estar al lado de nuestro oído, se logra percibir de esta forma la experiencia sonora del espacio diegético. Ya sea en episodios de paz como el momento de la presentación de Suzanne en el convento de Longchamp, o en los momentos de tortura dentro del mismo convento, el sonido forma parte esencial de la identificación sensorial del lector con la narradora. Observemos por ejemplo el momento en el que se le quiere hacer creer a Suzanne que está poseída por un demonio:

Comme ma cellule ne fermait plus, on entra pendant la nuit, en tumulte, on criait, on tirait mon lit, on cassait mes fenêtres [...] Le bruit montait à l'étage au-dessous ; et celles qui n'étaient pas du complot disaient qu'il se passait dans ma chambre des choses étranges ; qu'elles avaient entendu des voix lugubres, des cris, des cliquetis de chaînes, et que je conversais avec les revenants et les mauvais esprits (Diderot, *La Religieuse* 89).

Nos encontramos en la celda de Suzanne y la puerta ya no sirve. Las monjas del convento se han dado a la tarea de orquestar una tortura psicológica. La individualidad de las hermanas se difumina, asistimos a una suerte de movimiento conjunto "en tumulto". Como si fueran un enjambre o un cardumen, estas mujeres entran y sacuden la cama de Suzanne con movimientos violentos. Es curioso que no exista un encuentro frontal, al menos no en la descripción que se nos ofrece. Imaginamos a Suzanne quizá de espaldas a esta presencia. La misma protagonista sigue el sonido causado por estas monjas, el ruido se filtra de su celda al plafón, luego al piso de las celdas del siguiente piso, hasta llegar a los oídos de las monjas del siguiente nivel. Estos ruidos se reinterpretan, y lo que en un principio eran gritos y ventanas rotas se va a transformar en

"voces lúgubres, movimientos de cadenas y conversaciones con espíritus malignos". Este proceder nos demuestra la alta escucha a la que Diderot somete a su lector.

Jean-Claude Bonnet en su texto "Revoir *La Religieuse*" (1984), menciona el increíble trabajo de sonido de Jacques Rivette en la película epónima (1966). La interpretación de Rivette sobre los flujos sonoros se traduce al cine en diferentes tipos de murmullos o susurros, "*La Religieuse* implique tout naturellement une certaine dissociation de l'image et du son, car le couvent est un lieu artificiel que l'univers extérieur atteint par des sons nécessairement hors-champ" (Bonnet, *Revoir* 72). Lo que se ve y lo que se escucha no necesariamente empatan. El mundo de Suzanne está cortado del exterior física, pero no sonoramente: "Le monde extérieur impose une présence troublante parce qu'il est à la fois inaccessible et proche à travers les bruits (enclumes, coqs, cloches)" (Bonnet, *Revoir* 72). La importancia del mundo sonoro en la experiencia vivencial y sensorial de Suzanne cobra una importancia más notoria si hablamos de libertad. El sonido implica eso a lo que Suzanne no puede acceder, y que sin embargo está presente en su día a día. Cabe mencionar que esta presencia del mundo exterior no es mencionada de forma explícita por Diderot, Rivette interpreta de forma creativa y pertinente esta tensión entre encierro y libertad en su largometraje.

El rango sonoro dentro de la novela no solamente está destinado a mostrar los momentos de sufrimiento del personaje. Existen varios episodios en los que el sonido está presente para exaltar las cualidades de Suzanne. Incluso llega a haber un punto en donde ella se puede comunicar con una de las hermanas gracias al canto. Esta suerte de idioma ininteligible para las demás monjas le permitirá encontrar un pequeño momento de libertad a través del arte sonoro: "C'est en chantant que communiquent les deux sœurs, alors que se fomenta la plus grande crise qu'ait connue le couvent" (Belleguic 293). Como bien lo apunta Belleguic, la armonía en medio del caos es fruto de la conversación cantada entre las dos monjas: "Dans les heures de récréation que nous passions au jardin, je la prenais à l'écart, je la faisais chanter ; et pendant qu'elle chantait, voici ce que je lui dis [...]" (Diderot, *La Religieuse* 65). La alternancia entre canto y diálogo refuerza la postura de Starovinski mediante la cual el registro sonoro es inesperado en la narrativa diderotiana. Así como el discurso está encerrado en una vagina, o en un anillo, en el caso de esta novela, el discurso libre solamente encuentra la posibilidad de existencia gracias al encubrimiento del canto en otra amplitud.

La elección de los diferentes tonos musicales marca las atmósferas de los conventos en los que se encuentra Suzanne. A Longchamp le corresponden melodías de corte

fúnebre, lamentos a los difuntos y oraciones del mismo tipo. Por el contrario, en Saint-Eutrope las melodías van a ir acompañadas del clavecín. Mucho más alegre y juvenil que el órgano, este instrumento acompaña los cantos de Suzanne en momentos que pueden incluso llegar a ser de corte erótico. Esta tensión no es ajena a varias de las investigaciones que rastrean el sonido dentro de la novela: "Sacrée ou profane, funèbre ou enjouée, la musique renforce l'image contrastée des couvents de Longchamp et de Saint-Eutrope. Mondain et désinvolte ici, austère voire lugubre là, elle exprime autant les états d'âme de Suzanne que l'esprit des lieux et des communautés qui les habitent" (Belleguic 302).

Conviene analizar algunos pasajes para ver el impacto de la música dentro de la diégesis de la historia. El pasaje que más me deja impactado es definitivamente el momento de la llegada de Suzanne al convento de Longchamp, el convento de la tortura. La superiora, en ese momento la mère de Moni, la invita a que cante en el oratorio. Diderot elige un fragmento de *Castor et Pollux* (1737) de Rameau para que Suzanne cante:

‘Mademoiselle, vous savez la musique, vous chantez ; nous avons un clavecin ; si vous vouliez, nous irions dans notre parloir...’ [...] C’était le soir, on m’apporta des bougies ; je m’assis, je me mis au clavecin ; je préludai longtemps...je chantai sans y entendre finesse, par habitude, parce que le morceau m’était familier : Tristes apprêts, pâles flambeaux, jour plus affreux que les ténèbres [...] (Diderot, *La Religieuse* 34).



Fragmento de *Castor et Pollux* aludido en *La Religieuse*, interpretado por Agnès Mellon.

No encontré en ninguno de los estudios consultados algún comentario sobre el fragmento que Suzanne canta. Martin señala puntualmente que se trata de la famosa queja de Têlaïre delante de la tumba de su amado Castor. Sin embargo, no se le da mayor importancia a la elección de Diderot. Lo cierto es que existe una serie de

relaciones que podrían demostrar que esta suerte de "soundtrack" tiene mucho más impacto en el lector de la época de lo que se podría pensar. Empecemos por mencionar que tanto Suzanne como Têlaïre se encuentran en momentos de duelo. El aria que canta Suzanne es un lamento desgarrador en un registro alto. Esto irrumpe en el aparente silencio del convento. Por otro lado, Castor representa en la historia de Rameau el amor libre, el amor verdadero elegido por Têlaïre. El destino funesto le hará ver al final de la ópera que el encuentro con el amor es posible, pero que no bajo los términos que ella espera. Castor, después de ser resucitado, sólo pretende quedarse con Têlaïre un día. El caso de Suzanne no es muy diferente, al final de la novela su ideal es alcanzado, la libertad se le otorga, sin embargo esta libertad ni es duradera, ni es vivida como ella lo esperaba. En resumen, Diderot le otorga un canto fúnebre a Suzanne, mismo que anuncia su destino. No me parece que la única pieza musical mencionada en toda la novela con una cita explícita, sea algo que no se deba tomar en cuenta en los análisis críticos. "Et je renonce à ta lumière", fragmento que sigue inmediatamente después de los versos citados por Diderot, es también quizá el canto repetido de un convento en donde literalmente no entra el sol. Renunciar a la luz equivale para Suzanne a entrar al mundo de la sombra, equivale a entrar en una tumba. Y aunque el lector moderno no conozca esta aria, es muy probable que el lector de la época sí haya podido completar el rompecabezas musical que Diderot construye. La resignación de Suzanne traspasa la palabra para anunciarse en una relación con la memoria sonora del lector. Existe un último paralelismo entre ambos textos. El aria que Diderot cita encuentra su punto más alto en el "non" repetido por Têlaïre, "Non! Je ne verrai plus que vos clartés funèbres!"⁶⁰, la negativa encuentra eco en el "non, mon père" categórico de la ceremonia de la toma de votos. Este fragmento en particular es tan potente que ha logrado traspasar los siglos y ha sido retomado en nuevas producciones cinematográficas como *Marie Antoinette* de Sofía Coppola del 2002. Quizá debemos a Diderot parte de este renombrado lamento de Têlaïre frente a la pérdida de Castor. Existe otro momento en el que Suzanne se sienta a tocar el clavecín. Esta vez el ambiente se reviste de tintes eróticos. El convento en el que pasa esta escena, es por supuesto, Saint-Eutrope. Aunque Suzanne afirma desconocer los planes de seducción de la madre superiora, este tipo de fragmentos nos revela que está más consciente de lo que dice. La atmósfera que se crea es suave y propicia al placer:

⁶⁰ Esta oración tampoco está presente en el texto de Diderot. Sin embargo, se trata de la parte que culmina la melodía elegida por Suzanne.

Je la suivis. En un moment elle eut ouvert le clavecin, préparé un livre, approché une chaise ; car elle était vive. Je m'assis. Elle pensa que je pourrais avoir froid ; elle détacha de dessus les chaises un coussin qu'elle posa devant moi, se baissa et me prit les deux pieds, qu'elle mit dessus, ensuite elle alla se placer derrière la chaise et s'appuyer sur le dossier. Je fis d'abord des accords, ensuite je jouai quelques pièces de Couperin, de Rameau, de Scarlatti ; cependant elle avait levé un coin de mon linge de cou, sa main était placée sur mon épaule nue, et l'extrémité de ses doigts placée sur ma gorge. Elle soupirait ; elle paraissait oppressée, son haleine s'embarrassait [...] (Diderot, *La Religieuse* 158).

Podemos observar cómo la madre superiora prepara todo un escenario para que Suzanne pudiera sentarse a tocar, y ella a tocarla. La disposición de la silla y los cojines muestra el acercamiento entre las dos mujeres. Una vez que las dos están acomodadas, Suzanne comienza a tocar. En esta ocasión no contamos con indicaciones precisas sobre las piezas, solamente sobre los autores de las mismas. Sabemos que dichas melodías se pueden tocar en el clavecín, instrumento que evoca el movimiento de los dedos⁶¹. Hay que notar que mientras Suzanne toca el clavecín, la superiora la toca a ella. Existe una correlación directa entre la corporalidad de ambas mujeres y del instrumento musical. La elección de los compositores tampoco me parece que sea algo fortuito. Más allá de que los tres compositores mencionados fueran parte de los más escuchados en la época, las melodías que se evocan podrían leerse en una suerte de gradación, siendo Couperin el autor más suave⁶², mientras que Scarlatti posee melodías más audaces⁶³. La gradación entre el contacto de los cuerpos de la madre superiora y de Suzanne podría leerse en la elección de las melodías que Suzanne elige para tocar, a mayor contacto, mayor velocidad en el clavecín. No podemos dejar de notar que el fragmento termina con la respiración entrecortada de la superiora, o sea, en un orgasmo. El instrumento musical nos ayuda a amplificar el encuentro entre estas dos mujeres en el ritmo, y en la construcción misma de la escena.

Este cúmulo de procedimientos sonoros nos ayudan a concebir un método narrativo que involucra todos los sentidos posibles dentro de un mismo texto, algo quizá similar a una suerte de escritura cinematográfica. Pero aunque el sonido es sin duda uno de los pilares de la identificación sensorial entre Suzanne y su lector, definitivamente es gracias a la vista que Diderot hila la historia de la joven monja.

⁶¹ Este tipo de procedimientos se pueden observar de igual manera en novelas como *Les Liaisons Dangereuses*, donde el harpa sirve como medio de comunicación entre Cécile y Danceny.

⁶² Pensemos en piezas para clavecín como *Les ombres errantes* (1730).

⁶³ Pensemos en este caso en sus sonatas.

2.4.3. Retablos narrativos.

El gusto por la pintura es uno de los rasgos que definen la producción de Denis Diderot, sobre todo a partir del encargo de Grimm de ocuparse de la presentación de los *Salons* para la *Correspondance littéraire*. *La Religieuse*, de hecho, se gesta en el mismo período que los primeros salones de pintura. La voluntad de crear una "*chaste Suzanne*" podría enmarcarse en una larga genealogía de pintores que retratan este tópico, una joven en el momento del baño observada por dos hombres en edad madura. Belleguic traza este *topos* de la pintura del Renacimiento como un posible modelo que explicaría de entrada el proyecto de una novela-pintura, o una novela-galería por parte de Denis Diderot: "De Tintoret à Rembrandt, en passant par Rubens, la figure de la chaste Suzanne surprise au bain par les deux vieillards concupiscent constitua d'ailleurs chez les peintres un sujet de prédilection" (Belleguic 270). Si bien no existe ningún documento que apoye esta hipótesis, es claro que Diderot era un gran conocedor en pintura, y que logró ofrecernos el retrato de otra joven en peligro.

Varios acercamientos proponen una lectura de *La Religieuse* bajo la perspectiva de una galería de cuadros. Autores como Martin, Sgard, Rousseau, y Terrasse destacan la importancia de la influencia de la pintura dentro de esta novela. Esto se puede explicar por la cercanía del autor con el mundo de las artes plásticas en la década de los cincuentas, y también por el proyecto multisensorial del cual hemos hablado en apartados anteriores. Conviene estudiar los elementos que sustentan este tipo de lectura. Trabajar la novela, como una suerte de ecfraisis en donde el cuadro no necesariamente existe, supone establecer al menos algunas técnicas plásticas en la narración. Jean Sgard propone en "La beauté convulsive de *La Religieuse*" (1991), que habría doce escenas o cuadros que marcarían la evolución del relato. Las fronteras de dichas ecfraisis son porosas desde mi punto de vista. El consenso apuesta por una técnica de corte más general a lo largo de la novela, en donde una "escritura sensible" atravesaría la narración entera. A ojos de Nicolas Rousseau, la escritura de este tipo de texto supondría cierta atención por parte del autor: "Racontar une histoire comme celle qui constitue *La Religieuse* demandera donc de son auteur qu'il s'abandonne aux tableaux successifs qu'elle lui inspire [...]" (Rousseau 120). Los cuadros en los que se dividiría el texto tendrían, por resultado, un entramado mucho más complejo que el de una descripción guiada. Cada cuadro-imagen dentro de la narración contiene un propósito en la cadena de emociones que se concatenan: "Si *La Religieuse* se rapproche d'une

production picturale, ce ne sera donc nullement au sens où le roman consisterait en une galerie de tableaux qui épuiserait statiquement leur propre signification" (Rousseau 131). Una lectura pictórica de *La Religieuse* facilita crear imágenes en la mente del lector de manera particularmente eficaz. Diderot logra involucrar una serie de sensaciones dentro de las escenas, lo cual permite una mayor identificación del espectador con el cuadro que se observa. Podríamos equiparar este procedimiento a la construcción de un retablo. Cada escena es cuidadosamente elegida para que la narrativa pueda ser desfragmentada e incorporada por el fiel que la observa. Y si bien el retablo debe ser interpretado, está hecho para ser visto y admirado. Al respecto de esta lectura bajo el modelo de retablo, Rousseau puntualiza que:

Un peu de la même façon qu'en peinture, les personnages ou les scènes représentées frapperont d'autant plus qu'ils refléteront des événements immédiatement passés ou à venir [...] la toile la plus réussie serait ainsi celle qui figure un maillon de vie suffisamment significatif pour qu'il donne à imaginer toute la chaîne dont il pourrait participer [...] (Rousseau 131).

Así como el cuadro toma significado dentro del retablo, una escena debería desencadenar las relaciones con el resto de la narración. El reto también aparece desde una perspectiva temporal, pues bajo la postura de Rousseau, la escena debería hablarnos de eventos pasados y darnos elementos para poder inferir el futuro de los personajes. Como lo hemos podido observar, Diderot nos ofrece detalles, que aunque en ocasiones no son tan notorios, nos ayudan a adivinar el futuro de Suzanne, una suerte de índice proléptico que anticipa el destino de la monja. Recordemos por ejemplo la presencia de una monja torturada cuando Suzanne apenas era una novicia. *La Religieuse* nos invita a ser atentos a los detalles, pero en todo momento busca conectar las partes del relato.

En este sentido, existe un contraste notable entre las dos novelas estudiadas hasta el momento. Jean Terrasse, nota que: "Contrairement aux *Bijoux Indiscrets*, *La Religieuse* est un roman qui donne à voir, un roman conçu pour l'édification des peintres" (Terrasse 36). Mientras el primer texto esconde, el segundo muestra con detalle. Es tarea del espectador aprender a ver con una mirada minuciosa. Rousseau propone una relación interesante entre lo que Diderot deja oculto y el efecto que quiere lograr, "[...] son ingénuité apparaît d'autant plus intéressante qu'elle fait mieux deviner toute l'horreur environnante [...] C'est l'intention esthétique de Diderot, amener l'âme au sublime en lui imprimant quelque sentiment de terreur [...]" (Rousseau 133). Existiría, pues, un equilibrio bastante estable entre lo que el autor deja ver y lo que se deja a la

imaginación. Esta parte oculta deja al lector la tarea de completar la carga de lo que no se dice. Lo sublime, este terror frente a la obra, se crea así gracias a la misma imaginación del lector. Recorro al ejemplo que se mencionó en el apartado anterior sobre la entrada de Suzanne al convento de Longchamp, el momento del canto de Télaïre en voz de Suzanne anuncia un futuro funesto que el espectador sólo puede intuir, y que se irá concretando poco a poco con el paso de la narración.

Es quizá por esta red de tensiones entre lo dicho, lo no dicho, lo mostrado y lo oculto, que no considero que la novela pueda fragmentarse en doce momentos álgidos, mismos que estarían contenidos en doce escenas. Apuesto más por una variedad de técnicas utilizadas por el autor a lo largo de la novela para crear empatía entre el lector y Suzanne. Propongo, por lo tanto, estudiar el caso de la escena más famosa dentro de la novela que rescataría este tipo de escritura plástica, la escena del bordado en el convento de Saint-Eutrope.

Recordemos brevemente el camino de Suzanne hasta este momento de la historia. Después de ser obligada a hacerse monja, y de haber pasado ya por dos conventos, Suzanne encuentra refugio en el agradable convento de Saint-Eutrope. Los castigos y torturas físicas parecen haber quedado en el olvido. Sin embargo, Suzanne se encuentra frente a otro peligro, la seducción por parte de la madre superiora del convento. La escena del bordado despliega una variedad de relaciones sensoriales entre un grupo de monjas elegidas por la madre superiora. Esta escena es el mejor ejemplo de lo que Verhulst llega a comparar con cuadros naturalistas: "Certaines scènes à l'intérieur du roman sont ce que nous pourrions appeler avec Diderot des 'tableaux': descriptions physiques [...] mais aussi peintures extrêmement précises et détaillées de caractères anatomiques ou physiologiques [...] tableaux presque naturalistes dans leurs détails" (Verhulst 61). Conviene citar en extenso este pasaje de la novela. En este momento Suzanne se encuentra en uno de los extraños momentos de calma dentro de su estadía conventual:

L'après-midi, je me rendis chez la supérieure, où je trouvai une assemblée assez nombreuse des religieuses les plus jeunes et les plus jolies de la maison [...] Vous qui vous connaissez en peinture, je vous assure, Monsieur le marquis, que c'était un assez agréable tableau à voir. Imaginez un atelier de dix à douze personnes, dont la plus jeune pouvait avoir quinze ans, et la plus âgée n'en avait pas vingt-trois ; une supérieure qui touchait à la quarantaine, blanche, fraîche, pleine d'embonpoint, à moitié levée sur son lit, avec deux mentons qu'elle portait d'assez bonne grâce, des bras ronds comme s'ils avaient été tournés, des doigts en fuseau, et tout parsemés de fossettes ; des yeux noirs, grands, vifs et tendres, presque jamais entièrement ouverts, à demi fermés, comme si

celle qui les possédait eût éprouvé quelque fatigue à les ouvrir ; des lèvres vermeilles comme la rose, des dents blanches comme le lait, les plus belles joues, une tête fort agréable, enfoncée dans un oreiller profond et molet ; les bras étendus mollement à ses côtés, avec de petits coussins sous les coudes pour le soutenir. J'étais assise sur le bord de son lit, et je ne faisais rien ; une autre dans un fauteuil, avec un petit métier à broder sur ses genoux ; d'autres, vers les fenêtres, faisaient de la dentelle ; il y en avait à terre assises sur les coussins qu'on avait ôtés des chaises, qui cousaient, qui brodaient, qui parfilaient ou qui filaient au petit rouet. Les unes étaient blondes, d'autres brunes ; aucune ne se ressemblait, quoiqu'elles fussent toutes belles. Leurs caractères étaient aussi variés que leurs physionomies ; celles-ci étaient sereines, celles-là gaies, d'autres sérieuses, mélancoliques ou tristes. Toutes travaillaient, excepté moi, comme je vous l'ai dit [...] les amies s'étaient placées, ou l'une à côté de l'autre, ou en face ; et tout en faisant leur ouvrage, elles causaient, elles se conseillaient, elles se regardaient furtivement, elles se pressaient les doigts, sous prétexte de se donner une épingle, une aiguille, des ciseaux [...] (Diderot, *La Religieuse* 185).

Esta escena es quizá la más extensa descripción dentro de la novela. Como Verhulst lo señala, Diderot hace incluso el estudio de la posición de los cuerpos dentro de la composición a través de la descripción de Suzanne. Es vital señalar que en este preciso momento Suzanne, más que ser un componente dentro de la escena es más bien una espectadora dentro de la misma, ella no "hacía nada". Se crea así una suerte de trampantojo donde el ojo del pintor, en este caso Suzanne, está dentro de la pintura. De existir un cuadro en la realidad, estaríamos hablando de algo similar a *Las Meninas* de Velázquez. Existen detalles que separan a la narradora del resto de las monjas, todas se encontraban trabajando menos ella, la irrupción en este espacio no molesta, pero no se establece un vínculo de homogeneidad con las demás integrantes del cuadro, Suzanne en ningún momento se pone a bordar. Esta escena se encuentra en medio de dos diálogos, lo cual parecería ser un descanso entre el ritmo de la narración, o quizá un descanso visual entre una obra y otra dentro de una galería. Sobre este pasaje en particular, Martin señala un aspecto importante, la seducción que se despliega tiene varios niveles de recepción, pero todo está tejido para complacer a la mirada de un destinatario: "Plusieurs scènes sont délibérément ordonnées comme dans des tableaux à seule fin de plaire à son destinataire" (Martin, *La Religieuse* 107). Agregaría yo, una mirada a todas luces masculina, pues no hay que olvidar que uno de los destinatarios del relato sigue siendo ante todo M. de Croismare. De alguna u otra forma esta disposición podría retratar a Suzanne como una posible víctima del entorno, un ser al que habría que cuidar y proteger. La descripción del espacio acerca al convento con el harem. Martin

apunta de nueva cuenta este traslapo entre espacios de lo femenino, "[...] la saturation de l'espace par des corps féminins saisis dans des poses molles et languies (le tableau proposé semble imité de celui qu'offrent bien des sérails dans le roman de la période)" (Martin, *La Religieuse* 107).

Más allá de la saturación que menciona Martin, existen detalles menos perceptibles que dejan entrever otro nivel de seducción y una peculiar relación entre los cuerpos de las monjas. Comencemos por notar que el rango de edad es bastante claro, jóvenes entre quince y veintitrés años con una madre superiora en sus treintas. El detalle no es menor pues la relación entre Suzanne y la superiora está sexuada en casi todo momento. Este grupo de mujeres, por lo tanto, representaría el rango de la edad sexual activa, así como también un ideal de belleza. El bordado las conecta a las unas con las otras. Los hilos mismos sirven de "pretexto" para poder tener contacto físico entre ellas, las miradas entre las jóvenes son "furtivas". Mientras se dialoga se mantiene contacto con el aliento. Las posiciones de los labios "entreabiertos" tampoco son menores. Diderot detiene la narración de Suzanne en un instante en donde cada movimiento en realidad se queda cristalizado en un detalle de la descripción, un cojín sobre el que está recargada una monja, la boca detenida de otra de ellas, los dedos en contacto mientras se presta un objeto. Todo abona y apunta a un dibujo narrativo, a una ecfrasis de un cuadro de corte costumbrista al interior de un convento. En el momento en el que este cuadro pasa por la palabra se reviste de una fuerte carga erótica para seducir al marqués de Croismare, y a nosotros como últimos lectores del texto. Es bastante claro cómo es que el ojo del lector va siendo dirigido gracias a la descripción de Suzanne, esa mirada describe en primer plano la presencia de las monjas por separado, al final del fragmento ellas forman una misma entidad gracias a las conexiones de los hilos y de la palabra.

Un último aspecto que me gustaría mencionar sobre esta escritura plástica dentro de *La Religieuse* tiene que ver con una técnica de pintura que es llevada con éxito al terreno de la literatura, el claroscuro. Si existe en realidad una suerte de "retablo escrito" es gracias a la admiración de Diderot por la pintura religiosa: "Diderot multiplie, dans les *Salons*, les descriptions de corps torturés, sanglants, martyrisés. Ce goût pour la cruauté en peinture est bien connu" (Martin, *La Religieuse* 108). Como ya se ha mencionado en apartados anteriores existe una estrecha relación entre la figura de Jesucristo y la de Suzanne. El sufrimiento de ambos se asocia. Todo el paso por el convento de Longchamp es muestra de ello. Las escenas donde el poder de la luz se deja entrever no son propiamente aquellas que retratan el dolor físico de la monja. Parecería ser que más

bien se trata de momentos que suspenden la tensión. La atmósfera que se crea gracias a estas escenas interiores cobra una importancia mayor si se toma en cuenta que gran parte de la novela pasa de hecho durante la noche. Es el momento en el que las monjas interrumpen el sueño de Suzanne, pero también es el momento en el que ella puede planear su escape o en el que se enfrenta a las visitas inesperadas de las superiores. Como lo menciona Rousseau, las luces que acompañan estos momentos difícilmente se pueden "pintar", "[...] l'importance que revêtent dans le roman les scènes nocturnes, ou plus exactement celles qui représentent la nuit traversée par quelque lumière (de torche, de bougie ou de lampe), tant il est vrai que, comme telle, l'obscurité se laisse difficilement peindre" (Rousseau 134). Esta característica podría resultar menor para otro tipo de escritura, bajo la óptica de una escritura plástica la falta de luz cobra un alto sentido de destreza. El autor-pintor tiene que transmitir los trazos de las sombras. Tomemos como ejemplo dos encuentros de Suzanne con otras monjas dentro de la penumbra:

Ejemplo 1:

[...] je vis que j'avais été effrayée par une apparence bizarre que mon imagination avait réalisée ; c'est qu'elle était placée, par rapport à la lampe de l'église, de manière qu'il n'y avait que son visage et que l'extrémité de ses mains qui fussent éclairés, et que le reste était dans l'ombre, ce qui lui donnait un aspect singulier. (Diderot, *La Religieuse* 202).

Ejemplo 2:

"Pendant que je dormais, on entra, on s'assit à côté de mon lit ; mes rideaux étaient entrouverts ; on tenait une petite bougie dont la lumière m'éclairait le visage, et celle qui la portait me regardait dormir" (Diderot, *La Religieuse* 177).

En ambos extractos Suzanne intenta entrever lo que se esconde en la oscuridad. En el primer caso se trata de una lámpara que ilumina un rostro y una porción de mano. Presencia desmembrada de la oscuridad que acecha a la joven monja, este binomio etéreo se presenta ante ella como algo perteneciente a lo desconocido, casi del orden de lo imaginario. Si en la escena del bordado todo se nos revela, en esta escena todo se nos oculta. Logramos percibir lo mismo que Suzanne. La lámpara de la iglesia y el contraste con lo desconocido es lo que logra este claroscuro literario.

El segundo fragmento no es menos aterrador, esta vez nos encontramos en la celda de Suzanne durante la noche, el pronombre "on" deslinda de personalidad a la presencia que entra y se sienta sobre la cama de la monja. Suzanne se encuentra dormida, un

narrador omnisciente marca cómo la vela ilumina el rostro de Suzanne y a la madre superiora sentada junto a ella. Existe una conciencia espacial y de composición muy parecida a un estudio de pintura. Se marca el eje rector de la fuente de luz en la vela que está al lado de la monja y de la ventana que posee unas cortinas entreabiertas. Aunque no contamos con una posición específica de los objetos, lo importante en esta descripción es que conocemos la fuente de luz, y por lo tanto, la cantidad de color de cada uno de los elementos de la escena. Contrario al ejemplo uno, la luz parece más suave y retrata de manera más nítida el espacio y los personajes que componen el cuadro. La luz es más amable pero la presencia de la madre superiora durante la noche sigue siendo inquietante por muy seductora que ella quiera parecer. En sus ensayos sobre la pintura el mismo Diderot nos dirá: "Mon ami, les ombres ont aussi leurs couleurs" (Diderot, *Essais sur*, 32). Resalta la destreza con la que se presentan estas cantidades de luz en la narración. Esta herramienta busca crear un efecto de sorpresa en el lector.

En suma, como lo menciona Martin: "L'écriture de *La Religieuse* devient le lieu d'expérimentation d'une picturalité romanesque. D'où, dans le roman, un fréquent brouillage des frontières entre récit et description" (Martin, *La Religieuse* 87). Todo converge para crear una reacción sensible en el lector. Esta identificación sensorial con el personaje de Suzanne apuesta por reivindicar un camino lleno de dolor. La libertad del cuerpo se pone a prueba en cada momento del recorrido. El impulso libertario, aunque se difumine a ratos, es el motor que le permite a Suzanne expresarse a través del canto y en medio de la tensión entre luz y oscuridad.

Capítulo 3: *Les Salons* y el cuerpo paseante.

Yo sé, yo sé que para ser un buen narrador tengo que trabajar más mis poemas. Lo sé y por eso estoy buscando clases de pintura.

Sergio Loo

Nota introductoria al capítulo.

Este tercer capítulo estudiará una selección de textos de *Les Salons*. Esta producción estaba destinada a ser publicada y difundida a través de *La Correspondance littéraire*,

su fin principal, aunque no pareciera, era vender las obras de las exposiciones de *l'Académie royale de peinture et de sculpture*.

La vasta producción que Diderot le dedicó a las artes y a su relación con la palabra nos enfrenta a una problemática. ¿Cómo estudiar la crítica de arte generada por décadas de exposiciones? Aunque las obras presentadas en el *Salon Carré*⁶⁴ del Louvre ya son en sí un grupo de piezas elegidas bajo los criterios de *l'Académie royale de peinture et de sculpture*, siguen constituyendo un grupo de imágenes diametralmente distintas las unas de las otras. Imaginemos a Diderot al lado de Avelina Lésper en alguna edición de ZsONAMACO México Arte Contemporáneo⁶⁵. Parecería una extrapolación, pero tanto las exposiciones del *Salon Carré* como las de ZsONAMACO, pretenden dar una muestra de lo más representativo de la creación plástica de una época. No hay que dejar pasar de lado que hoy en día el *Salon Carré* alberga obras de artistas contemporáneos. Diderot y Lésper discutirían sobre peculiares hallazgos en la feria mexicana. Piezas tan distintas entre sí como lo puede ser un grupo de cubetas (Julieta Aguinaco, 2013) y un Oxxo personalizado (Gabriel Orozco, 2017), se equiparan a la distancia entre una pintura de paisaje en ruinas (Hubert Robert), y una escena libertina de cama (Pierre Antoine Baudoin). Parecería extraño, pero conviene recalcar que los cuestionamientos y las herramientas metalingüísticas de la crítica de arte siguen siendo exactamente las mismas desde la Antigüedad clásica hasta nuestros días. ¿Qué nos orilla a leer con los mismos criterios piezas tan distantes? Podríamos pensar en la influencia del Mercado sobre la creación en el contexto contemporáneo. Sin embargo, yo propongo que las reflexiones dieciochistas muestren al lector las tensiones que resultan de la voluntad humana por recrear la realidad, por atesorar el recuerdo fugaz de una imagen. Diderot se dio a la tarea de comentar y describir cada uno de los géneros pictóricos de su época. Siguiendo el ejemplo de Irene Artigas en *Galería de palabras, la variedad de la ecfrasis* (2013), me centraré en los textos que hablan sobre obras que a su vez representan lugares, personas y cosas. Esta decisión también es necesario acotarla, pues existen personas en el retrato, y cosas en la pintura mítica y también en la pintura de

⁶⁴ Desde 1673, el Salon Carré, dentro del Louvre reunió los trabajos de *l'Académie royale de peinture et de sculpture*, misma que pertenecía a *l'École des Beaux-Arts*. Los muros de este espacio se cubrían casi totalmente de piso a techo con obras que a su vez fueron pintadas dentro de otras obras que retrataban el recinto. Nombrar este cuarto equivale hoy en día, y para nuestros efectos, a hablar del conjunto de piezas ahí presentadas.

⁶⁵ ZsONAMACO México Arte Contemporáneo, se define a sí misma como "la feria de arte más grande en América Latina". Esta feria se realiza de forma anual con una curaduría dividida en cuatro secciones que buscan mostrar, y vender obras de arte moderno internacional.

costumbres. Así pues, abordaremos el paisaje dentro del quehacer de Vernet. Estudiaremos la presencia de la figura humana dentro de este imaginario. El segundo género que estudiaremos tiene que ver con la imagen estática, visitaremos la obra de uno de los pintores que ha puesto en alto la belleza del mundo-objeto, Chardin. Gracias a varias de sus naturalezas muertas y de sus composiciones, exploraremos los procesos literarios que nos ayudan a ver estos óleos como extensiones mismas del espacio cotidiano. Se posibilita el análisis de un texto intermedial que juega con la percepción de la realidad y la ficción. Visitaremos en un primer tiempo la metadiégesis del "Paseo Vernet". En un segundo tiempo analizaremos las naturalezas muertas, o mejor dicho, las naturalezas inmóviles de Jean Siméon Chardin y veremos las implicaciones del mundo-objeto dentro de la crítica de arte diderotiana. La mistificación dentro de la crítica de arte nos permitirá experimentar la pintura como un espacio sensorial íntimo. Este paseo intermedial entiende a la ecfrosis como el mecanismo que permite un ir y venir entre lenguajes. El estudio de los *Salons* presupone entrar en dinámicas contemporáneas de obras como la saga de *Harry Potter* (1997-2007) en donde el espacio diegético comprende las pinturas, y actúa como elemento que contribuye al triunfo del héroe, en este caso Harry y sus amigos.

Lo que se muestra a continuación constituye sólo un acercamiento a la vasta producción de crítica de arte de Denis Diderot. No pretendemos realizar un análisis exhaustivo de las entregas a *La Correspondance littéraire*, sino mostrar cómo el ejercicio de alternar movimiento y contemplación nos ayuda a desvelar lo oculto. Nos orilla a experimentar el mundo bajo una nueva configuración de sentidos. Dicho de otra forma, nos muestra a través de su polifonía que la realidad es una compleja imbricación de posibilidades.

Me gustaría recalcar de igual manera que en el contexto diderotiano entiendo la ecfrosis a la manera clásica, es decir, como un sistema que a través de la palabra transmite sistemas semióticos que van más allá de la imagen en dos dimensiones. Así, la arquitectura, las artes decorativas, los paisajes sonoros, y los conjuntos de indumentaria entrarían en la posibilidad de ser recreadas en la mente del lector-espectador. Se teje así una forma de intertextualidad entre la obra detonante de la ecfrosis, el texto en el que habita la misma, y la realidad desde la que la leemos. Por último, me gustaría señalar que en este último capítulo utilizaré la palabra "salón", o "salones", para referirme a las exposiciones organizadas por l'Académie royale de peinture et de sculpture, cuando me refiera a *Les Salons* estaremos hablando del conjunto de textos que redactó Denis Diderot sobre esas exposiciones, y si se lee el término "entrada" me estaré refiriendo a

algún apartado en específico que hable sobre la obra de algún pintor dentro de alguna de estas entregas periódicas a *La Correspondance littéraire*. Un último término que me gustaría apuntalar para evitar el traslape de información y de conceptos es el de *livret*, se trata de las guías impresas que se le daban a los asistentes a las exposiciones organizadas por l'Académie royale. Hoy podríamos considerarlos una especie de guía, los livrets no necesariamente empatan con las anotaciones que Diderot escribe en *Les Salons*. Las citas de este apartado respetan la edición de Paul Vernière del compendio de las *Œuvres esthétiques* de Denis Diderot.

3.1. El paisaje como ejercicio estético.

3.1.1. El paisaje, entre movimiento y contemplación.

Lo que hoy conocemos como *Les Salons* es una serie de reportes de las exposiciones de l'Académie royale de peinture, mismas que se llevaban a cabo cada dos años en el *Salon Carré* del Palacio del Louvre. Las escasas ediciones que existen suelen agrupar estas entregas en función de temáticas pictóricas, es el caso del corte que se establece en las *Œuvres esthétiques* editadas por Paul Vernière (2018). En el trabajo antes mencionado, se optó por mostrar extractos representativos de los *Salons*, los cuales se agruparon de la siguiente manera: *Les Fêtes galantes*, *Les Tableaux de la réalité*, *Le Visage humain*, *Le Pathétique bourgeois*, y *Paysages Romantiques*, siendo la quinta y última parte la más amplia. Vernière, al igual que Diderot, optó por enaltecer al paisaje en detrimento de los demás géneros pictóricos. Frente a la fragmentación, existe una apuesta que busca dar cuenta de la totalidad y la valía de estas obras mediante una edición anotada. Se trata de *Salons* (2008), texto trabajado por Michel Delon bajo el sello Folio classique. Aunque esta última edición es la más completa que he encontrado, señalo que en el aparato crítico se menciona la necesidad de hacer cortes importantes a los textos originales⁶⁶. Resalta la omisión de un pasaje dedicado a Chardin en el Salón de 1767. Conviene citar en este momento un primer acercamiento al universo plástico de Chardin para poder apreciar las dinámicas que Diderot establece entre el mundo-objeto del interior, y los elementos del paisaje exterior en el cuadro a cielo abierto:

Vous venez à temps, Chardin, pour récréer mes yeux. Vous revoilà donc, grand magicien, avec vos compositions muettes ! Qu'elles parlent

⁶⁶ Recorro al uso del plural para intentar dar cuenta de la dimensión fragmentaria de los *Salones*, pues este conjunto se compone de varias entradas que fueron a su vez publicadas en fechas distintas.

éloquemment à l'artiste ! Tout ce qu'elles lui disent sur l'imitation de la nature [...] Chardin est si vrai, si vrai, si harmonieux, que quoiqu'on ne voie sur sa toile que la nature inanimée, des vases, des bouteilles, du pain, du vin, de l'eau, des raisins, des fruits, des pâtés, il se soutient et peut-être vous enlève à deux des plus beaux Vernet, à côté desquels il n'a pas balancé de se mettre. C'est, mon ami, comme dans l'univers, où la présence d'un homme, d'un cheval, d'un animal, ne détruit point l'effet d'un bout de roche, d'un arbre, d'un ruisseau. Le ruisseau, l'arbre, le bout de roche intéressent moins sans doute que l'homme, la femme, le cheval, l'animal ; mais ils sont également vrais (Diderot, *Œuvres esthétiques* 485).

No cabe duda que hay una intención por conectar las diferentes entradas de esta galería de palabras. Quizá en el caso de las ecfrasis es aún más interesante que en otro tipo de textos como los artículos de *l'Encyclopédie*. Este sistema de reenvíos y de conexiones entre piezas de arte y pintores apuesta por una visión holística del arte, y por supuesto, de la naturaleza. Es así que Chardin en su interés por el objeto estático conecta con los paisajes de Vernet llenos de movimiento. De esta forma, la punta de la roca, el árbol azotado por el viento, y el plato lleno de uvas dentro del comedor, forman parte de un mismo retrato del mundo. La entrada dedicada a Chardin prepara al lector del Salón de 1767 para abordar de lleno en la pintura en textos posteriores. Las versiones contemporáneas de este conjunto de textos desarticulan una dinámica interna que quizá nunca podamos reconstruir. Es interesante, y en algunas ocasiones pertinente, como sería el caso del Salón de 1767, intentar perseguir ese orden primigenio donde los cuadros colindaban de formas muy específicas los unos con los otros. Reconstruir ese archipiélago donde las islas son cuadros, significa justamente lanzarse en una aventura de descubrimiento geográfico de un espacio. Esto supone, naturalmente, que cada edición de la obra con sus diferentes cortes y sesgos nos ofrecerá paseos diferentes. Lo importante, desde mi punto de vista, más allá de querer encontrar cada recoveco del archipiélago, residiría en la capacidad del lector-espectador-paseante de poder entrar en el espacio de la pintura, y sumergirse en las sensaciones propuestas por el narrador. Entendamos quizá este procedimiento de entradas separadas, y de reenvíos entre ellas como algo similar al carácter racional de *l'Encyclopédie*. Mientras que esa obra representa una posibilidad para entender el mundo a través del razonamiento, los *Salons* podrían ser *l'Encyclopédie* de la imaginación, aquella que invita al lector a desarrollar una mirada propia a través del retrato en pintura del mundo. No cabe duda que la crítica de arte de Diderot, es la parte de su obra que nos ha llegado más dividida. Eso no impide que no pueda ser apreciada, estudiada y valorada desde sus fragmentos

resultantes. Es interesante pero poco provechoso, sumergirnos en la eterna búsqueda de la galería física.

La voluntad de la crítica literaria por buscar el objeto detonante del texto se podría deber a que las obras "descritas"⁶⁷ en los *Salons* estuvieron colgados en un espacio común, fueron ordenados y medidos por un mismo *tapissier*⁶⁸ para poder ser exhibidos. De esas piezas nos quedan pocos ejemplares en los museos, muchos desaparecieron en los años de la revolución francesa, otros se encuentran en colecciones privadas, y tan sólo unos pocos son rastreables para el ojo público. Esos lienzos "descontextualizados" de una curaduría original hoy son destellos de un orden pasado, de una mirada olvidada que los organizó para ser expuestos como lo mejor del arte francés del Siglo de las Luces. Algo similar pasa con los textos que dan cuenta de esas exposiciones. Nos han llegado en forma fragmentada, un tanto descontextualizada de las obras que les dan vida. Por mucho que intentemos buscar todos y cada uno de los referentes físicos de Diderot, siempre nos quedan huecos. En ese sentido el lector contemporáneo de *Les Salons*, realiza un ejercicio similar al del autor, pues como menciona Starobinski, los huecos que se nos presentan dentro de esta galería fragmentada son fácilmente llenados si recurrimos a nuestra imaginación, "[...] pour remplir le vide, il raconte le rêve [...]" (Starobinski, *Diderot dans* 71). Debe notarse que Starobinski se refiere aquí al hecho de que Diderot nunca redactaba sus entregas *in situ*, aspecto que desarrollaremos con más detalle en el siguiente apartado.

El "cuadro inexistente" se hace presente y es bajo esta óptica que proponemos el estudio de los textos de Diderot, como un conjunto de ecfasis de varios tipos, ecfasis de pinturas, por supuesto, pero también de galerías completas, de paisajes donde el espectador incauto forma parte del paisaje. Las obras "reales" rivalizan con las figuraciones diderotianas para crear una galería única y personal.

Varias de las obras que inspiraron *Les Salons* fueron a parar al Museo del Hermitage en Rusia. A este respecto, Curran nos recuerda en su obra *Diderot y el arte de pensar libremente* (2019), que:

La contribución fundamental que hizo el filósofo a la colección de arte de Catalina [...] fue negociar la adquisición de quinientas pinturas

⁶⁷ Propongo el término entre comillas porque las obras no necesariamente son descritas por el autor dentro de los *Salons*.

⁶⁸ El *tapissier* no solamente se encargaba de la ardua tarea de calcular los pesos de las obras y la inclinación de las mismas para que los espectadores pudieran apreciar las piezas, sino que también las ordenaba. Hoy en día este trabajo tendría que ser llevado a cabo por un curador, un museógrafo y un técnico.

excepcionales que habían pertenecido a Louis-Antoine Crozat, barón de Thiers [...] la segunda más importante de la Francia de la época [...] (Curran 310).

Otras piezas se encuentran, por supuesto en el mismo edificio donde se presentaron, el Louvre. Otras tantas comienzan a ser accesibles para el ojo público gracias a la apertura de colecciones privadas. A manera de ejemplo, y para hacer notar que el gusto por el arte francés del siglo que estudiamos es algo popular entre los coleccionistas, mencionaré el caso de Jean Paul Getty. Este petrolero americano poseía un especial gusto por las pinturas del período que nos convoca. En la década de los años treinta empezó a darle forma a su colección personal que acabó teniendo piezas de los autores que exponían en el *Salon Carré*. Después de su muerte en 1976, sus obras pasaron a ser el centro de lo que hoy es el acervo del Getty Center en Los Angeles, California. En ese recinto se pueden admirar obras de Jean-Honoré Fragonard, Louis-Jean-François Lagrenée, también obras de Chardin, Lancret y de Hubert Robert. Getty logró, quizá sin saberlo, reconstruir una parte del paseo al que nos invita Diderot en su obra. Entre las manzanas de Chardin y las ruinas de Hubert Robert, hoy se puede experimentar un pequeño paseo al estilo diderotiano en una galería que hasta hace unas décadas no existía.

Si nos obstinamos en la reconstrucción total de la galería no hay mucha esperanza. ¿Qué nos queda de la obra física, del motor detonante de la narración? En ocasiones sólo la imprenta sensorial y estética que logró dejar ese objeto en el autor. Para Starobinski, las descripciones hechas por el autor corresponderían más bien a narraciones reconstruidas de la experiencia del espectador: "Il remplace la description attendue d'une œuvre d'art par une narration, qui rapporte les événements prétendument survenus dans une conscience endormie" (Starobinski, *Diderot dans* 71) . Lo que llega al lector de *Les Salons*, es todo menos una descripción detallada y fidedigna de la pieza observada. En muchas ocasiones, como atinadamente lo marca Starobinski, ni siquiera el mismo narrador está consciente de las digresiones y modificaciones que operan dentro de la entrega. La obra se difumina, y sin embargo las suposiciones de los editores dejan entrever una búsqueda constante del objeto de arte, del referente que inspira. Michel Delon nos dice "seguramente se trata de esta obra", o "sin duda alguna", y sin embargo, en estas aseveraciones se refleja la duda que inunda al editor respecto del paradero, o incluso de la existencia de las demás obras. Si bien, estudiaré las pinturas desde su construcción meramente textual, invito al lector de este trabajo a tener una mirada

doble, una que busque a ratos el referente, y otra que se ponga en una situación de ausencia del mismo, que al igual que el lector de *La Correspondance littéraire* dibuje para sí los contornos de una "obra propia", una intelección en imagen, la ecfrasis del cuadro, o de la galería.

Pretendo estudiar los *Salons* irónicamente mediante otra fragmentación, mediante mi propia configuración del archipiélago que ya he mencionado en la introducción al presente capítulo. Conviene mencionar de nueva cuenta que Grimm dirigía la publicación de donde se extraen los fragmentos de mi *corpus*. Grimm es de algún modo el primer destinatario de las narraciones resultantes de los paseos de Diderot. El filósofo construye una suerte de identidad cronista en torno a varios de los encargos de su editor. Detengámonos un momento en la construcción de este peculiar destinatario.

3.1.2. Un destinatario fragmentado.

Diderot se dirige a un público que tiene ante sus ojos un catálogo de pintura sin imágenes. El lector debe hacerse una idea de la pieza gracias, y a pesar, de las palabras del escritor. La maleabilidad del discurso diderotiano interpela una multiplicidad de estrategias retóricas. Esta característica complica el rastreo del destinatario, pues a veces escuchamos réplicas en estilo directo, y en otras son narradores omniscientes o reflexiones filosóficas del autor las que le van dando forma a las entregas. Cabe mencionar, de igual manera, que Diderot durante su proceso de escritura "ve" de la misma forma en la que su lector lo hace, en ausencia de la obra. Como recalca Ana Fernandes en su artículo "Les *Salons* de Diderot : une chronique de la création artistique" (2014), Diderot tomaba notas de las obras expuestas, no dibujaba, no redactaba, ni mucho menos tenía la posibilidad de fotografiar las obras como lo podríamos hacer hoy en día. La mayor parte del trabajo de *Les Salons*, ése que llega a nuestros ojos, es el fruto de una redacción en un espacio alejado de la obra de arte. Este proceder, sin duda alguna, le ayudó a Diderot a crear su peculiar estilo de crítica de arte, y a evitar el posible aburrimiento que puede causar una descripción basada en elementos meramente técnicos. *Les Salons* son, pues, una mezcla entre la crónica, el catálogo, la pieza de teatro, el ensayo, la epístola y el cuento. Crónica porque el narrador cuenta su experiencia estética, catálogo porque lo hace gracias a un recorrido por cada uno de los cuadros expuestos, pieza de teatro porque se introducen largos diálogos entre diversos personajes casi con decoraciones específicas a cada uno de los encuentros. Ensayo,

porque muy a la manera de Montaigne, Diderot teje una reflexión sobre varios temas literarios y filosóficos, conversa a través de su texto con toda una fuente clásica que va desde Tácito hasta Virgilio. Epístola porque las entregas de *Les Salons* aparecen en un tono amigable y cercano, ése del amigo que le cuenta sus secretos a un confidente, en este caso se trata del mismo Grimm al que Diderot le cuenta sus aventuras. Y finalmente, cuento, pues en varios fragmentos de *Les Salons*, Diderot introduce anécdotas de carácter moralizante donde él mismo reconoce que está "contando" en lugar de hablar de un cuadro. El caso de la Condesa de Sabran dentro de la presentación de la *Chaste Suzanne* de Lagrenée en el *Salon de 1767*⁶⁹, da cuenta de esta mezcla de recursos. La pintura deviene ficción: "C'est ici que Diderot opère une transfiguration littéraire de la peinture : les figures réelles sont transformées en figures abstraites, imaginaires, en fictions littéraires" (Fernandes 30). Yo añadiría al planteamiento de Fernandes, que dicha ficción seduce al lector con todo un arsenal literario que va desde el diálogo teatral hasta el planteamiento filosófico. Toda esta amalgama de formas literarias da cuenta de las impresiones y sensaciones que el autor experimenta. De igual manera se busca provocar en el lector una identificación cercana con esas mismas sensaciones. *Les Salon* de Diderot son un espejo de la experiencia estética del autor, y un artilugio literario para que el lector se refleje en él. Tomemos en cuenta que esta experiencia estética atraviesa el terreno corporal y el ámbito intelectual, las sensaciones y las reflexiones pasan a formar parte de la experiencia estética del lector.

Un cuestionamiento surge ante tal mezcla de géneros y de tonos. ¿A quién se dirige el narrador? Tomemos el caso del *Salon de 1767*. El nivel más evidente está en el título de las entregas, "Le Salon de 1767, adressé à mon ami M. Grimm". Existe un destinatario específico, el editor de la publicación en la que aparecerán los reportes. Más allá de una fórmula de cortesía interpelando a un amigo, este tono amigable se prolonga desde el principio y hasta el final de la entrega. El caso específico del *Salon de 1767* indica que nos encontramos en medio de un intercambio del que desconocemos los precedentes. El lector se enfrenta a una conversación de largo aliento de la que tiene que inferir los antecedentes con la información que se le proporciona: "Ne vous attendez pas, mon ami, que je sois aussi riche, aussi varié, aussi sage, aussi fou, aussi fécond cette fois que j'ai pu l'être aux Salons précédents" (Diderot, *Salons* 235). Se despliega una invitación a recordar la riqueza de las entregas anteriores, y se establece una

⁶⁹ Se analizará de manera puntual esta anécdota en el apartado 2.1 del presente capítulo.

advertencia, "esta entrega es más pobre que las anteriores". Como mucho en la obra de Diderot esto constituye una verdadera paradoja, pues el *Salon de 1767* es quizá el más rico, y el más heterogéneo de todo el conjunto de salones. Este primer destinatario se disuelve conforme aparecen los elementos físicos que rodean al texto. La *Correspondance littéraire* era enviada a países con lenguas tan distantes la una de la otra como el ruso, el sueco y el polaco. Asumimos por supuesto que todos estos príncipes ilustrados contaban con un lector que dominaba el francés y que podía de alguna forma dar cuenta de todos los artilugios narrativos. No olvidemos que además del mismo Grimm, y de Diderot, otras escrituras de avanzada como la de Mme. d'Épinay le daban forma a esta publicación bimensual. Es quizá a este "lector intermediario" al que podría dirigirse Diderot en algún momento de su narración. Otro detalle importante es que como comprador personal de arte, Diderot también está fungiendo en gran medida como mediador entre la aristocracia ilustrada y el mercado de arte francés, muchos de los cuadros de los que habla Diderot fueron adquiridos por las cortes a las que pertenecían los suscriptores de la revista.

Los niveles del destinatario diderotiano se van complicando conforme observamos los mecanismos literarios a los que recurre el autor. Continuemos con el caso de la entrada dedicada a Vernet en el *Salon de 1767*. Si en pintura podemos hablar de un cuadro dentro del cuadro, en el caso de Diderot el entramado resulta ser más complejo debido a la mezcla de géneros literarios. Así pues, el reporte de una serie de paisajes se convierte en una carta, pero al interior de esta carta se abre un paseo, un paseo llamado por la crítica "*La Promenade Vernet*". En dicho paseo, Diderot da cuenta de sus experiencias físicas y de las reflexiones que va teniendo al recorrer una serie de lugares al aire libre. Como lo podemos adivinar, esa serie de paisajes describen los lienzos presentados por Vernet ese año. Lo que resulta aun más interesante, y quizá más complejo para el análisis del destinatario es que Diderot, muy a la manera de *Jacques Le Fataliste*, y de *Le Neveu de Rameau*, introduce un diálogo en medio del relato. Este diálogo se prolonga a lo largo de los seis primeros cuadros que el filósofo describe, y se construye gracias a la presencia de una voz que le permite a Diderot desarrollar posturas sobre el arte. El "yo paseante" que narra el recorrido se rodea de presencias muy similares a las de Filóstrato en su recorrido por la Galería de Nápoles, un colega, y unos aprendices, "[...] j'allais, accompagné de l'instituteur des enfants de la maison, de ses deux élèves, de mon bâton et de mes tablettes" (Diderot, *Salons* 272). El "yo", que asumimos es Diderot, nombra unas líneas más tarde al instructor como "*abbé*". Este abad aparece

como otro destinatario intradieético. El pretexto para introducir a este sacerdote dentro del relato es sencillo, Diderot no conoce la región en la que se encuentra paseando, y el abad es un experto en ella: "Mon compagnon de promenades connaissait supérieurement la topographie du pays, les heures favorables à chaque scène champêtre" (Diderot, *Salons* 272). El diálogo, forma favorita de Diderot, se hace presente de nueva cuenta en estas dos voces que hablan sobre el caos, sobre Dios, la infancia, el arte, y el cielo. A pesar de la oposición entre ambos planteamientos del orden del mundo, los personajes transmiten una entrañable relación de amistad en donde la discusión da pie a nuevas reflexiones. Asistimos a un desdoblamiento de la voz del autor, este procedimiento retórico le permite encarnar todas las tesis que el filósofo quiere refutar, qué mejor manera de hacerlo que con un miembro de la Iglesia.

El abad es acompañado por dos de sus jóvenes discípulos. Estos infantes parecen seguir a los viajeros en sus travesías en un plano secundario, recitando textos clásicos, o jugando. Estos aprendices escuchan a lo lejos las conversaciones del filósofo y el sacerdote. Los diálogos se funden con la descripción de los lugares, y lo que el narrador dirige a su interlocutor intradieético llega a nuestros oídos de manera directa: "Avez-vous jamais rencontré dans la nature des figures aussi belles, aussi parfaites que celles-là ? [...] Mais d'après vos principes, Raphaël n'est-il pas lui-même cette machine à tableaux ?" (Diderot, *Salons* 277). Estas conversaciones se ven interrumpidas por una serie de reflexiones del filósofo y en ocasiones también de referencias a autores que admira Diderot. Uno de los autores más citados es Virgilio. Mientras el abad hace recitar a sus discípulos una serie de fábulas en medio de un terreno montañoso, Diderot evoca al poeta a través de estos versos: "Vere novo, gelidus canis cum montibus humor liquitur, et Zephyro putris se gleba resolvit"⁷⁰ (Diderot, *Salons* 281). Esta cita directa de *Las Geórgicas*, le sirve al narrador para interpelar a un interlocutor culto, lo suficientemente culto como para entender su referencia al texto de Virgilio. Cuatro cuadros más adelante, al enunciar su estratagema narrativa dentro del reporte del salón de pintura, Diderot exclamará en italiano "È vero, tu l'hai detto". El paseo por terrenos pedregosos, el diálogo entre dos conocedores de la naturaleza, la constante alusión a Virgilio y las palabras en italiano con las que cierra el paseo el narrador, remiten a recorridos muy al estilo dantesco como en *La Divina Comedia* (1472). El poeta, en este

⁷⁰ "Cuando la nieve en la primavera se escurra de las montañas / Desde que el suave céfiro suavice los campos" (Virgilio, *Geórgicas*, I, 43-44) trad. mía de la versión en francés propuesta por Paul Valéry: "Quand la neige au printemps s'écoule des montagnes / Dès que le doux zéphyr amollit les campagnes".

caso el filósofo-esteta, descubre la naturaleza de lo sublime gracias a este espejo dialógico construido con las voces del religioso y el filósofo. El abad resulta ser un guía, un interlocutor con el que la misma voz discute internamente para reafirmar ideas que ya se encontraban dentro de él.

El destinatario se dibuja, pues, como una suerte de presencia caleidoscópica en donde las piezas se acomodan y se vuelven a reacomodar en formas distintas según lo requiera el relato, o la descripción de la obra. Como lo menciona Ana Fernandes:

Diderot ne se limite pas à présenter des spectateurs concrets dans un espace concret. Il crée des interlocuteurs non identifiés, des figures imaginaires de spectateurs [...] Les spectateurs imaginaires sont des constructions de Diderot pour servir son argumentation. Diderot crée des interlocuteurs fictifs, connaisseurs, capables de dialoguer avec lui (Fernandes 50).

Diderot construye así su propio interlocutor ideal, o como diría Fernandes, sus interlocutores ideales. Podríamos identificarnos con el amigo fiel o el destinatario de la carta. En otros momentos seremos el admirador del pensador ilustrado conocedor de la antigüedad clásica y en otros tantos el espectador de las peripecias de dos amigos y sus discípulos.

3.1.3. El paseo a dos tiempos.

La pintura y la literatura rompen con el espacio-tiempo en el que vivimos la realidad. Ambos lenguajes permiten romper con la vida cotidiana y transportan la mirada a espacios alternos. Sin embargo, para poder acceder a ese otro espacio-tiempo que nos ofrece la obra de arte es necesario que nosotros mismos nos detengamos, que dejemos de lado el tiempo de nuestro día a día y accedamos a ese momento de lectura del lienzo o del texto escrito. El arte nos enfrenta al quiebre del ritmo para sumergirnos en una burbuja contemplativa. Para Diderot, la mancuerna que le permite entrar en esta dimensión es la combinación entre movimiento y quietud. Este binomio es necesario para poder acceder a las sensaciones y reflexiones que se desprenden del ejercicio estético.

Vale la pena que nos detengamos un momento en este punto del recorrido, pues una de las vertebras de la entrada dedicada a Vernet en el *Salon de 1767* es el paisaje. Como lo hace notar Artigas, "[...] la misma palabra, paisaje, funciona para denominar un escenario natural y para referirse a la representación de un escenario natural" (Artigas 73). Este espacio de intelección entre lo real, y lo que copia la realidad, es la frontera en

la que nos colocamos cuando aceptamos el juego diderotiano. El doble significado de la palabra nos conviene particularmente en este análisis, ya que Diderot juega con los planos de la representación y de la realidad a voluntad y sin previo aviso. Entrar en "el paseo Vernet", implicaría atravesar tres tipos de paisajes que son en realidad uno solo, el paisaje que representa el paseo dentro del *Salon Carré*, ése que contempla la mirada de conjunto, casi en plano secuencia sobre todas las obras presentadas; el segundo paisaje sería el correspondiente a cada una de las pinturas de paisaje presentadas por Vernet vistas desde la realidad del espectador (es decir, en la espacialidad física del espectador del Louvre), y finalmente un tercer paisaje en donde estamos dentro de la galería de pinturas y a la vez fuera de ella, donde la imaginación nos encamina por riscos y nubes. La experiencia de lectura, aunque obedece a una mistificación pactada, nos obliga a deslizarnos por las diferentes posibilidades semánticas del paisaje.

En este pequeño apartado me gustaría analizar brevemente el ritmo de la narración dentro de este fragmento del *Salon de 1767*. Notemos que desde el primer momento en el que el filósofo empieza a caminar con el abad nosotros también empezamos a caminar con ellos: "Nous voilà partis, Nous causons. Nous marchons [...]" (Diderot, *Salons* 273). El pronombre personal *nous* y el presente de enunciación nos engullen en este paseo. Las actividades del lector son interrumpidas para acompañar a estos dos viajeros, "ya partimos, estamos conversando, estamos caminando", en esta tríada verbal se podría resumir la esencia de "*La Promenade Vernet*". Se trata de un movimiento generado por el diálogo, por el recorrer de la mirada, pero ante todo por el deseo de movimiento.

Para poder admirar los detalles del paisaje, y por lo tanto de la obra plástica, Diderot se sirve de este ir y venir entre el caminar y el detenerse. El primer cuadro, el único por cierto del que conocemos el referente (*La Source abondante*, 1767), constituye el primer golpe abrupto sobre la caminata, y obliga al narrador a sumergirse en un momento de contemplación: "J'allais la tête baissée, selon mon usage ; lorsque je me sens arrêté brusquement, et présenté au site que voici [...]" (Diderot, *Salons* 273).



Claude Joseph Vernet.
La Source abondante
Óleo sobre lienzo
49 x 39 cm.
Casa de subastas Christies

Así se abre el telón para el primer paisaje descrito por Diderot en esta travesía, el movimiento se retoma poco a poco gracias a la plática con el abad y curiosamente el momento de quietud llega hasta que acaba la descripción de la primera obra y se llega a la segunda, "[...] lorsque à l'aspect d'un nouveau site, non moins admirable que le premier, ma voix coupée, mes idées confondues, je restai stupéfait et muet" (Diderot, *Salons* 278). Es en este segundo cuadro, en este segundo paisaje, donde el narrador es privado por unos instantes del movimiento y de la voz. El fenómeno sensorial se explica unas líneas más tarde. Hay que recalcar que el movimiento se realiza en una especie de cámara lenta, en un proceso casi cinematográfico de planos que se van contraponiendo. Este ritmo crea una sensación de vértigo, pues el narrador está subiendo una montaña, lo que se ve a lo lejos, en un abrir y cerrar de ojos se encuentra ya detrás de nosotros: "Ces arches que j'avais en face, il n'y a qu'un moment, je les avais sous mes pieds [...]"

(Diderot, *Salons* 279). Se prepara así el momento en el que se llega a la experiencia de lo sublime, esa mezcla entre placer y terror que define en gran medida para Diderot la experiencia estética del arte: "Je ne pouvais m'arracher à ce spectacle mêlé de plaisir et d'effroi" (Diderot, *Salons* 279). Existiría una suerte de magnetismo dentro de la misma obra de arte que nos llevaría a este momento. Tal como en la naturaleza, la sensación de miedo frente a la tormenta, la obra de arte bien lograda transmitiría esa sensación inexplicable que se goza y que produce temor. Este pasaje se prolonga gracias a una narración en primera persona que da cuenta de los movimientos del narrador pero que nos sumerge en su corporalidad a través del "yo" de enunciación, "je m'avance [...] je regarde [...] je vois [...] je vois [...]" (Diderot, *Salons* 279). Casi todo este paisaje se transmite a través de estos dos movimientos, el caminar y el observar; el trasladarse, y el contemplar. Se forja un ir y venir de acciones que se alternan. Algo curioso sucede unas líneas más adelante. Al llegar a una "pequeña playa más elevada", las acciones del movimiento y la quietud parecen fundirse en un momento de contemplación y felicidad para ambos paseantes.

J'étais immobile ; mes regards erraient sans s'arrêter sur aucun objet ; mes bras tombaient à mes côtés. J'avais la bouche entrouverte. Mon conducteur respectait mon admiration et mon silence. Il était aussi heureux [...] Je ne vous dirai point quelle fut la durée de mon enchantement. L'immobilité des êtres, la solitude du lieu, son silence profond suspend le temps. Il n'y en a plus. Rien ne le mesure. L'homme devient comme éternel (Diderot 280).

Es quizá en este fragmento en donde se aprecia mejor lo que Diderot propone como experiencia estética. El hombre después de sumergirse en el movimiento del paseo y la quietud de la contemplación, logra detener su cuerpo, y despertar su mirada, el ojo viaja, se mueve en todas direcciones sin detenerse en ningún objeto en particular hasta llegar a un punto en el que el tiempo se detiene y el hombre accede a la eternidad junto con el paisaje que lo rodea. Por supuesto, esto habla mucho más allá de la experiencia artística. Se instaura una sensibilidad inherente a la belleza de la naturaleza. Se posibilita también reconocer lo verdadero dentro de un lienzo. Se incorpora al mundo real la imagen creada por el artista gracias a la observación de lo verdadero.

De esta forma la experiencia estética diderotiana se mueve entre dos dimensiones opuestas, el movimiento y la quietud. Cuando se logran fundir en una misma acción corporal se puede, por instantes, romper la barrera del tiempo. La eternidad pareciera ser esa cualidad de la contemplación a la que el narrador del *Salon de 1767* accede, pero

que a través del juego de pronombres y de la interpelación al lector se intuye accesible a todo ser humano.

3.2. Consideraciones sobre la figura humana.

Pareciera ser que Filóstrato es el referente principal de Diderot, al menos en lo que a crítica de arte concierne. Sin embargo, en medio de estos dos grandes pensadores hubo contribuciones importantes a los estudios estéticos. En este contexto, el trabajo de investigación de autores como Michael Fried y Thomas Crow⁷¹ cobra relevancia particular. La primera mitad del siglo, como ya lo hemos estudiado en capítulos anteriores, posee un gusto muy distinto al que se desarrolla durante los años pre-revolucionarios, la pintura no es la excepción a esta situación. Diderot comienza su trabajo para *La Correspondance littéraire* como crítico de arte de Grimm en 1759, su primer *Salon* muestra la producción de los últimos dos años de los artistas elegidos por *l'Académie royale de peinture et de sculpture*. Salta a la vista que aunque Diderot ya era conocedor en pintura y dibujo, lo que se plasma en la crítica de arte entregada a su editor se centra en las tendencias estéticas que se empezaban a desarrollar a finales de los años cincuenta en la sociedad francesa. Toda la primera parte del siglo, y los textos que a esas obras hacen referencia, tienen muy poca presencia en la crítica literaria. Fried centra gran parte de su trabajo en la producción de crítica de arte en los *Salons* previos a 1759, sobre todo en los de 1753 y 1755. Nombres como los de La Font de Saint-Yenne⁷² (1688-1771) y Gautier d'Agoty (1716-1786)⁷³ merecen ser revisitados.

El caso de Gautier D'Agoty es particularmente interesante dentro de los estudios del cuerpo y su impacto en la crítica de arte. Su obra más representativa se publicó entre 1752 y 1755, *Observations sur l'Histoire Naturelle: sur la physique et sur la peinture*, y se enriqueció sustancialmente gracias a los conocimientos anatómicos de su autor. La obra se compone de un texto dividido en varias entradas que poseen planchas que ilustran las reflexiones del autor, un procedimiento que atraviesa toda su investigación anatómica. Sobre la disección del cadáver de una joven, D'Agoty menciona que: "J'ai fait graver d'après Nature une nouvelle Figure de cet Uterus, comme elle se voit

⁷¹ Aunque el quehacer de estos investigadores está directamente relacionado con la crítica de arte del siglo XVIII, en este apartado hago referencia específica a las obras *La Place du spectateur, Esthétique et origines de la peinture moderne* (1990) de Michael Fried, y *La Peinture et son public à Paris au XVIII^e siècle* (2000) de Thomas Crow.

⁷²⁷³ La obra más representativa de La Font de Saint-Yenne se publicó en 1747, *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France*.

actuellement dans la liqueur où je la conserve [...]" (D'Agoty 5). La anterior cita forma parte de la "Observation XVIII". Resulta un tanto extraño que la siguiente entrada hable sobre la "Génération des Grenouilles & Critique de la précédente Observation". El engarce entre el útero de una joven se conecta con el sistema reproductivo de los anfibios. Las observaciones anatómicas van acompañadas de una imagen que explica el recorrido del autor a través del cuerpo estudiado. La mirada y la palabra de D'Agoty forman una especie de proto-endoscopia, ya que el paseo que propone el autor, es un paseo por los recovecos del interior del cuerpo humano.

Los grabados de D'Agoty son fruto de la observación de un cuerpo diseccionado. Es interesante notar que tanto los textos como las imágenes fueron precedidos en este caso por una exploración manual dentro de los cuerpos representados. El resultado final en ambos casos impacta por su detalle. Estos músculos al desnudo también demuestran el interés de la primera mitad del siglo XVIII por entender al cuerpo en todas sus dimensiones. El trabajo de este anatomista se conecta con los procedimientos narrativos que Diderot utiliza con el paisaje o con el retrato, ya que a partir de un cuerpo sin nombre ni identidad se comienza a crear una historia, un pasado que poco a poco va tomando más presencia dentro del libro escrito a medida que se van estudiando las partes externas e internas del cuerpo diseccionado.

Observemos uno de los trabajos de este grabador para dar cuenta del impecable trabajo del retrato del cuerpo diseccionado, *Anatomie générale des viscerès, et de la neurologie et angéologie et ostéologie du corps humain* (1754)⁷⁴.

⁷⁴ Dimensiones a escala humana.



Gautier D'Agoty
Grabados en color provenientes de *Anatomie
générale des viscères, et de la neurologie,
angéologie et osteologie du corps humain.*
100 x 165 cm y 106 x 180 cm
1754,
Colección ARTCURIAL.

En estas dos planchas de gran formato, se pueden observar varios estudios anatómicos en una sola imagen, por un lado el sistema nervioso central y sus conexiones alrededor del cuerpo, así mismo se muestra el sistema circulatorio dentro de la pierna derecha. Quizá el elemento más llamativo de la composición sea la espina dorsal en la parte inferior derecha que acompaña la explicación gráfica del resto del esqueleto. Esta espina sostenida sobre la misma superficie que los pies de la figura humana culmina con un cerebro cortado a la mitad. Y aunque la historia del cuerpo que se nos presenta en este documento no es del tipo meramente ficcional, sino más bien científico, sí existe una

narrativa en torno al cuerpo diseccionado. El estado del cadáver influye así en la historia que se va creando durante la exploración, influye si el cuerpo está completo o no, si el cuerpo es joven o viejo, si sus huesos son anchos o delgados, etc. Y aunque la posición de los huesos y los músculos se elige en función de la mejor postura para explicar los elementos que componen al todo, resulta pertinente observar que el esqueleto parece ver a un horizonte que no podemos ver nosotros. En el corte muscular de espaldas, el cuerpo está pasando su mano por el lado izquierdo de su rostro. ¿Qué historias más encierran estas planchas? ¿Qué vivencias quiere insinuar el escritor en sus grabados? La respuesta se encuentra dentro de la misma obra de Gautier D'Agoty. En un primer plano se presenta la experiencia del mismo D'Agoty al momento de cortar los cuerpos: "Je fouillai les entrailles, qui palpitoient, mais il n'y avoit aucune apparence de vie étrangère à celle de l'Animal qui me servoit de sujet [...]" (D'Agoty 14). En un segundo plano se encuentran las aseveraciones de carácter más universal del científico, algunas veces estas sentencias tienen cierta carga ontológica del quehacer científico: "Les Naturalistes sont des Historiens qui ne fabriquent rien" (D'Agoty 17). Veremos más tarde que este espíritu por la búsqueda de la realidad en la Naturaleza es uno de los pilares de la crítica de arte de Denis Diderot. En un tercer plano se encuentran las historias de los cuerpos que son disecados, éstas se relacionan las unas con las otras aunque no pertenezcan a las mismas localidades, y en ocasiones a las mismas especies. En el siguiente pasaje D'Agoty habla sobre las observaciones de M. Seba, otro famoso naturalista de la primera mitad del siglo: "Ce fameux Naturaliste a donné plusieurs Remarques sur la Grenouille : il prétend qu'il y en a de plusieurs sortes, que les unes habitent les Buissons & les Arbrissaux d'autres les joncs & les Lacs" (D'Agoty 34). Al dar estos detalles sobre los hábitats de las ranas, el autor le está otorgando un paisaje a los cuerpos disecados de los que previamente habló, en un particular proceso analéptico, las ranas reviven. Mostramos un detalle de la plancha E, dentro de las *Observations sur l'Histoire Naturelle*.



Gautier D'Agoty.
 Plancha E (detalle) de *Anatomie générale des viscères, et de la neurologie, angéologie et ostéologie du corps humain*.
 1754.

Imagen obtenida del acervo electrónico Gallica.

En el mismo espíritu enciclopedista que Diderot y Sade, D'Agoty introduce en la segunda parte del libro reflexiones sobre la pintura, y la creación. Lo que este autor busca es ofrecer, una suerte de abanico de posibilidades para entender y retratar la realidad. Así pues, el artista-científico nos enseña cómo preparar papel para grabar, cómo observar los materiales para dibujar y cómo preparar el vidrio para colorearlo. Al igual que Diderot, D'Agoty se interesa por los artesanos y las prácticas y procesos dentro de los talleres.

Uno de los últimos capítulos de las *Observations sur l'Histoire Naturelle*: "Les secrets des arts et les nouvelles découvertes, sur la façon de cuire le verre peint", explica de manera detallada la historia de los maestros vidrieros franceses, y comparte la técnica para construir placas, ceniceros y hornos para poder realizar vidrio pintado: "L'Ouverture du cendrier doit avoir 7 à 8 pouces de large, selon la grandeur du Fourneau, afin que cette Ouverture puisse donner de l'Air au Feu & permettre la sortie des Cendres" (D'Agoty 61). La pintura, pues, no se entiende en el caso de este crítico de arte desde la realidad plasmada en un *Salon*, sino como un proceso de interpretar la realidad y el color en todas las técnicas posibles, desde la disección de una rana, hasta el proceso de tintado de la arena convertida en vasija. Este espíritu se relaciona mucho más con el carácter erudito del Libertinaje de pensamiento del siglo XVII, que con la

crítica de arte *salonière*⁷⁵ que caracteriza a Diderot en la segunda mitad del siglo. Si he hecho hincapié en el trabajo de D'Agoty, es para demostrar que el interés por el cuerpo y su relación con la pintura se desarrollaba desde los albores del siglo, tanto en el ámbito científico, como en el filosófico y el plástico. Si conectamos la escritura de Filóstrato, Diderot o Baudelaire con el trabajo científico podríamos asegurar que los cuerpos "animados" constituyen en sí un territorio del que se pueden desprender textos efrásticos, sobre todo cuando estos cuerpos ya están muertos, pues es el científico el que puede otorgarle historias a los cadáveres, una nueva vida en la ficción de la palabra. Diderot exploró las posibilidades del texto efrástico desde su primer *Salon* y hasta su muerte. Su interés por los detonantes del relato dentro de la obra plástica se convirtió en un laboratorio de creación literaria. Una de las herramientas a las que más recurre el autor es a la mezcla de géneros, misma que como hemos visto "se desborda", ya que Diderot juega con las formas que su lector espera. El texto que se supone está circunscrito a un catálogo de obras se sirve de estratagemas narrativas y teatrales para crear sensaciones en su lector.

Les Salons le permiten a Diderot crear historias, y complejos juegos polifónicos gracias a la maleabilidad de este tipo de obras. El escritor puede perforar huecos en superficies inesperadas o hacer intervenir voces que no estaban presentes en la escena principal. Se podría decir que esto se puede hacer en cualquiera de los géneros literarios, desde la poesía hasta el ensayo, y sin embargo, cada uno de ellos posee formas bastante exploradas y sobre todo, los referentes de dichos textos generalmente no se pueden ver. Con la obra efrástica la perspectiva cambia, el objeto desencadena la palabra, no se espera tal o cual forma en el verso, no se espera tal o cual rima, ni didascalía, la obra plástica se va descubriendo en paralelo al desarrollo de la palabra. Como lo menciona Blanchard en "Problèmes du texte et du tableau" (2013), mientras que el texto no efrástico se instaura en una suerte de tiempo inmóvil, el texto efrástico le permite al escritor experimentar con la plasticidad de las herramientas narrativas.

Blanchard establece una adaptación del discurso en función del público: "C'est de se donner le loisir auprès de son public de décrire ce que la hâte d'un récit ad *terminum* l'empêche de représenter : l'étendue des objets, des paysages et des corps." (Blanchard 131). La descripción, o la narración que se desprenden del objeto pueden ir desde unas cuantas líneas hasta un texto de largo aliento, prueba de ello son las entradas que

⁷⁵ Referente a la crítica de las exposiciones de arte en el *Grand Salon du Louvre*.

Diderot realiza a lo largo de los *Salons*. En el *Salon de 1765* la entrada dedicada a *La fille éconduite* de Baudoin se resume a unas cuantas líneas:

Dans un petit appartement de plaisir, un boudoir, on voit nonchalamment étendu sur une chaise longue un cavalier peu disposé à renouveler sa fatigue ; debout, à côté de lui, une fille en chemise, l'air piqué, semble lui dire en se remettant du rouge : Et c'est là tout ce que vous saviez ? (Diderot, *Salons* 126).



Pierre Antoine Baudoin,
La fille éconduite o *Le Carquois épuisé*.
94 x 81 cm.
Réplica de la obra original de 1765.
Gallerie Pellat de Villedon.

Recordemos que Diderot no es devoto de los trabajos de Baudoin. Es importante notar aquí que una escena entre dos personajes que podría haberse prolongado, se condensa a su mínima expresión. En tan pequeña entrada, no hay que dejar de decirlo, Diderot pone en tela de juicio las actitudes de los personajes a través de su pregunta final: "Et c'est là tout ce que vous saviez ?". Los aportes de Blanchard son significativos pues nos ayudarían a entender el trabajo de escritores tan distantes (temporalmente) como

Hesíodo y Baudelaire, e irónicamente tan cercanos entre sí gracias a su interés por la producción plástica de su época.

Este autor distingue tres campos de interés dentro del texto ecrástico para poder desentrañar las relaciones entre objeto y palabra. Los tres campos son los objetos, los paisajes, y los cuerpos⁷⁶.

Se podrían tomar estos tres motivos (objetos, paisajes y cuerpos) como pertenecientes a tres grados de animación, o movimiento. Mientras que "el objeto" depende totalmente de la fuerza externa para poder desplazarse, "el cuerpo" se mueve a voluntad sin necesidad de ayuda aparente. El caso del "paisaje" se ubica entre los dos anteriores, pues éste es una especie de estampa animada en donde las cosas que la habitan se pueden mover pero no pueden cambiar radicalmente de lugar, como los árboles movidos por el viento o el agua que se vuelve ola al son de la marea. No obstante, tanto los objetos, como los paisajes y los cuerpos se encuentran petrificados en un tiempo eterno dentro de la obra de arte. Esta falta de movimiento le otorga la posibilidad al espectador, o en este caso al escritor, de trazar desplazamientos a voluntad. Y como todo movimiento implica tiempo, el espectador es el que dota de tiempo a la obra plástica.

Corto o prolongado, el tiempo se expande o se contrae gracias a la palabra. Otro de los hallazgos importantes en el trabajo de Blanchard se relaciona con el tiempo contenido en las naturalezas muertas. Según él, los objetos dentro de estas composiciones "ya sirvieron", por lo tanto carecen de un uso práctico. Su dimensión vital es solamente posible gracias a un "discours-peinture"⁷⁷.

Ce qui veut dire que les objets, et les personnages, sont décrits comme dans des natures mortes. Ils ont déjà servi. Humains, ils auraient déjà vécu. Ils n'ont plus à se référer à un contexte qui les explique. Vivant uniquement dans le temps et l'espace d'un discours-peinture, ils sont perçus par référence à une image, un dessin, une peinture, qui sont justement ceux que le discours des *Images*⁷⁸ procure. Discours de l'instantané, qui utilise la référence au tableau, à l'image, comme la raison qui fonde le caractère purement théorique du discours. Tout discours fait référence à un ailleurs présenté [...] (Blanchard 138).

El objeto es una suerte de presencia eterna que detona un texto a punto de nacer. A su vez estos tiempos escondidos entre la urdimbre del texto ecrástico se pueden explicar

⁷⁶ Entendamos a los cuerpos en este sentido como los cuerpos humanos.

⁷⁷ El "discours-peinture" es una suerte de metadiscurso que le permite a la obra de arte cobrar vida, cobrar movimientos específicos a su realidad, y por lo tanto un tiempo específico también.

⁷⁸ Blanchard refiere aquí a las *Imágenes* de Filóstrato.

solamente bajo las reglas mismas de la plástica, es decir, bajo un metalenguaje que Blanchard llama "discurso-pintura".

No obstante, hay un género literario que se acerca bastante a este discurso-pintura, pues juega con la polifonía y los escenarios, el teatro. Como hemos observado a lo largo de la presente investigación, Diderot gustaba de introducir en sus textos un alto grado de interacciones polifónicas. Sin duda alguna este procedimiento acerca todos sus textos al intercambio de la palabra, y por lo tanto a la alteridad que existe dentro y fuera del lector (diálogos con otros personajes o en ocasiones introspecciones internas en la psique del personaje). En lo que concierne al texto ecrástico, el interés de Diderot toma otros matices, la relación entre la crítica de arte y la dramaturgia se encuentra en el grado de "verdad" que se retrata tanto en un género literario como en el otro. Las reacciones de los personajes tienen que ser verosímiles ante las situaciones que se les presenten. Tanto en escena como en el lienzo, la figura humana debe responder al comportamiento que se esperaría de ellos según el crítico-dramaturgo.

Yvon Belaval relaciona los procedimientos "poco verosímiles" que existen en *Les Bijoux indiscrets* con los principios teatrales que Diderot perseguía:

Formé au théâtre, ce qui le choquait avant tout en ce lieu d'artifices était l'in vraisemblance. Voilà la réaction fondamentale, qui s'exprime aussitôt dans les *Bijoux indiscrets*. Les pièces sont trop intriguées et l'intrigue n'est presque toujours qu'un conte bon pour des enfants ; les caractères sont trop vils ou trop élevés : les dialogues, trop grossiers ou trop recherchés ; les jeux des acteurs, trop trop mannequiné [...] un nouveau public exigeait leur naturel (Belaval 297).

Según ella este tipo de obras ya no tenían cabida en la segunda mitad del siglo XVIII debido a su alto grado de procedimientos fantásticos dentro de la narración. Si bien concuerdo con ella en lo que respecta al nuevo gusto de la segunda mitad del siglo, me parece que durante todo el siglo XVIII ambos tipos de literatura, como de pintura⁷⁹ tuvieron su público consumidor. El mismo Diderot juega con esta comunión de inclinaciones estéticas, quizá uno de los mejores ejemplos se encuentra en cómo cierra la entrada dedicada al cuadro de Greuze *La jeune fille qui pleure son oiseau mort*⁸⁰ en el *Salon de 1765*. Mencionaré por el momento que las reacciones de los personajes atraviesan las posturas y gestos con los que representan sus sentimientos y emociones.

⁷⁹ Me refiero a la literatura y pintura de corte libertino (primera mitad del siglo XVIII), y a la literatura y la pintura de corte moralista (segunda mitad del siglo).

⁸⁰ El estudio de esta pintura se puede encontrar en la parte final de este mismo inciso.

Así es como Diderot lee el grado de realidad dentro de un cuadro, poniendo atención en las tensiones de los músculos, en los movimientos de los huesos, y en las miradas de las figuras humanas. *La Religieuse*, por ejemplo, encajaría totalmente en el grupo de obras que Belaval defendería como portadoras de "realidad". Las reacciones de Suzanne Simonin se construyen bajo una dualidad de acción del entorno y reacción del personaje, mientras que los habitantes de los *Bijoux indiscrets* viven en esferas completamente pertenecientes al cuento fantástico, donde cualquier reacción es posible, pues una intromisión mágica puede desplegarse en cualquier momento de la obra.

Acudo de nueva cuenta a *Les Salons*, para ejemplificar cómo es que la posición y las actitudes de los personajes dentro del lienzo le permiten a Diderot emitir juicios sobre la representación de la realidad. En el siguiente extracto, Diderot refiere a uno de los cuadros expuestos en el *Salon de 1767, Le Miracle des ardents* de Doyen:

Pour ces deux hommes qui le retiennent, je me trompe fort s'ils ne sont d'une telle proportion que si vous les acheviez, leurs pieds descendraient au-dessous du massif sur lequel vous les avez posés. Du reste il font bien ce qu'ils font. Ils sont sagement drapés, bien coloriés ; seulement, je vous le répète, ils semblent moins empêcher un malade de sortir par une porte que de se jeter par une fenêtre [...] (Diderot, *Salons* 332).

Podríamos pensar incluso que se trata del análisis de una puesta en escena. La voz narrativa se pone en el papel de espectador y juzga si los actores están bien o mal vestidos de acuerdo a la situación "bien drapés", y si están bien o mal iluminados en escena "bien coloriés". Todo esto se desprende a partir de la posición de los cuerpos en la composición pictórica de Doyen que es la siguiente:

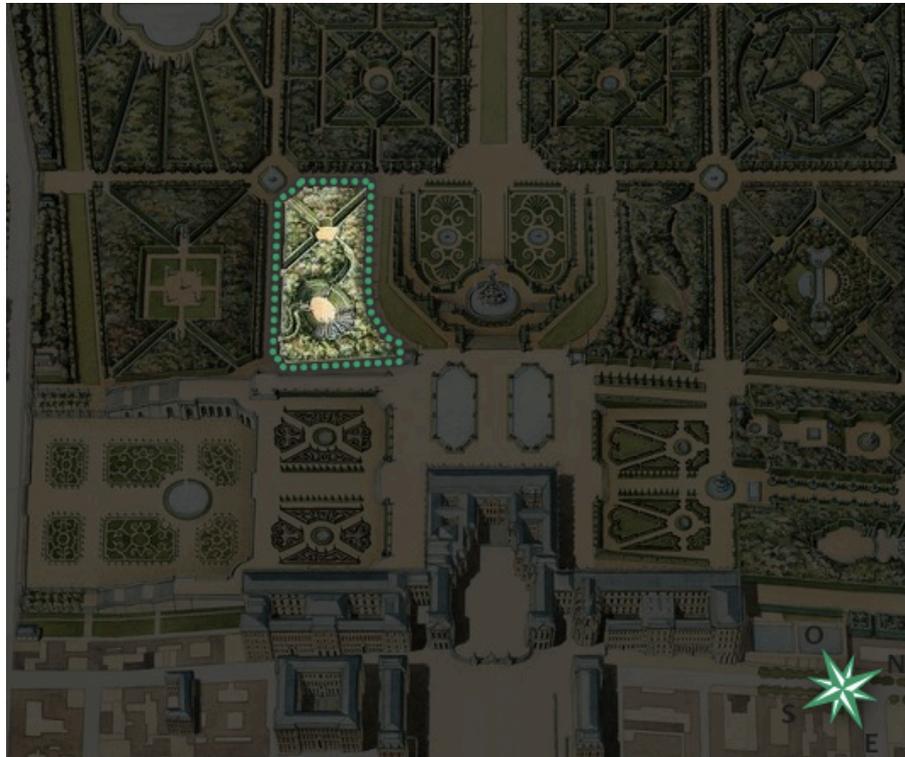


Gabriel François Doyen,
Le Miracle des ardents.
665 x 450 cm
1767
Collection église Saint Roch (Chapelle Sainte
Geneviève).

Existen numerosas críticas a la obra de pintores libertinos de la primera mitad del siglo por considerar que las situaciones que retratan son forzadas. Muchos de estos comentarios están relacionados con el quiebre entre la realidad que la crítica espera que se retrate, y las numerosas realidades a las que estos pintores tenían acceso gracias a la convivencia con las clases acomodadas.

Uno de los mejores ejemplos lo podemos encontrar en la obra de Antoine Watteau, y sus *Fêtes galantes*. El talante "ficcional" de estas composiciones está ligado a una de las costumbres más socorridas por la aristocracia francesa en sus casas de campo. Era bien sabido que en los enormes jardines de los castillos y mansiones se desarrollaban puestas

en escena al aire libre. Recordemos que el mismo Luis XIV comenzó con esta tradición en Versalles. *Les Bosquets* es quizá el mejor ejemplo de teatro al aire libre construido durante el siglo XVII.



Ubicación del *Bosquet de la Salle de bal*.
Mapa obtenido de <http://chateauversailles.fr>



Bosquet de la Salle de bain, Castillo de Versalles.
Foto obtenida de la página oficial del Castillo de Versalles.

Los *bosquets* se encuentran repartidos a lo largo del eje este-oeste de los jardines diseñados por Le Nôtre. Estos espacios ocultos por los arbustos de los corredores proveían de un ambiente íntimo para las representaciones de la Corte durante el reinado de Luis XIV, y hasta la Revolución francesa. ¿Y por qué razón se construyeron estos espacios? Recordemos que el artista principal de la mayoría de las puestas en escena durante el siglo XVII, era el Rey Sol en persona. La tradición se conservó hasta el reinado de Luis XVI, prueba de ello son las diferentes puestas en escena que realizó Marie-Antoinette en el Petit Trianon, y en el Théâtre de la Reine en el Grand Trianon, el cual también contaba con un extenso jardín dentro de los dominios de Versailles. No es de extrañar que la costumbre se fuera expandiendo poco a poco a lo largo de todas las propiedades de los miembros de la Corte de Versailles, y que paulatinamente esas costumbres fueran permeando en las capas altas de la burguesía a lo largo del siglo XVIII. Una vez que las representaciones escénicas terminaban, la Corte paseaba por los jardines con la ropa de teatro.

Por extraño que parezca dichos paseos formaban parte de la cotidianidad de las capas más altas de la sociedad del siglo XVIII. Estos procedimientos nos recuerdan el teatro de Marivaux, que recurre en la mayoría de las ocasiones al recurso del personaje disfrazado que engaña a su entorno. Dentro de la gran producción de este dramaturgo podríamos destacar piezas como *Le Prince travesti* (1724), *L'Île des esclaves* (1725), *Arlequin poli par l'amour* (1720) y *Le Dénouement imprévu* (1724). Lo que Watteau retrata en los lienzos, Marivaux lo transmite gracias al teatro. Resulta un tanto sorprendente que críticos de la época, y de épocas siguientes, tacharan de falsa a la realidad retratada. Estos cuadros son estampas de realidad más fieles a la esfera cotidiana que las mismas obras de Chardin o de Hubert Robert.

Cito en extenso la mención que Crow hace en *La peinture et son public à Paris au XVIII^e ème siècle* sobre las *Fêtes galantes*⁸¹, los trabajos de Watteau, y la casa de Pierre Crozat (1661-1740):

Ce que nous avons dit des représentations théâtrales que Gueullette donnait pour les privilégiés aura sans doute évoqué, non sans raison, dans l'esprit du lecteur des scènes de Watteau. Crozat, protecteur du peintre, possédait à Montmorency une élégante maison de plaisance, entourée d'un parc. Un détail de son architecture figure à l'arrière plan d'une des premières *Fêtes galantes* [...] En regardant les promeneurs costumés, les musiciens, les danseurs et les amants enlacés

⁸¹ Podríamos definir a las *Fêtes galantes* como el conjunto de representaciones de paseos aristócratas en medio de entornos boscosos o bucólicos.

caractéristiques du genre, nous observons un phénomène social aussi réel que le cadre où ils évoluent.. Une composition comme celle des Bergers, qui réunit un rustique joueur de cornemuse et d'élégants aristocrates, est généralement tenue pour imaginaire et dépourvue de vraisemblance historique. Ce postulat a renforcé notre croyance en l'extraordinaire pouvoir inventif du peintre. Mais, sans chercher à nier pareil talent, il nous paraît plus juste de fonder ce pouvoir sur l'observation précise des divertissements aristocratiques, avec un intérêt particulier pour l'ambiguïté codifiée et le théâtre des apparences... S'il est vrai... que Watteau possédait une collection de costumes "galants" et "comiques" à l'usage de ses amis et modèles, il ne faisait que suivre une pratique courante [...] (Crow 69).

Gracias a la identificación de la propiedad de Pierre Crozat⁸² en las pinturas de Watteau, se pueden reafirmar todas las aseveraciones antes enunciadas. *La perspective* (que se muestran a continuación), contienen la huella de la vena teatral en el cotidiano de la Corte, y a su vez reafirman el poder de la ficción en el siglo XVIII.



Jean Antoine Watteau,
La Perspective,
46.9 x 56.7cm
1715
Boston Museum of Fine Arts

⁸² Pierre Crozat tenía un lugar privilegiado en la Corte durante la Régence del duque de Orléans, pues era hombre de confianza y consejero artístico del gobernante.

Otro de los aspectos que hay que tomar en cuenta para entender la crítica de arte de Diderot es la unidad de la obra. Diderot busca encontrar lienzos que gracias a su composición unificada puedan crear un efecto determinado. Los cuerpos, humanos o no, son pieza clave para poder lograr esta unidad, ya sea que éstos se encuentren dentro de la pintura, o fuera de ella (pues el espectador también forma parte de la composición gracias a la perspectiva desde la que se observa la obra de arte).

Diderot no solamente compartía este gusto por la coherencia y cohesión dentro de las pinturas, Grimm y toda una tradición de crítica de arte de los siglos XVII y XVIII le antecedían.

Alberto Frigo en *L'Expérience peinture* (2020), acude a *De Arte Graphica*⁸³ (1668) de Charles Alphonse Du Fresnoy (1611-1668) para explicar esta tendencia estética que ya desde el siglo XVII estaba más que consolidada en los asiduos de las exposiciones de arte⁸⁴:

La "justesse" de "l'accord" réciproque des "pièces" de la machina permet de passer du simple "assamblage" à une véritable communion : c'est en s'accordant entre elles que les composantes de l'ouvrage pictural peuvent produire d'un commun accord un effet commun : "un même effet (Frigo 64).

Por supuesto, el deseo de encontrar unidad en las obras de arte implica poder contemplar de manera individual cada una de las piezas observadas. Este ejercicio se complica poco a poco a medida que las colecciones van creciendo. Pensemos que para el siglo XVIII, el nacimiento de los salones representó un hito, este evento de enorme envergadura marcó la recepción de las colecciones de arte para todas las generaciones de artistas y admiradores de arte que vendrían después.

Regresemos de nueva cuenta a los primeros años del siglo XVIII, las exposiciones en el Louvre aún no existen, sin embargo, el deseo de la familia real por hacer públicas las colecciones ya tenía una forma bastante sólida. Sobre el nacimiento y evolución de estas exposiciones, Crow nos comparte que:

Encore une fois, il est impossible d'estimer le nombre de spectateurs qui défilèrent dans la galerie d'Apollon pour examiner les toiles et les critiquer. Mais 1727 est également l'année où parut le catalogue dressé par Dubois de Saint-Gelais des collections d'Orléans conservées au

⁸³ Esta obra se publicó de manera póstuma gracias a la intervención de Roger de Piles (1635-1709).

⁸⁴ Durante el siglo XVII, aunque ya existían exposiciones de carácter público, la mayoría de las obras de arte, y por ende las colecciones, permanecían reservadas a un ámbito privado.

Palais-Royal entreprise qui laisse supposer l'existence d'un important lectorat curieux d'art. Il est clair que la famille d'Orléans souhaitait honorer les valeurs artistiques du siècle précédent et célébrer, par une grande exposition publique, la suprématie naturelle de la peinture d'histoire (Crow 92).

Este fragmento es por demás relevante, ya que subraya la existencia de la crítica de arte antes de la incursión de Grimm y Diderot en este género, pero sobre todo porque muestra el trabajo e impacto que esta crítica tenía en los lectores de la época. Los trípticos de los museos actuales y las audio-guías son herederos de la *Description des tableaux du Palais Royal: avec la vie des peintres à la tête de leurs ouvrages* (1727) de Louis-François Dubois de Saint-Gelais (1669-1737). Como Crow bien lo indica, la existencia de un texto como éste, implica la existencia de un lectorado meta, mismo que debió haber sido considerado como una suerte de "público cautivo". La obra de Saint-Gelais está dedicada a "Monseigneur le Duc d'Orléans, premier prince du sang" por una razón importante, la colección que se describe es la del Regente. El texto abre con una singular presentación de las obras:

Le riche assemblage des tableaux du Palais Royal dont on donne la Description, est un des plus curieux de l'Europe, soit pour le nombre, soit pour le choix, soit pour la différence des Maîtres : en sorte que toutes les manières, tous les goûts et tous les âges de la Peinture s'y présentent à la vue [...] (de Saint-Gelais III).

El libro en su primera impresión está compuesto por la módica cantidad de 518 páginas. El formato es muy parecido al que usa Diderot en *Les Salons*, se empieza con el nombre del artista, alguna nota sobre él o su trabajo, después cada una de las obras en donde se pueden observar las técnicas utilizadas seguidas de la descripción de la obra. Muestro a manera de ejemplo de esta disposición un fragmento de la primera impresión de la obra. Esta entrada se concentra en el trabajo del pintor Le Valentin (1591-1632).

à tout proche un soldat qui boit.
Le fond du Tableau est brun.

LES QUATRE AGES.

Peint sur toile, haut de trois pieds cinq pouces & demi, large de quatre pieds six pouces.
Fig. de grandeur naturelle.

Ap. D. H. H. Trois hommes sont rangés au tour d'une table. Celui de la droite est un Guerrier qui a une écharpe par dessus son armure, il y a devant lui un livre de Cartes géographiques. Celui qui lui est opposé est un jeune garçon habillé en Hongrois aiant une aigrette sur son bonnet qui joue du luth & celui

A continuación presento una entrada del *Salon de 1767* en la *Correspondance Littéraire*, Se trata de la presentación de una obra de gran formato del pintor Hallé. Podemos observar el mismo esquema que utilizó De Saint-Gelais, nombre de la obra, debajo una pequeña descripción técnica y como cuerpo principal de la entrada las reflexiones del crítico de arte.

44

SALON DE 1767.

LA FORCE DE L'UNION, OU LA FLÈCHE ROMPUE PAR LES PLUS
JEUNE DES ENFANT DE SCILURUS; ET LE FAISCEAU DE
FLÈCHES RÉSTANT A L'EFFORT DES AÎNÉS RÉUNIS.

Tableau de neuf pieds deux pouces de haut, sur quatre pieds huit
pouces de large, appartenant au roi de Pologne.

Belle leçon du roi des Scythes expirant! Jamais plus belle leçon ne fut donnée; jamais plus mauvais tableau ne fut fait. J'en suis fâché pour le roi de Pologne. Le meilleur des trois tableaux qu'il a demandés à nos artistes est médiocre. Ve-

Todas estas consideraciones muestran que la representación del cuerpo es uno de los ejes principales de la crítica de arte. Diderot sólo se inserta en una larga tradición de pensadores que trataban a la figura humana como punto de partida para entender la realidad, lo que usan los cuerpos, las posiciones de éstos dentro de la composición y sus movimientos dentro de los paisajes advierten ya en el siglo XVIII, el nacimiento de nuevas corrientes estéticas que ponen a las sensaciones en el centro, como lo será el Romanticismo.

3.3. Chardin, el instante inmóvil.

3.3.1. ¿Cómo entrar en un bodegón?

Este último apartado de la investigación habla sobre los elementos compositivos dentro de la obra pictórica de Jean-Baptiste-Siméon Chardin (1699-1779). A lo largo de la presente investigación hemos visitado el mundo-objeto de la primera mitad del siglo XVIII gracias a la producción literaria de Diderot. Han pasado ante nuestros ojos anillos mágicos, hábitos conventuales, rosarios, cuadros habitados por montañas y por paseantes diminutos. Como Ossian en su obra *Look Again. How to Experience the Old Masters* (2019): "This thing that is a window to another era—a survivor of decades, centuries [...] of external events and changing ideas—is also an object in the here and now, and we should treat it as such [...]" (Ward 10). Dicho de otra forma, todo objeto es contenedor de un mundo posible, y como tal, representa un cruce de saberes, costumbres, emociones y usos. Si los objetos han logrado llegar hasta nuestros días, ya sea en su forma física, o en su retrato gráfico o discursivo, es porque aún tienen una función en el entramado de significados de la realidad contemporánea. Lo que Ward propone otorga al objeto un enorme valor en el que el pensamiento humano es relegado a segundo plano, el objeto permanece, mientras que las ideas de la humanidad se diluyen con enorme facilidad. Las ideas permanecen en, y gracias a los objetos. Para muestra un botón, o mejor dicho, un reloj. El retrato es el género pictórico que más valora la presencia de accesorios. Éstos sirven para dotar al personaje de estatus social e incluso de estado anímico. Uno de los retratos más famosos de la literatura es el retrato de Sor Juana Inés de la Cruz realizado por Miguel Cabrera. Como lo señala Santiago Londoño en su estudio *Pintura en América Hispana* (2012), la reconstitución que hace Cabrera del rostro y del entorno de Sor Juana ya muy entrado el siglo XVIII, logra rescatar el aura de sabiduría y poder que la monja tuvo durante el siglo anterior:

Entre los retratos femeninos ocupa un lugar destacado el de Sor Juana Inés de la Cruz 1750, considerado uno de los cuadros más célebres salidos del pincel de Miguel Cabrera. Fue ejecutado cuando Sor Juana tenía más de sesenta años de fallecida, y hace referencia al retrato que hizo de ella Juan de Miranda a finales del siglo XVII [...] en la versión de Cabrera se encuentra sentada con gran distinción junto a su nutrida y erudita biblioteca [...] En uno de los estantes se observa un reloj con los signos del zodiaco, símbolo de su riqueza así como de su interés en lo oculto [...] (Londoño 271).

Ningún retrato de Sor Juana en su edad madura logró sobrevivir hasta nuestros días, en todo caso ningún retrato que hubiera sido pintado mientras la monja estaba viva⁸⁵.



Miguel Cabrera.
Sor Juana Inés de la Cruz
Óleo sobre tela.
281 x 224 cm
1750

Museo Nacional de Historia, Castillo de Chapultepec.

Aunque la presencia de la "nutrida y erudita biblioteca" puede fácilmente ser decodificada por cualquier espectador contemporáneo como signo de sabiduría, riqueza y estudio, el caso del reloj es diferente. El reloj vincula a la protagonista del cuadro con la observación de los astros, y por consiguiente con las ideas y publicaciones que circulaban en la época referentes a estos temas; en la lectura del cuadro aparecen por asociación los análisis de Athanasius Kircher (1602-1680) y de Carlos de Sigüenza y Góngora (1645-1700), así como la tradición ptoloméica, y los análisis de Copérnico

⁸⁵ Ambos cuadros fueron pintados ya entrado el siglo XVIII. Aunque la interpretación de Cabrera abre la toma del espacio habitacional de la monja, en realidad ambas son miradas de un gusto que le pertenecía más a la pintura ilustrada que al retrato barroco. Para ahondar en el análisis de estos retratos sólo se pueden consultar la obra de Ermilo Abreu Gómez *Iconografía* (1937), y el texto de Octavio Paz *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe* (1982). El estudio del retrato de esta escritora novohispana aún puede ofrecer mucha información bajo nuevos acercamientos comparatistas.

(1473-1543), aunque estos últimos estaban prohibidos por el Santo Oficio. Si bien la omisión del reloj no afectaría de manera sustancial la construcción del personaje retratado, es claro que su presencia lo enriquece de manera considerable, tanto que se puede trazar una genealogía intelectual entre esta erudita novohispana y otros pensadores.

En el presente estudio hemos analizado las relaciones entre los cuerpos vivos y aquellos que parecieran estar inertes (como el reloj de Sor Juana), pero que son detonadores del relato y también de la crítica de arte. Así pues, la búsqueda final me lleva a abordar la producción diderotiana que se inspira de los trazos del pintor de objetos por excelencia, Chardin. André Comte-Sponville señala en *Chardin o la materia afortunada* (2011) que una de las cualidades de este pintor es su aguda observación de los detalles en cada uno de los componentes de sus obras:

‘La atención absolutamente pura es plegaria’. Estos días, ante los cuadros de Chardin, se me ocurre con frecuencia esta expresión de Simone Weil. Dice algo, me parece, acerca de la espiritualidad que se desprende de ellos, tanto más fuerte, tanto más singular y tanto más conmovedora por cuanto que está desprovista de cualquier promesa, de cualquier dogma, de cualquier fe necesaria; y de cualquier posible esperanza quizá. Es una espiritualidad en la inmanencia, y debido a ella, como un recogimiento ante el ser o la materia. Chardin sólo pinta lo que ve y no anuncia nada más de lo que pinta (Comte-Sponville 125).

Comte-Sponville revela la capacidad del objeto de ser un testigo, quizá de la indiferencia al paso del hombre, o al paso del tiempo. El objeto es, permanece, y constituye en su parcialidad un pedazo de mundo que merece ser valorado. Esta puesta en valor de los objetos que fabrica el hombre, o de aquellos que se encuentran en su estado "natural", conlleva un gran reto. Chardin logra elevar los objetos a una categoría similar a la del retrato humano, nos obliga a observar con detenimiento e interés la presencia de las frutas y de las herramientas. Acabamos por entenderlas como partes de una historia que nos es común a todos.

Me gustaría visitar brevemente el trabajo de dos artistas mexicanas, Valeria List (1990-), y Frida Khalo (1907-1954). Quizá de esta manera, penetrar en el universo de Chardin nos sea más sencillo y sobre todo más enriquecedor. Gracias al análisis de los textos inspirados en Vernet, hemos visto cómo el paisaje permite que el espectador pueda entrar de manera relativamente fácil dentro de una pintura. El exterior penetra dentro del interior de la obra de arte. Gracias a los artilugios literarios del escritor, el espectador puede proyectarse como habitante de otra realidad. No es tan sencillo pasear

dentro de otros géneros pictóricos, el retrato y las naturalezas muertas, por ejemplo, intentan ser una suerte de huella testimonial del presente. El tiempo se detiene como en una fotografía que puede retratar un rostro, una mesa, o la travesura de un animal de compañía. En el caso del retrato, por ejemplo, el paseo sería complejo, para que el espectador se pueda trasladar de una oreja a otra, visitar los ojos y luego el cabello tendría que convertirse en una suerte de insecto que fuera recorriendo poco a poco los detalles del volumen y el color de la piel del retratado. Habría que concebir el rostro como orografía hecha para el disfrute de pasos diminutos. Lo mismo ocurre con los bodegones y las naturalezas muertas, para poder recorrerlas es necesario cambiar de escala y empequeñecernos como lo hizo Alicia en su viaje al País de las maravillas.

Uno de los más claros ejemplos de este tipo de recorridos en miniatura hechos a partir de una obra de arte, y que a su vez trazan un camino dentro del objeto que los inspira, la encontramos en la literatura mexicana contemporánea, para ser más específicos en la poesía de Valería List. En su poemario *La Vida abierta* (2019), List abre un recorrido efrástico a partir de la obra de Frida Khalo *La Novia que se espanta de ver la vida abierta* (1943).



Frida Khalo
La novia que se espanta de ver la Vida abierta.
Óleo sobre tela.
63 x 81.5 cm.
1943
Colección J. y N. Gelman.

La pintura es un bodegón compuesto por una sandía cortada en forma de estrella, elementos circundantes contrastan en texturas y colores con la "fruta principal" (unos cocos, una piña, una papaya, un par de aguacates, unas naranjas y un pequeño tecolote). En la esquina superior izquierda se dibuja la silueta de un personaje de naturaleza híbrida entre lo humano y lo inanimado. Cuesta trabajo definir si se trata de un juguete o de una figura humana encerrada en la vida de las frutas de la cocina preparándose para ser devorada por una vida que no conoce. Sus manos se encajan en la pulpa fresca de la sandía mientras su mirada se dirige hacia el primer plano de la composición, o sea en el tecolote. Resulta peculiar la elección de la artista por mezclar objetos inanimados, un ave rapaz de caza nocturna, y una joven vestida de novia escondiéndose detrás de una fruta, un predador y aparentemente una presa. Existe en esta "naturaleza muerta", con muchos elementos vivos, una invitación al relato. El lienzo exhorta a la construcción de anécdotas que doten a la novia de una historia propia, una historia que sólo el espectador puede construir. El título de la obra ofrece pistas muy claras sobre el estado de ánimo del personaje en cuestión, la novia está asustada. El aparente ambiente siniestro se torna siniestro, cualquier posibilidad de lectura atinada desencadena ideas de alerta e incomodidad.

Ya que hemos explorado un poco los elementos que componen la pintura de Khalo regresemos al trabajo de Valería List. Observemos cómo es que la mirada de List se pasea dentro de este bodegón. La voz poética, al igual que en el caso de la crítica de arte de Denis Diderot, se mezcla con los elementos gráficos de la pintura, dando como resultado un interesante paseo efrástico a caballo entre el género del paisaje, el cuadro costumbrista, y la naturaleza muerta. La siguiente cita constituye la primera entrada al poemario, que debido a su disposición podría leerse de igual forma como la primera parte de un largo poema. Esta primera entrada enuncia rasgos que conectan a List con Diderot (refiriéndonos a *La Promenade Vernet*) y a su vez con Dante y con Filóstrato, la invitación al paseo efrástico es clara. La diferencia entre List y los autores antes mencionados es que el recorrido se realizará dentro de un cuadro que no contiene un paisaje *per se*, sino que los elementos frutales van detonando poco a poco el mecanismo de la memoria, la orografía en un primer tiempo de tipo frutal enmarca la entrada de la Sierra gorda y de un sistema montañoso del recuerdo de la separación amorosa:

Aún no vivía en esta ciudad cuando mi papá me trajo a ver la vida abierta. Era una novia asustada adentro de un bodegón viendo las frutas

partidas, todas más grandes que ella, todas yendo hacia la descomposición.

Muchos años después viajé a la Sierra Gorda, donde hacia arriba y hacia abajo la vida podía ser mucho más abierta. La vegetación cambiaba radical en cada altura, los ecosistema daban plantas brillantes al fondo y en la superficie oscuras, casi en la opacidad. Llegamos al mirador de Cuatro Palos y la niebla no dejaba ver, los magueyes ahí eran grises y el día se impregnaba en la cara. Los pájaros cantaban tan fuerte y unísono que pensamos que algo se le había roto al carro. Un día me separé de un hombre que pensé que amaría para siempre. La desazón me hizo aprender a ver mis pensamientos. En ese momento la vida se abrió de verdad, y yo miraba mi mente como la novia asustada miraba las sandías abiertas (List, 7).

Cabe mencionar que el elemento sonoro, al igual que en la *Promenade Vernet* o en el relato de Suzanne Simonin, se hace presente en el trabajo de List de manera contundente, "los pájaros cantaban tan fuerte y unísono". Las "plantas brillantes" se entremezclan con la "superficie oscura" de un ambiente de contrastes. A su vez, el elemento olfativo aparece desde el primer párrafo, todo parece caminar "hacia la descomposición", la novia, las frutas y la relación de la narradora que nos lleva a sumergirnos en un paisaje multisensorial que iremos recorriendo en cada una de las páginas del poemario.

Si cito en este espacio un texto mexicano contemporáneo es porque me parece importante notar que la tradición del relato poético detonada por una obra plástica es algo que permea y ha permeado en las narraciones desde la antigua Grecia⁸⁶ (período helenístico) con Filóstrato hasta nuestros días. Contar historias e inspirarse del mundo-objeto como parte de la construcción cotidiana de la realidad es algo inherente a la imaginación humana.

Un aspecto que se suele olvidar cuando se habla de la célebre mención de Gombrich a la "mirada limpia del espectador", es justamente que esta frescura en la mirada nos invita a realizar un viaje, un recorrido a través de la pintura, sin importar el género, la época o el estilo de la obra de arte: "But to look at a picture with fresh eyes and to venture on a voyage of discovery [...] is a far more difficult but also a far more rewarding task. There is no telling what one might bring home from such a journey" (Gombrich 78). El viaje de descubrimiento del que habla Gombrich revela una iniciación en potencia cada vez que observamos con atención una pintura, el camino

⁸⁶ Seguramente este tipo de relatos efrásticos existieron desde que los primeros dibujos humanos se realizaron sobre la piedra. Para fines de esta investigación, sin embargo, he propuesto para este capítulo realizar el corte temporal desde Filóstrato hasta nuestros días.

que recorramos seguramente nos llevará a descubrir nuevos aspectos sobre la realidad, tesoros ocultos que nos acompañarán a "casa" y que seguramente no nos abandonarán. Si conectamos este principio estético con el inicio de *La Vida abierta* de List y de los escritos diderotianos, es claro que el cruce intersemiótico de la gráfica con la literatura crea potenciales caminos para guiar el ojo del espectador-lector. Recalco que en este sentido podemos conocer, o no conocer la obra gráfica de la que se inspira el discurso literario para construirse. Dicho de otra forma, la presencia de la obra no es necesaria para el flujo discursivo.

Por su parte, Potulicki, en su obra *La Modernité de la pensée de Diderot dans les œuvres philosophiques* (1980) destaca que Diderot establece un tipo de mirada para poder acceder a la obra de arte. Siguiendo este parámetro la vista tendría que poseer una cualidad inherente a la intuición para lograr "ver bien" y de esta manera poder observar los mecanismos que circundan la imagen:

Diderot suggère que l'on parvient à une connaissance immédiate par les voies de l'intuition. C'est ce qu'il appelle [...] 'voir,' action nécessaire antérieure à tout travail de rationalisation. Si l'on voit 'mal'. Il n'y a pas de thématization valide de la raison. Elle ne se réfléchit qu'elle-même (Potulicki 112).

Desde mi punto de vista estas afirmaciones no contradicen el postulado de Gombrich, pues él se refiere a la limpieza de la mirada en un contexto en el que nos dejamos engañar fácilmente por ideas preconcebidas sobre el arte, y también sobre los artistas. Acceder a una mirada limpia también implica lograr "ver bien" y educar la percepción del espectador para poder admirar en todo su esplendor la belleza del mundo.

En todo caso, es notable, cómo el texto de Valería List propone un paseo híbrido entre el paisaje y el bodegón. El lector-espectador acaba sintiendo el miedo que seguramente Khalo quiso retratar al poner una muñeca escondiéndose detrás de la pulpa de una sandía partida en forma de estrella. Es quizá gracias al trabajo de List que podemos abordar de forma más clara los escritos que Diderot hizo sobre Chardin y Vernet. El objeto es a final de cuentas un elemento más del paisaje.

Me parece pertinente en este punto de la investigación, mencionar cómo es que este genio de la pintura llegó a centrar su trabajo en los objetos, porque si bien ha habido un sinnúmero de artistas que han retratado los elementos inanimados del mundo, han sido pocos los que han dedicado su quehacer creativo y su análisis artístico a transportar la esencia de las cosas a la gráfica. Además del interés por el arte, por el entorno natural y por la belleza, Chardin y Diderot también compartían el mismo estrato social durante su

infancia. Ambos eran hijos de artesanos, y es muy probable que su educación haya sido bastante similar. Como lo hemos mencionado ya varias veces, el padre de Denis Diderot se dedicaba a hacer cuchillos. En el caso de Chardin, el negocio familiar era el de construir billares, juegos muy populares durante la primera y la segunda mitad del siglo XVIII en Francia y en Europa occidental. La mesa de madera con hoyos, es de hecho una adaptación del maestro ebanista Henry Devigne de un juego al aire libre bastante similar a *la pétanque*, juego que aún en día existe en el sur de Francia. El tablero, o mejor dicho, el terreno para el juego de billar al aire libre consistía en una placa de mármol revestida de una gruesa tela verde sobre la cual se dejaban rodar bolas o *billes* de marfil usando bastones largos de maderas duras, lo que hoy llamaríamos tacos. La manufactura de tales instrumentos requería gran destreza y mucha atención al detalle, cuidado en el tallado de las maderas, en la perfección de las bolas para rodar, y sobre todo una aguda intuición del desplazamiento de los objetos sobre una superficie. El análisis de los objetos era ya un saber familiar en el entorno del pequeño Siméon Chardin, así como el de los metales y las herramientas en la familia de Denis Diderot en el taller de su padre. En el entorno social al que pertenecía Chardin poco importaba el tipo de oficio que se tuviera, siempre y cuando se obtuviera renombre y destreza. El joven Siméon decidió no formarse en las artes ebanistas, sino en las artes de la pintura que en ese entonces era también considerada como un oficio. Chardin comenzó a abrirse camino como pintor gracias a su entrada en 1728 a l'*Académie royale de peinture et de sculpture*. Es notorio que los métodos para ingresar a una academia de arte reconocida sigan siendo los mismos, la entrada depende de las obras que el artista presente. En el caso de Chardin los dos cuadros que le valieron su entrada a tan prestigiosa institución fueron dos óleos de mediano tamaño clasificados como naturalezas muertas. Se trata de *La Raie*, y *Le Buffet*.



Jean-Siméon Chardin.
La Raie.
Óleo sobre tela.
114 x 146 cm.
1728
Museo del Louvre.



Jean-Siméon Chardin.
Le Buffet

Óleo sobre tela.
194 x 129 cm.
1728
Museo del Louvre.

El primero de estos cuadros, es quizá el bodegón más famoso de la producción francesa del siglo XVIII. Regresaremos a esta obra en varias ocasiones cuando analicemos las pocas entradas que Diderot le dedicó en *Les Salons* a este cuadro, dos en total. Por el momento sólo mencionaré que estos cuadros deben ser estudiados como cuadros de juventud, que como Gombrich diría, nos muestran una mirada fresca respecto a su objeto de estudio. Existe en ellos una mezcla de elementos inanimados y elementos animados que permiten la construcción de relatos. ¿Qué acaba de asustar al gato? ¿El gato está a punto de abalanzarse sobre el pescado? ¿El perro acaba de jalar el mantel o alguien lo dejó mal acomodado? ¿Van a regañar al perro si es que la torre de duraznos colapsa? Y así podríamos continuar. Pocos son los bodegones que proponen este tipo de libertad interpretativa de la escena aparentemente inmovil. Podemos inferir que gracias al contexto familiar, la mirada de Chardin se fue educando incluso antes de comenzar a pintar de manera profesional. No era de sorprenderse que ya en su madurez creativa, el joven pintor se decantara por las naturalezas muertas en detrimento de los otros géneros. Lo que resulta un tanto extraño es que el mismo contexto en el que se desarrolló ya dentro de l'Académie royale de peinture et de sculpture no lo haya llevado a dejar de lado el estudio de los objetos para explorar géneros más reconocidos como el género histórico o la pintura de historia⁸⁷.

¿Cómo fue que Chardin comenzó a dedicarse de lleno a pintar naturalezas muertas? Philip Conisbee y André Comte-Sponville afirman que existen dos versiones del suceso que marcó a Chardin y lo orilló al estudio de los objetos inanimados⁸⁸. Por un lado se menciona un episodio que involucra una escopeta, y por otro una escena con conejos en proceso de descomposición. La primera teoría se vincula con un proceso creativo a dos manos, Chardin habría estado pintando un lienzo en trabajo conjunto con Noël-Nicolas

⁸⁷ En cuanto a las escenas que retrataba, Chardin se concentró en las naturalezas muertas, las composiciones de objetos como *Les Attributs des sciences* (1731), en el retrato y en el género costumbrista. Desde mi parecer, la figura humana tiene en la producción de Chardin la misma importancia que la de los objetos inanimados. Los temas históricos y las escenas de carácter mitológico salen completamente de la producción de nuestro artista. Algo que sin lugar a dudas debió haberle llamado la atención al ojo analítico de Diderot, y que de alguna manera plasmó en las entradas dedicadas a este pintor en sus dos últimos salones (1771 y 1775).

⁸⁸ André Comte-Sponville en *Chardin o la materia afortunada* (2011), y Philip Conisbee en *La vie et l'œuvre de Jean Siméon Chardin* (1985).

Coytel. Siméon Chardin habría sido el encargado de copiar una escopeta y de incorporarla a la composición. La escena de los conejos cuenta que un día Chardin estaba pintando una escena donde había conejos muertos, al tener dificultad para pintarlos y al ver que el estado de descomposición iba avanzando, el pintor se vio obligado a cambiarlos. De esta anécdota se habría desprendido el gusto por el análisis de la materia en descomposición. Es vital mencionar que el estilo de dibujo de la época dictaba que el artista debía obtener la imagen del objeto gracias a su imaginación. Los testimonios que han llegado hasta nuestros días dan cuenta que Chardin se desprendió de esa tradición y en algún momento de su carrera (ya sea por influencia de una escopeta, de unos conejos o de otra cosa), empezó a trabajar con los objetos representados frente a él⁸⁹. Comte-Sponville afirma:

En adelante sólo pintará con el modelo delante [...] ¿Es acaso en este momento cuando renuncia a la pintura histórica? Parece renunciar durante varios años incluso a las escenas de costumbres, para dedicarse sólo a las naturalezas muertas (Comte-Sponville 25).

En efecto, Chardin sólo se dedicará a pintar objetos y alguno que otro animal vivo o en descomposición a partir de su entrada a l' *Académie royale*. Su incursión, o en todo caso su regreso al retrato humano y a las escenas costumbristas se retoma hasta la segunda mitad de los años treinta, sin dejar de atender, por supuesto la producción de bodegones. Recordemos los postulados de Potulicki sobre el interés de Diderot por "ver la realidad de manera intuitiva", a su vez las afirmaciones de Gombrich también encajan perfectamente en el proceder de Chardin. Su interés por el análisis de los objetos

⁸⁹ Es muy interesante notar cómo los objetos que le pertenecieron a Chardin se van repitiendo en varias de sus obras, pues esos objetos eran sus modelos para pintar. Uno de los ejemplos más notorios es el cubilete de plata que aparece en obras como *Panier de raisins, gobelet d'argent et bouteille* (avant 1728),



y en *Nature morte avec flacon en verre et fruits* (hacia 1728).



obedecería a una suerte de llamado intuitivo por estudiarlos y lograr retratarlos no sólo en sus detalles más finos, sino en su esencia.

Otra forma de entender el interés y la gran maestría de Chardin al momento de retratar objetos, quizá tenga que ver con una variante de orden más burocrático. Durante el siglo XVIII *l'Académie royale* dividía a sus miembros en función de los géneros gráficos en los que se demostrara mayor destreza. Si tomamos en cuenta los dos cuadros con los que Chardin entró a tan prestigiosa institución y su gusto y talento para dibujar objetos, era de esperarse que fuera destinado al género de los bodegones. La pintura mitológica y la pintura de historia eran considerados como los géneros más complejos, pues además del dominio de la técnica, se requerían muchísimos conocimientos de índole filosófica e histórica. Aunado a esto también se requería un alto nivel interpretativo de las historias que se fueran a retratar. No es lo mismo por ejemplo, pintar un rapto desde el punto de vista de la víctima que desde el punto de vista del atacante. El estudio del cuerpo humano y de las diferentes posiciones de los músculos también jugaban un papel muy importante en este tipo de escenas pues por lo general se intentaban capturar momentos de gran intensidad narrativa⁹⁰. En tales circunstancias, los objetos pasaban a un segundo o quizá tercer o cuarto plano. Antes había que considerar la maestría del paisaje en el que se desarrollaban las escenas y los personajes secundarios que poblaban dichos parajes. Tal como lo menciona Comte-Sponville el género al que fue relegado Chardin era el menos considerado por los académicos del Louvre: "La Academia clasifica a Chardin en el más bajo de todos: en el del talento de los animales y los frutos [...] ese género que Chardin, [...] llevará a la cumbre [...]" (Comte-Sponville 31). Fue quizá gracias a esto que Chardin pudo desarrollar con libertad su estilo pictórico, y también por lo que no encontró rivalidad con ningún pintor de la época. Como nadie pretendía entrar a *l'Académie royale* para dedicarse a retratar objetos, Chardin no encontró competencia más que en él mismo.

Después de 15 años al interior de la institución antes mencionada, Chardin es nombrado por unanimidad *tapissier*⁹¹, lo cual lo revestía de una gran responsabilidad, pero

⁹⁰ Véase el apartado III.B. de la presente investigación.

⁹¹ Es interesante que en la versión al español de la obra de Comte-Sponville (Chardin o la materia afortunada), la traductora María Teresa Gallego Urrutia, haya utilizado la palabra "tesorero" para referirse al cargo de *tapissier*. Esta elección da cuenta de la dimensión contable que implicaba una exposición hecha para vender las piezas que ahí se mostraban, los costos del montaje, y por supuesto los precios de cada una de las piezas. Todo lo anterior impactaba de manera directa el prestigio de los artistas seleccionados para presentar en el *Salon Carré* del Louvre.

también de gran influencia pues dentro de sus funciones principales destacaba la curaduría, organización e instalación de los salones del Louvre.

Me parece particularmente enternecedor cómo es que Comte-Sponville se refiere a la muerte de Chardin y al cambio epistemológico que se da entre la primera y la segunda mitad del Siglo de las Luces. Dentro de este flujo de pensamiento existen eslabones que conectan genealogías intelectuales y creativas, Diderot y su producción son uno de ellos, en la opinión de Comte-Sponville, el trabajo de Chardin también lo es:

Chardin muere el 6 de dic de 1779 en el Louvre [...] es enterrado en Saint-Germain-l'Auxerrois. Voltaire y Rousseau habían muerto un año antes. Diderot morirá cinco años después. Choderlos de Laclos está escribiendo *Las amistades peligrosas*; Kant en Alemania, *La Crítica de la razón pura*. Un mundo termina: el de la marquesa de Merteuil. Otro comienza: el del sujeto moderno. Entre ambos, Chardin, sin saberlo, habrá manifestado una especie de transición [...] (Comte-Sponville 31).

Vernet y Chardin fueron los creadores favoritos de Diderot, no solamente por su técnica, sino también por la cercanía que ambos compartían con la naturaleza, en su vida y en su obra. Para poder retratar la realidad de manera precisa es necesario estudiar el toque del calor sobre las superficies, la humedad en la porosidad de los materiales, es necesario estudiar los tropismos vegetales y llevarlos al lienzo. Si Vernet le otorga al espectador la posibilidad de pasear dentro de sus paisajes, Chardin le permite penetrar umbrales gracias al realismo de su trazo, y a ratos también le permite al objeto la capacidad de detener el tiempo. Este magnetismo ha logrado atraer a más de un esteta a lo largo de los siglos, quizá uno de los más famosos después de Denis Diderot sea Marcel Proust⁹².

3.3.2. Chardin en palabras de Diderot.

Esta última etapa del paseo ecrástico propone visitar el trabajo de Diderot referente a los cuadros expuestos por Jean-Siméon Chardin a lo largo de los salones de pintura en los que se presentaron sus piezas. Estas exposiciones se prolongan desde el 1759 hasta 1775, cuatro años antes de su muerte en el Louvre. Visitaremos los comentarios, a veces repetitivos, de Diderot sobre los ocho salones en los que este pintor parisino presenta sus óleos, 1759, 1761, 1763, 1765, 1767, 1769, 1771 y 1775.

⁹² La obra de Marcel Proust *Chardin et Rembrandt* (1895), representa una búsqueda estética del autor de *À la Recherche du temps perdu*, en ella se visitan varios de los cuadros que Diderot menciona en *Les Salons*.

En estos 16 años de producción literaria inspirada en la labor de Chardin, el interés de Diderot es constante (al menos hasta el *Salon de 1769*). Después de la segunda entrega, Diderot se vuelve francamente repetitivo en su análisis y quizá un poco desequilibrado, es decir, las entradas no son necesariamente similares en tamaño. Los últimos dos textos consagrados al trabajo de Chardin podrían incluso leerse como el síntoma de la pérdida total de interés por lo que el tapicero oficial presenta en la exposición de l'*Académie royale*. Pareciera ser que para 1775, Diderot ya había dicho todo lo que tenía que decir sobre Chardin:

Saint-Quentin

Voilà des Études⁹³ de Chardin qui ont de la sensibilité ; la couleur en est un peu maniérée. En général, j'aime mieux ses tableaux de genre.

Diderot

Pourquoi passez-vous si vite ?
(Diderot, *Œuvres esthétiques* 498).

Esta última entrada dirige toda la responsabilidad de la crítica al espectador. Saint-Quentin pareciera no haberse detenido ni un momento a ver la obra de Chardin aunque le haya atribuido cierta valía. La réplica de Diderot también nos interpela a nosotros. El uso del "vous" involucra al lector y le pregunta por qué en el salon de 1775 no hay nada nuevo que descubrir en la obra de Chardin.

Para poder estar en las mismas circunstancias que Saint-Quentin quizá sea necesario recorrer uno a uno *Les Salons* de Diderot e ir desentrañando desde los primeros comentarios todos los análisis que se planteó el filósofo ilustrado al hablar de la obra de Chardin. Una vez que hayamos visitado estas entradas destinadas a *La Correspondance littéraire* podremos abrir el debate hacia otros acercamientos interdisciplinarios como lo podrían ser el carácter teatral del estilo diderotiano al interior de su crítica de arte y las implicaciones gastronómicas y culinarias que existen en este género pictórico.

Comencemos pues por la exposición de 1759⁹⁴. Aparece en esta entrega una sola entrada general en donde se aglutinan los comentarios de varias piezas, de tal forma que

⁹³ Se trataría de tres estudios de cabeza humana realizadas con la técnica del pastel. Sin embargo, como lo refiere la edición de Paul Vernière de *Les Salons* en *Œuvres Esthétiques* (2018), en el *livret* de la exposición de 1775 no existían dichas piezas.

⁹⁴ Para esta parte del análisis utilizaremos la disposición propuesta por la edición de *Les Salons* de Paul Vernière, misma que me parece es la más clara, completa y atinada en cuanto a los comentarios de Diderot sobre las obras de varios artistas como Greuze, Vernet, Casenove, Hubert Robert y por supuesto

las afirmaciones son validas para cualquiera de ellas. No olvidemos que Diderot sigue utilizando un discurso directo en el que la segunda persona le sirve como interlocutor, nosotros somos sus compañeros de visita al Louvre.

Así pues, el primer comentario sobre el trabajo del pintor después de haber presentado las obras de una manera muy superficial⁹⁵, es la siguiente:

[...] c'est toujours la nature et la vérité. Vous prendriez les bouteilles par le goulot si vous aviez soif ; les pêches et les raisins éveillent l'appétit et appellent la main [...] M. Chardin est homme d'esprit , il entend la théorie de son art ; il peint d'une manière qui lui est propre , et ses tableaux seront un jour recherchés [...] (Diderot, *Œuvres esthétiques* 481).

El primer texto sobre la pintura de Chardin intenta seducir al lector de una forma bastante directa. Diderot no deja lugar a dudas sobre el talento del pintor y menciona con una fórmula categórica que en estos cuadros "siempre" existe "naturaleza" y "verdad", no se trataría de una falsa interpretación del entorno sino más bien una extensión de la realidad, tanto así que la mano del espectador se mueve casi de forma involuntaria hacia los cuadros para agarrar los duraznos y las uvas que en ellos se encuentran. Diderot hace gala de una suerte de "materialismo descriptivo"⁹⁶ para crear en el lector una "sed" que sólo sería calmada con las bebidas de los cuadros. Es interesante notar que la progresión de la descripción lleva a Diderot a asegurar que aunque se trata de un autor de mediana fama⁹⁷, sus cuadros tendrán gran valía en el futuro. El tiempo le dará la razón a Diderot, uno de los cuadros de esta época (1761),

Chardin. Vernière apostó por reagrupar las entradas de Diderot en función de los autores comentados siguiendo una periodicidad lineal. Es decir, no se nos presenta la totalidad del texto como se habría entregado a la *Correspondance littéraire*, sino que se reagrupa y de ordena para la mejor lectura del ojo contemporáneo.

⁹⁵ No me parece pertinente compartir la integralidad del texto presentado por Vernière, que sin duda alguna tuvo que haber sido fruto de un arduo trabajo de reacomodo entre las varias versiones de *Les Salons*, aspecto que ya se ha mencionado en capítulos anteriores de la presente investigación. En este caso en particular, Diderot hace alusión a una serie de más de seis cuadros presentados en la exposición de 1759. Sin embargo, no contamos con la información que se debió de haber desprendido del *livret* de ese año y Diderot utiliza el artículo indefinido "des" para referirse a una serie de cuadros que bien pudieron ser dos, tres o cuatro "*pièces de gibier*" (carne o trofeo de caza). Resulta aun más ambiguo el término bajo el cual Diderot se refiere a estos cuadros pues eran muchas las especies que se cazaban en la región parisina en el siglo XVIII, desde jabalíes hasta faisanes. Lo importante es el comentario general a las obras, y al menos en este caso, no las obras en cuestión.

⁹⁶ Recorro a este término para dar cuenta de la voluntad diderotiana por despertar sensaciones en su lector, mismas que buscan seducirlo para observar con más detenimiento el cuadro, o en todo caso para adquirir alguna de las obras del pintor, no hay que olvidar que a fin de cuentas las entradas referentes a *Les Salons* en *La Correspondance littéraire* son una suerte de catálogo de ventas a domicilio para aquellos privilegiados que están suscritos a ella.

⁹⁷ Para los años cincuenta, Chardin ya goza de gran renombre en Francia, su fama sin embargo aún no traspasa las fronteras del país galo con la suficiente fuerza como para que los monarcas de otras regiones europeas se aventuren a comprar sus obras sin antes conocerlas.

*Le Pannier de fraises des bois*⁹⁸, en marzo del 2022 la firma de subastas Artcurial en conjunto con el Cabinet Turqui, valoraron este óleo en la módica cantidad de 15 millones de euros (aproximadamente unos 300 millones de pesos mexicanos a la fecha), habría que señalar además que este cuadro está lejos de formar parte de la lista de cuadros famosos del autor.

En esta entrada también encontramos una referencia al tamaño de las obras: "La largeur du faire⁹⁹ est indépendante de l'étendue de la toile et de la grandeur des objets" (Diderot, *Œuvres esthétiques* 481). Aunque pareciera algo más bien tangencial para el contexto pictórico de la época, el tamaño de los lienzos era capital. Recordemos que tanto para el *Grand siècle*¹⁰⁰, como para el Siglo de las Luces, la importancia se designa gracias a los adjetivos de tamaño, de tal suerte que lo más importante será llamado o calificado como *grand*. En contraposición lo menos importante llevará el adjetivo *petit*. Siguiendo este apelativo, *les grands* es una referencia a la alta aristocracia. *Le grand du village*¹⁰¹ se eleva sobre el conjunto de campesinos y artesanos que a su vez son llamados *les petits gens*. Si observamos con detenimiento la afirmación de Diderot sobre este conjunto de obras es muy claro el mensaje. El espectador no se debe dejar llevar por el tamaño físico de los cuadros, pensemos que en el contexto de las exposiciones de pintura los cuadros relacionados con la Historia o con pasajes mitológicos tendían a ser extremadamente grandes¹⁰². No quiero dejar de mencionar en

⁹⁸ Le panier de fraises des bois. (1761)



⁹⁹ Entendamos aquí el "faire" como el conocimiento y la destreza que son necesarios para lograr una ejecución de gran calidad. Hoy utilizaríamos el término "*savoir-faire*".

¹⁰⁰ Siglo XVII.

¹⁰¹ Recordemos también el "*grand genre*" en cuanto a pintura se refiere, una de las mejores explicaciones de esta rama de la pintura dieciochesca la encontramos en el trabajo de Miche Delon: "L'Académie royale de peinture prétend perpétuer une qualité digne de l'Antiquité et capable d'illustrer la monarchie française [...] Diderot reste attaché au principe d'un grand art national, nourri des modèles classiques [...]" (Delon, *Diderot et ses artistes* 5). Dicho de otra forma, el adjetivo establece una relación de poder sobre los demás géneros pictóricos, pero también busca proyectar el poder real y su vínculo con la cultura clásica.

¹⁰² Pensemos por ejemplo en *Le Miracle des Ardents* (1773) de Doyen que mide más de seis metros y medio de alto, por cuatro y medio de ancho, mientras que varias de las obras de Chardin no llegaban a rebasar los dos metros en ambas dimensiones.

este sentido que para el espectador contemporáneo, descubrir por primera vez un cuadro de Chardin en físico puede llegar a crear cierta sorpresa, sobre todo si se trata de bodegones como *La Raie* o *Le Buffet*. La tradición pictórica nos ha acostumbrado de cierta forma a concebir el género de las naturalezas muertas bajo un formato de pequeña escala, muy pocas veces mayor al metro de largo y ancho. Quizá esto tiene que ver con el tamaño real de las frutas y las flores que suelen caber en la palma de una mano, los retratos de estos fragmentos de naturaleza se pintaban, y se pintan bajo dimensiones que caben en una cocina, o un pequeño desayunador. Encontrar, pues, un bodegón de metro y medio por metro y medio resulta relativamente impactante. Regresando al comentario de Diderot sobre estas primeras obras de Chardin cabe mencionar que se intenta establecer una suerte de técnica de lectura pictórica en donde lo importante es "la grandeza de los objetos" y no el tamaño de los mismos dentro de la composición. Este juego de palabras recuerda el doble significado del adjetivo "*grand*" en francés, mismo que se puede referir a la altura, o a las cualidades morales de una persona. Así pues, "*un grand homme*" puede no ser tan alto y viceversa. El objeto adquiere, en la aseveración de Diderot, cierto carácter de respeto ante el espectador y por lo tanto merece que lo traten con cierto decoro, a que se le observe con detenimiento y a que se le reconozca su cualidad estética y su porte.

Para 1761, se nos presentan varios cuadros pero nunca sabemos el número exacto debido al uso del artículo plural indefinido *des*, "des Animaux, des Vanneaux [...]". Quizá esta suerte de borrado entre las fronteras de las obras pueda obedecer a una estrategia de venta, en lugar de vender una sola pieza, se vende el conjunto de las mismas. Pensamos que estos lienzos decorarían espacios grandes, salas de recepción o espacios, que aunque pertenecientes a lo privado, distaban mucho de ser pequeños.

El único óleo que parece destacar un poco es *La Bénédiction*¹⁰³. Diderot relaciona esta obra con el quehacer pictórico del pintor: "Quand on a vu un de ses tableaux, on ne s'y



¹⁰³ Anota Paul Vernière a este respecto que esta obra habría sido una copia de otra *Bénédiction* previa del mismo pintor, misma que se encontraba en el gabinete del rey. En todo caso gracias a los comentarios de

trompe plus ; on le reconnaît partout. Voyez sa *Gouvernante avec ses enfants*, et vous aurez vu son *Benedicite*" (Diderot, *Œuvres esthétiques* 483). En una suerte de fenómeno metonímico, Diderot propone que al ver un lienzo de Chardin se puede acceder al conjunto de obras creadas por el mismo autor. Se establecen desde este momento, líneas estéticas y técnicas claras que reconocen un estilo maduro y reconocible por los espectadores ya sean críticos de arte o paseantes en la exposición.

Otro de los lienzos que se encuentra dentro de este grupo de obras ya ha sido mencionado en el presente estudio, se trata de *Le panier de fraises de bois*, que en la entrega de Diderot es casi completamente omitida. Lo que se destaca del conjunto de óleos, como en el *Salon de 1759*, es su capacidad de retratar la realidad y aparece de nueva cuenta la cuestión de la valía tanto estética como monetaria: "Il a répandu cette magie dans quelques autres compositions, où se trouvant jointe au dessin , à l'invention et à une extrême vérité , tant de qualités réunies en font dès à présent des morceaux d'un grand prix" (Diderot, *Œuvres esthétiques* 482). Quizá el aspecto "novedoso" lo podríamos encontrar en la palabra que Diderot utiliza para referirse a las obras, se trata de "composiciones", es decir un reacomodo ordenado y armonioso del universo. Llama también la atención el uso del término "morceaux" para referirse a los cuadros. Pareciera que Diderot se empeña en darnos una vista de conjunto y nunca de manera fragmentaria, por lo menos hasta este segundo *Salon* así es. El "pedazo", habremos de ver más adelante, es un elemento crucial para entender la concepción que Diderot rescata de la pintura de Chardin, estas pequeñas ventanas a la intimidad constituyen un mundo posible que se va agrandando en tanto vamos conociendo más de la obra del pintor, pero también se expande en la medida en la que el espectador va creando en su imaginación el resto de la imagen, el resto de la mesa, el resto del templo o del castillo. En este sentido el bodegón a la Chardin constituye una suerte de cuento en el que el lector va llenando los huecos que no se le desvelan en la narración. Proceder contrario a

Diderot podemos asumir que esta otra versión de Chardin fue pintada siguiendo los rasgos generales de la obra precedente. Abajo un grabado (1744) de Nicolas Bernard Lépicié que retrata la obra de 1740, la cual permanece en el Louvre.



la novela que explica y muestra todo como lo hacen los cuadros de historia. El bodegón, sin embargo, es un pedazo que se llena con la imaginación del espectador.

Dos años después, para dar cuenta de la exposición de 1763, Diderot elige la misma forma "aglutinante" para presentar bajo comentarios generales las obras expuestas por Chardin en el *Salon Carré*. Se nos informa que hay "plusieurs petits tableaux" y que "ils représentent presque tous des fruits". Las descripciones son muy vagas en esta entrega. No sabemos de qué cuadros nos está hablando y es muy complejo establecer un número de obras, las dimensiones de las mismas e incluso los motivos que se ilustran en ellas.

Es hasta la entrega correspondiente al *Salon de 1763* que comenzamos a ver un interés más profundo en las obras, y cuando digo interés no quiero insinuar que Diderot no hubiera destinado tiempo a la observación de las obras de las exposiciones anteriores, sino que en el desarrollo del texto descriptivo dentro de *La Correspondance littéraire*, no es sino hasta este año que se empieza a ver un despliegue de conocimientos y análisis mucho más puntuales en cuanto a los motivos y la técnica del pintor. La entrada de este año comienza con el ya típico halago diderotiano a la capacidad de Chardin de representar la realidad y la naturaleza: "C'est la nature même ; les objets sont hors de la toile et d'une vérité à tromper les yeux" (Diderot, *Œuvres esthétiques* 483). El texto comienza a tomar profundidad desde esta propuesta de lectura: "Pour regarder les tableaux des autres, il semble que j'aie besoin de me faire des yeux ; pour voir ceux de Chardin, je n'ai qu'à garder ceux que la nature m'a donné et m'en bien servir" (Diderot, *Œuvres esthétiques* 483).

Existiría una suerte de consejo de observación que nos recuerda las aseveraciones de Gombrich sobre la mirada limpia, sobre esa mirada serena que nos permite acceder a la contemplación. Al igual que en la *Promenade Vernet*, esto ya no se trata nada más de un despliegue de cualidades del cuadro, existe una propuesta pedagógica que enseña a caminar o en este caso a acceder al cuadro a través de un método específico. Para entrar en el bodegón de Chardin sólo se necesitan los ojos con los que nacimos, ni conocimiento, ni vanidad, simplemente la voluntad de gozar de la obra de arte.

Por primera vez, Diderot dedicará su atención a una serie de cuadros bien identificables. El primero de ellos, aunque el autor no lo nombra en el texto, es *Le Bocal d'olives* (1763).



Jean-Siméon Chardin
Le Bocal d'olives
Óleo sobre tela
71 x 98 cm
1760
Museo del Louvre

Me gustaría comenzar por mencionar que no sólo tenemos una minuciosa descripción de la pieza, sino también de su ubicación dentro de la organización de obras. Recordemos que la escalinata que lleva al *Salon Carré* también constituía parte de la superficie del palacio destinada a exhibir los cuadros de las exposiciones. Es justamente en este espacio donde se colocaban los cuadros pertenecientes al género de los bodegones y en ocasiones algunos cuadros con escenas costumbristas: "Celui qu'on voit en montant l'escalier mérite surtout l'attention [...] (Diderot, *Œuvres esthétiques* 483). Podemos apreciar en el grabado que se muestra a continuación una disposición similar a la que Diderot experimentó en 1763. Gabriel de Saint-Aubin retrata la exposición de 1753, y aunque diez años de diferencia son considerables, recordemos que el espacio en el que se presentaba el trabajo de l'*Académie* fue siempre el *Salon Carré* y la escalinata que conduce a este espacio. Entre más arriba se encontrara la obra, mayor valía y mejor técnica se le adjudicaban.



Gabriel Saint-Aubin
Vue du Salon du Louvre en l'année 1753
 Grabado
 1753
 Metropolitan Museum of Art

Inmediatamente después de la ubicación espacial de la obra comienza la descripción de cada uno de los elementos compositivos del óleo: "L'artiste a placé sur une table un vase de vieille porcelaine de la Chine, deux biscuits, un bocal rempli d'olives, une corbeille de fruits, deux verres à moitié pleins de vin, une bigarade avec un pâté" (Diderot, *Œuvres esthétiques* 483)¹⁰⁴. Podemos notar cómo se enumeran los objetos contenidos en la obra comenzando por la superficie que los sostiene a todos, en este caso sería la mesa de madera. Sin embargo, por lo menos hasta este momento de la presentación de los objetos no se alcanza a apreciar algún "protagonista", la enumeración es clara pero árida. La segunda parte de la descripción si bien no aporta nada nuevo, por lo menos sí ejemplifica el argumento de que los objetos parecieran formar parte de la realidad: "C'est que ce vase de porcelaine est de la porcelaine ; c'est que ces olives sont réellement séparées de l'œil par l'eau dans laquelle nagent ; c'est qu'il n'y a qu'à prendre ces biscuits et les manger [...]" (Diderot, *Œuvres esthétiques* 483). La realidad se duplica en esta serie de binomios, "la porcelana es porcelana", "las

¹⁰⁴ La edición de Paul Vernière apunta sobre esta obra que gracias a las descripciones extremadamente precisas podemos reconocer *Le Bocal d'olives* que perteneció al escultor Jean-Baptiste Le Moyne. En cuanto a la "bigarade" cabe mencionar que se tratan de naranjas amargas.

aceitunas se separan del ojo por el agua en la que nadan", "sólo tenemos que extender la mano y tomar las galletas para poder comerlas". Dicho de otra forma, esta fragmento de la presentación es la ejemplificación del argumento antes expuesto "Chardin retrata la realidad, Chardin pinta realidad". Quizá la parte más interesante de la presentación de esta obra se despliega en la última parte de la entrada sobre este cuadro: "[...] c'est la substance même des objets, c'est de l'air et la lumière que tu prends à la pointe de ton pinceau et que tu attaches sur la toile [...]" (Diderot, *Œuvres esthétiques* 484). Se nos expone un proceso de transmutación de la materia en el que el pintor logra capturar "la esencia" de las aceitunas, del frasco, de la mesa y quizá de nuestros propios ojos. No olvidemos que el espectador es siempre parte de la obra. Es interesante notar también que el crítico de arte se dirige directamente al artista, "[...] que tomas en la punta de tu pincel y la haces parte del lienzo"¹⁰⁵. De alguna forma el espectador-lector se vuelve por un momento Chardin. Lejos de ser un error, este proceder abonaría por una puesta en valor de la imaginación del lector. La imagen de la pintura se va construyendo en la mente del que lee, nosotros también pintamos al leer la crítica de arte. Sin duda alguna este fenómeno ecfrástico nos acerca a la obra y crea un lazo de identificación mucho mayor que con el resto de las obras que se han presentado hasta el momento.

Cabe destacar que esta entrada tiene otro rasgo que la distingue de las otras. Diderot recurre a una estratagema narrativa muy peculiar. Para justificar sus ideas sobre el arte, vuelve a tomar su papel de instructor un poco como lo había hecho guiándonos a través de las obras de Vernet. En esta ocasión, Diderot apela a la educación artística de uno de sus hijos: "Si je destinais mon enfant à la peinture, voilà le tableau que j'achèterais. 'Copie-moi cela, lui dirais-je, copie-moi cela encore.' [...] Après que mon enfant aurait copié et recopié ce morceau, je l'occuperais sur *La Raie dépouillée* [...]" (Diderot, *Œuvres esthétiques* 484). Podríamos quizá inferir que Diderot no habría sido el mejor tutor de pintura, su método consistiría en hacer copiar una y otra vez los cuadros que le gustaban. Si bien el método de la copia era un ejercicio frecuente en l'*Académie royale de peinture*, la indicación dista mucho de una verdadera instrucción. No existe una directriz metodológica ni en cuanto al trabajo de observación, ni en cuanto el trabajo de copiado. Ahora bien, si lo analizamos desde el fenómeno contemporáneo de la reproducción en masa, Diderot está utilizando la figura del infante como una suerte de

¹⁰⁵ La propuestas de traducción aquí presentes son mías.

máquina copiadora al por mayor, pues la instrucción sólo aparece cuando una obra le encanta al profesor.

El siguiente cuadro en hacer aparición es la famosa *Raie*. Lo primero que se nos informa sobre *La Raie*¹⁰⁶ (1728) es lo siguiente: "L'objet est dégoûtant, mais c'est la chair même du poisson, c'est sa peau, c'est son sang ; l'aspect même de la chose n'affecterait pas autrement [...]" (Diderot, *Œuvres esthétiques* 484). Volvemos a encontrar el esquema general de *Le Bocal d'olives*. En primer plano aparece una suerte de enumeración de los elementos compositivos de la obra, aunque en este caso Diderot solamente se centra en el animal colgado, deja de lado al gato, a los ostiones y a los recipientes de vidrio. Salta a la vista que esta enumeración abre con un juicio de valor sobre el pescado colgado, al cual tacha de "asqueroso". Se repite el paralelismo entre la realidad del espectador y los distintivos del pescado (la sangre, la piel, y la carne).

Los comentarios que siguen a esta enumeración son muy reveladores, no solamente en cuanto al juicio de Diderot sobre la obra, sino sobre el despliegue de alusiones directas al trabajo de artistas que admira:

Ce sont des couches épaisses de couleur appliquées les unes sur les autres et dont l'effet transpire de dessous en dessus. D'autres fois, on dirait que c'est une vapeur qu'on a soufflée sur la toile ; ailleurs, une écume légère qu'on y a jetée. Rubens, Berghem, Greuze, Louthembourg vous expliqueraient ce faire bien mieux que moi ; tous en feront sentir l'effet à vos yeux. Approchez vous, tout se brouille, s'aplatit et disparaît ; éloignez-vous, tout se recrée et se reproduit" (Diderot, *Œuvres esthétiques* 484).

Chardin se instaura dentro de este selecto grupo de creadores. Y aunque no todos pertenecen al mismo período ni nacieron en la misma región, poseen un común denominador, todos son excelentes dibujantes. Diderot logra así insinuar que la pintura de Chardin posee dos cualidades que muchas veces se le niegan a una obra, la maestría del color, y la destreza del trazo (la calidad del dibujo). Sin temor a exagerar me parece que Diderot comienza a entrever en Chardin un atisbo de lo que más tarde llamaremos Impresionismo, aparece el manejo de la pincelada de Chardin, que nos hacen pensar más bien en aplicaciones con espátula pues éstas son: "capas espesas de color aplicadas unas sobre otras y cuyo efecto se desprende desde abajo hasta arriba". Quizá la alusión a la espátula sea un poco aventurada, lo que es cierto, es que aquí Diderot piensa

¹⁰⁶ Este cuadro es conocido bajo dos nombres *La Raie* y *La Raie dépouillée*. Paul Vernière en su edición se refiere a esta obra con el primer apelativo (tal como el resto de la crítica y el catálogo del Louvre lo llaman), sin embargo, me parece importante dejar en claro que la única vez que Diderot explicita el nombre de la pieza, lo hace bajo el segundo apelativo.

claramente en lo que hoy llamaríamos pinceladas juxtapuestas, rasgo distintivo de la pintura impresionista. Otra característica que Chardin comparte con pintores como Monet enuncia en la técnica con la que el espectador tendría que enfrentarse a la obra¹⁰⁷, "acérquese, todo se difumina, desaparece, aléjese, todo vuelve a tomar su lugar, la escena se reproduce". Diderot obliga al espectador a moverse de adelante hacia atrás frente a la obra. Se nos invita a jugar con la perspectiva y de esta forma a poder admirar los objetos de la composición, mismos que se van definiendo, o se van difuminando dependiendo de nuestros movimientos.

Se establece así una especie de baile para poder entrar y salir de la realidad creada por la pintura. Acercarse y separarse del lienzo obliga al espectador a moverse en función de la pintura y no de su propia realidad, se crea un juego de espejos en donde la mirada del artista juega con su espectador, el texto diderotiano, en este sentido, fungiría como intermedio entre estos dos actantes. No sorprende que Starobinski proponga que la superficie del lienzo se puede atravesar en ambos sentidos, así como nosotros penetramos en la realidad de los objetos, ellos también pueden transportarse a nuestra dimensión:

Ce qui ravit Diderot, en 1763, dans Chardin, c'est que la surface de la toile se laisse franchir dans les deux sens : par les objets représentés, et par le spectateur [...] L'imitation parfaite fait du tableau la double tautologie de la réalité: l'objet n'est plus captif de la figuration, il devient disponible pour la main, pour l'usage pratique [...] (Starobinski, *Diderot dans l'espace* 26).

Los cuadros de esta exposición logran la unión de dos dimensiones. Como lo menciona Starobinski, la imitación de la realidad es "perfecta", prácticamente una extensión de la dimensión física del espectador. Se podría argumentar que en la larga tradición de naturalezas muertas, o quizá deba empezar a usar el término holandés "naturaleza inmóvil"¹⁰⁸ (stilleben), muchos han sido los pintores que han alcanzado esta maestría en la técnica, pero al menos para la crítica de arte son pocos los que han pasado a la

¹⁰⁷ En 1947, André Malraux en su obra *Le musée imaginaire* menciona que para Claude Monet y sus seguidores, los trazos de Chardin constituían "verdaderos espectáculos". Es de notar que Malraux ubica al pintor de naturalezas muertas como uno de los principales modelos técnicos para Monet y su círculo cercano.

¹⁰⁸ El término de "naturaleza inmóvil" conviene mucho más a los cuadros de Chardin pues en varios de ellos se presentan elementos vivos que están en movimiento dentro de las composiciones pictóricas, pensemos por ejemplo en el perro de *Le Buffet* (1728), y en el famoso gato de *La Raie* (1728). Utilizaremos pues esta palabra para referirnos a todas las naturalezas muertas sean de Chardin o no, a partir de este momento. No recurro al uso de este término hasta ahora porque me parece que había que realizar un recorrido técnico y estético para justificar el uso de la misma.

historia. El mismo Diderot eleva a Chardin por encima del epítome de la perfección en cuanto a lo que pintura clásica se refiere, Zeuxis.

Antes de abordar las uvas de este pródigo pintor me gustaría contrastar los escritos diderotianos sobre Chardin con un texto de otro gran crítico de arte y esteta del siglo XIX, Charles Baudelaire quien también se dio a la tarea de elaborar publicaciones periódicas sobre las exposiciones de pintura en el Louvre. El cuadro que Baudelaire presenta a continuación es una naturaleza inmóvil de Henri Arondel, obra expuesta en el salon de 1845: "Un grand entassement de gibier de toute espèce. —Ce tableau, mal composé, et dont la composition a l'air bousculé, comme si elle visait à la quantité, a néanmoins une qualité très rare par le temps qui court^o— il est peint avec une grande naïveté" (Baudelaire, *Salon de 1845* 36). Se pueden inferir varias cosas a pesar de no conocer el cuadro del que habla el poeta. Se trata de un lienzo compuesto por una gran cantidad de elementos, el principal, pareciera ser la "carne de caza de varias especies", lo que nos recuerda la pesca fresca de Chardin. A diferencia de la cuidada distribución de elementos opuestos en *La Raie* (de lado derecho tenemos los utensilios de cocina y del izquierdo los alimentos que van a ser cocinados, el mantel divide lo humano de lo animal, etc.), en el cuadro de Arondel sólo observamos un "aglutinamiento" de carnes, pareciera ser que se privilegia la cantidad de cosas en el cuadro y no el equilibrio de su acomodo. La única cualidad a decir del crítico de arte es una ejecución de "gran ingenuidad", aunque también podríamos traducirla como una ejecución de "gran inocencia", o "gran candor". Entendamos a la "*naïveté*" bajo su doble significado con el cual Baudelaire está jugando. La ternura y la torpeza se confunden entre sí creando un efecto positivo en el espectador como cuando se ve a un bebé dando sus primeros pasos o balbuceando sus primeras palabras. Nada en el texto baudeleriano indica una réplica de la realidad, ni mucho menos una extensión de la misma. Contrastar el texto diderotiano con otro texto que critica el mismo tipo de cuadro pone en relieve los mecanismos literarios que Diderot y Baudelaire utilizan. Mientras uno logra retratar los elementos y eleva la obra pictórica hasta el rango de realidad, el otro difumina los componentes en una suerte de masa sin forma en donde lo que importa es la sensación última de ternura que el espectador demuestra ante el lienzo.

Regresemos a la entrada de *La Raie* en el *Salon de 1763*. Diderot evoca con desdén el trabajo de Zeuxis (Siglos V-IV a.c.), pintor griego de la época clásica famoso por su técnica lumínica en la pintura sobre tablas. Sus dos obras más célebres fueron un retrato de Helena de Troya (conocemos este dato gracias a los escritos de Luciano), y unas

ciertas uvas que pasaron a la historia del arte como una verdadera leyenda. El argumento es simple, Zeuxis habría pintado con tal perfección unos racimos de uvas que las aves habrían intentado comerse en varias ocasiones. Una reescritura de esta leyenda la podemos encontrar en una obra cercana al día de hoy, gracias a la pluma de Yves Bonnefoy y su obra *Les raisins de Zeuxis* (2013):

Un sac de toile mouillée dans le caniveau, c'est le tableau de Zeuxis, les raisins, que les oiseaux furieux ont tellement désiré, ont si violemment percé de leurs becs rapaces, que les grappes ont disparu, puis la couleur, puis toute trace d'image en cette heure du crépuscule du monde où ils l'ont traîné sur les dalles (Bonnefoy 14).

Diderot muy por el contrario de Bonnefoy no considera que Zeuxis haya sido un ejemplo a seguir, no lo pone al mismo nivel que Chardin, lo rebaja casi al nivel de insultarlo, "escupan" nos ordena el crítico de arte, " [...] crachez [...] sur les raisins de Zeuxis" (Diderot, *Œuvres esthétiques* 484). La acción niega la destreza de Zeuxis, pero también busca borrar la leyenda de la obra de las uvas y de la realidad alterna creada gracias a esa obra pictórica. Esto rompe con la tradición clásica de forma muy violenta pues hasta el momento el referente de la pintura de frutas y vegetales definitivamente era el pintor griego. De esta manera, Diderot comienza una nueva genealogía de artistas que habrán de imitar a Chardin y dentro de los cuales quizá podríamos agregar a Cezanne y a Gauguin.

Diderot termina de hablar de este cuadro con una alusión más bien anecdótica que apela a la sensibilidad del espectador frente a la obra, y no de cualquier espectador sino de uno que él realmente admira, Greuze: "On m'a dit que Greuze montant au Salon et apercevant le morceau de Chardin que je viens de décrire, le regarda et passa en poussant un profond soupir. Cet éloge est plus court et vaut mieux que le mien" (Diderot, *Œuvres esthétiques* 484). El mejor elogio que existe es un suspiro, añadiría yo, el suspiro de un artista. Es curioso establecer de manera clara que Diderot nos cuenta una breve historia, el movimiento del ojo va de abajo hacia arriba y nos imaginamos en la escalinata del *Salon Carré* como si los que subiéramos fuéramos nosotros. En lo alto de la escalera, como apertura a los cuadros mitológicos, esta naturaleza muerta nos atrapa, algo tiene de poder hipnotizante y es ahí donde la contemplación sucede y lo sublime se despierta. Ante la carne abierta del animal, la tensión del gato y la quietud del mantel nos detenemos y suspiramos junto con Greuze. De *La Raie* se han hecho muchas interpretaciones, desde verla como una catedral como sería el caso de Proust, hasta ver en ella una crucifixión o una vagina. Lo notorio es

que invariablemente el cuadro parece llamar la atención sea cual sea el gusto del paseante, algo que pocas naturalezas inmóviles logran hacer, o casi ninguna. A ojos de Ward esta escena tendría un carácter desafiante frente a los otros géneros pictóricos de la época, una provocación directa para poder elevar el cuadro a estratos no previstos por sus contemporáneos. Ward, como vemos en la siguiente cita, es uno de los partidarios de ver en este pescado una escena de crucifixión. El "pez doliente" comunica con el fiel que lo ve de abajo hacia arriba:

A further leap is required to see this whole image as a substitute for a flayed body or a surrogate crucifixion scene, but it could well have been Chardin's ironic way of stating his artistic ambitions through the much-maligned genre of still-life painting, in place of the routinely overblown compositions favoured by history of religious painters (Ward 141).

La ironía que menciona Ward abarca desde la elección del objeto pintado hasta el ángulo en el que se pinta. Hay algo de humano en el raya colgada, una gesticulación que nos lleva a pensar en la brevedad de la vida y la violencia de la muerte que ejercemos sobre los demás seres vivos para poder subsistir. La raya funge como una suerte de espejo, y si el lienzo es en cierta medida un umbral que atravesamos con placer como lo afirma Starobinski, el pescado somos nosotros. Este paralelismo entre la realidad del espectador y la realidad creada en la pintura buscaría una identificación con el cuerpo protagonista de la obra y sin lugar a dudas se instauraría dentro de la tradición de las *Vanitas*¹⁰⁹. El cráneo que tanto se representa en esas composiciones se sustituiría por la imagen del pescado; se logra así una macabra identificación culinaria que nos obliga a sentir compasión por el animal. Esta raya es una hembra desmembrada que conserva aún sus huevos expuestos al aire. El espectador atestigua la crucifixión de una madre que lo observa fijamente. Sobre las cualidades, o quizá sobre las consecuencias de esta agresividad, Comte-Sponville menciona que: "El cuadro, de hecho es violento, a pesar de la suavidad de los tonos, de la suavidad de la luz y del muy calculado equilibrio de la composición. Es quizá esta violencia la que perturba, la que impide descansar del todo en esta pintura, abandonarse a ella [...]" (Comte-Sponville 80). Imaginemos que en efecto Greuze suspiró viendo este óleo de Chardin un día de 1763, imaginemos a Marcel Proust años más tarde en el mismo edificio contemplando la misma obra, imaginemos a nosotros mismos delante de esta raya crucificada. Las indicaciones de

¹⁰⁹ Subgénero del bodegón en donde se introduce la presencia de algún objeto relacionado con la muerte, generalmente se trata de cráneos humanos.

Diderot seguirían siendo vigentes, hay que ver la obra desde un punto alejado y para poder entrar en su realidad hay que dejarnos llevar por el camino y detenernos un momento frente al lienzo. Esta obra es por mucho uno de los cuadros de los que más información encontré y de los que irónicamente menos escribió Diderot, no por ello las líneas que nos quedan, sobre todo del *Salon de 1763*, han sido utilizadas por numerosos estudiosos del arte y de la literatura para retratar, cada quien a su modo, la huella de un siglo entero.

El *Salon* más organizado y más prolífico dentro de todo el conjunto de entregas a *La Correspondance littéraire* es la entrega correspondiente a 1765. Por primera vez tenemos un orden bien establecido que asemeja a los *livrets* de la época. En esta ocasión contamos no solamente con una descripción general sobre el trabajo del artista, sino que tenemos una suerte de guía detallada de las obras que bien le pudo haber servido tanto a un visitante de la exposición como al editor de *La Correspondance littéraire*, o al comprador de arte suscrito a la publicación antes mencionada. Esta disposición quizá se deba a una nueva metodología de trabajo por parte del autor, recordemos que Diderot tomaba notas sobre las obras y la redacción de los artículos se hacía de manera póstuma. Una organización en función del nombre de las obras le habría permitido tener de manera más clara y fresca los aspectos que él quería rescatar. También se pudo haber debido a comentarios propios de Grimm o quizá de los mismos compradores. ¿Quién querría comprar una obra sin siquiera saber sus dimensiones? En todo caso Diderot despliega una serie de artilugios narrativos y descriptivos que intentan lograr una identificación con el espectador, algo nada nuevo pues ya lo venía haciendo desde los primeros salones. La parte innovadora es la introducción a las obras. Diderot prepara al espectador con una puesta en escena, en ella se despliega una serie de conocimientos y mecanismos de índole materialista para que la sensibilidad y el intelecto del espectador estén lo mejor "calibrados" posibles para entrar en las composiciones de Chardin. Es importante mencionar que en 1765, Chardin ya se encuentra en pleno apogeo de su fama, y en pleno control de su técnica. En la exposición de dicho año podremos encontrar cuadros de naturalezas inmóviles, pero también otras composiciones más al estilo holandés en donde se retratan objetos ligados a alguna profesión o alguna actividad en particular como lo podrían ser *Les attributs des Sciences* (1765), *Les attributs de la Musique* (1765) y *Les attributs des*

Arts (1765)¹¹⁰. En esta suerte de obertura¹¹¹, Diderot hace que el pintor aparezca en calidad de hechicero, de "gran mago": "Vous venez à temps, Chardin, pour récréer mes yeux. Vous revoilà donc, grand magicien, avec vos compositions muettes !" (Diderot, *Œuvres esthétiques* 485). Además de la capacidad creadora y reveladora que se le puede atribuir a un mago, Diderot utiliza una antítesis para definir los lienzos de Chardin en este año, se tratarían de "composiciones mudas", lo que conecta directamente con una dimensión sonora de notas carentes de sonido. Esta incapacidad a la palabra tendría que ver con una comunicación tácita entre los objetos dentro de los cuadros, pero también estaría relacionada con la conexión que el espectador establece con ellos y con las historias que se cuentan sin necesidad de la palabra. En este sentido los alimentos y los utensilios estarían colocados bajo una misma dimensión, una que ayuda a la persona a recordar, o a descifrar el pasado de un lugar, pensemos en la taza de té y la magdalena de Proust. El mecanismo que desencadena el relato de *À la recherche du temps perdu* (1914) es una compleja imbricación de objetos, sensaciones, y lugares que se le presentan al narrador gracias a una afortunada conjunción. Una combinación perfecta de tiempo, trastes y comida da pie a la sensación corporal que el narrador había experimentado años antes en Combray:

Et tout d'un coup le souvenir m'est apparu. Ce goût, c'était celui du petit morceau de madeleine que le dimanche matin à Combray (parce

¹¹⁰ Estos tres cuadros fueron encargados un año antes (1764) a Chardin por el marqués de Marigny, hermano menor de Mme de Pompadour. Mostramos en esta nota la imagen de dos de las piezas, mismas que se conservan hoy en el Museo del Louvre.

Les attributs des Arts,



y *Les attributs de la Musique,*



¹¹¹ Propongo el término de obertura para conectar el fuerte contenido musical y meta-artístico de las obras que Chardin presenta en esta exposición, esto se puede observar en los óleos que muestro en la nota anterior.

que ce jour-là je ne sortais avant l'heure de la messe), quand j'allais lui dire bonjour dans sa chambre, ma tante Léonie m'offrait après l'avoir trempé dans son infusion de thé ou de tilleul. La vue de la petite madeleine ne m'avait rien rappelé avant que je n'y eusse goûté [...]
(Proust, *À la recherche* 129).

¿Qué podría ser más materialista que este fenómeno sensorial de la memoria? Y es quizá por ello que la fascinación de Chardin por los objetos hechiza tanto a Proust. El mismo Diderot se da a la tarea de incluir un pequeño postulado de corte materialista en la introducción a las obras del *Salon del 1765*. La voluntad pedagógica de Diderot por enseñar al público a apreciar la obra de arte evoluciona en este texto de manera contundente, pasamos de unas cuantas indicaciones de orden más bien físico¹¹² a una invitación a percibir el mundo de cierta forma:

S'il est vrai, comme le disent les philosophes, qu'il n'y a de réel que nos sensations ; que ni le vide de l'espace, ni la solidité même des corps n'ait peut-être rien en elle-même de ce que nous éprouvons ; qu'ils m'apprennent ces philosophes , quelle différence il y a pour eux, à quatre pieds de tes tableaux, entre le Créateur et toi (Diderot, *Œuvres esthétiques* 485).

No repetiré todas las implicaciones de la filosofía materialista en la obra de Diderot. Me limitaré a mencionar que en lo que a pintura se refiere, Diderot relaciona la calidad de la obra con las sensaciones que el lienzo provoca en el espectador, mismo procedimiento que hemos visto en otros ámbitos como lo podría ser la celebración de la misa católica. Diderot interpela a "los filósofos", como si a través de su crítica de arte él se desprendiera de esta labor y se convirtiera solamente en el admirador y amigo de Chardin. Cabe destacar que el interlocutor de Diderot en este *Salon* es Chardin, se establece una confidencialidad que nos acerca con los juicios de valor de Diderot.

Tampoco debemos tomar como algo tangencial la distancia que Diderot marca entre el cuadro y el grupo de espectadores. Un poco más de un metro (cuatro pies) sería la medida mágica en la que la realidad del lienzo penetra en la nuestra y visceversa. Sin esta indicación, corremos el riesgo de no ver más que una serie de manchas yuxtapuestas. Habría que tomar esta indicación espacial en cuenta al momento de observar cualquier cuadro de Chardin.

¹¹² En las entradas anteriores el crítico de arte se limitaba a guiar la mirada del espectador a través de la enumeración de los objetos componentes de la obra, algunas precisiones de índole más estético se llegaban a apreciar bajo insinuaciones o ilusiones como sería el episodio del momento de contemplación de Greuze frente a *La Raie*.

El fragmento que citaré a continuación refiere, una vez más, a la destreza con que el pintor retrata objetos. Diderot trabaja algo que no habíamos visto antes en las entradas que tratan naturalezas inmóviles, pues esta vez se establece una conexión con la obra de otro pintor. Gracias a la intertextualidad de los propios textos diderotianos comienza a formarse una imbricación ecfrástica muy interesante. El pintor al que Diderot hace referencia es nada más y nada menos que el paisajista Vernet:

Chardin est si vrai, si vrai, si harmonieux, que quoi qu'on ne voie sur sa toile que la nature inanimée, des vases, des jattes, des bouteilles, du pain, du vin, de l'eau, des raisins, des fruits, des pâtés, il se soutient et peut-être vous enlève à deux des plus beaux Vernet, à côté desquels il n'a pas balancé de se mettre. C'est, mon ami, comme dans l'univers, où la présence d'un homme, d'un cheval, d'un animal, ne détruit point l'effet d'un bout de roche, d'un arbre, d'un ruisseau. Le ruisseau, l'arbre, le bout de roche intéressent moins sans doute que l'homme, la femme, le cheval, l'animal ; mais ils sont également vrais (Diderot, *Œuvres esthétiques* 485).

Hasta el momento sólo habíamos tenido comentarios sobre el trabajo de Chardin como pintor, pero no como *tapissier* del Louvre. En este fragmento podemos apreciar una transición entre el paisaje y la naturaleza inmóvil. Esa transición se lleva a cabo gracias a dos elementos, por un lado el acomodo de los cuadros en los muros, y por otro los motivos pintados por Vernet y Chardin. En ninguno de los comentarios anteriores a 1765 sabemos cuáles son los artistas que circundan las obras de Chardin, en esta ocasión sabemos que estos lienzos no están al lado de los paisajes de Vernet, sino que deliberadamente, el *tapissier* oficial (Chardin) colocó sus obras en otro espacio. Poco importa esta separación para el ojo educado de Diderot, pues a pesar de la distancia entre unas obras y otras, se lleva a cabo una suerte de acercamiento temático. Dentro de este mundo ideal de Diderot las colinas serían creadas por Vernet y las cocinas por Chardin. Asistimos de nueva cuenta a un fenómeno creador que remite a una mitología donde los pintores dibujan y crean realidades alternas que se interconectan. Ambos pintan un mundo al que podemos entrar a pasear o a comer a placer.

Otro aspecto que me parece importante señalar es el postulado estético que esto implica, pues Diderot no eleva al paisaje por sobre la naturaleza inmóvil, ambos se encuentran en un mismo nivel y por lo tanto tienen la misma valía. El río y la montaña son tan verdaderos como el hombre y la mujer, la realidad está compuesta por una imbricación entre las cosas y los seres animados. Empero en la importancia de estas líneas, ya que esta afirmación rompe con la estricta estratificación de géneros pictóricos de l'*Académie royale de peinture*. Esta horizontalidad también rompe con el gusto de una época, en

este sentido Diderot esta proponiendo una visión estética muy clara, no importa si los fragmentos de realidad ¹¹³ están separados, una mirada bien adiestrada podrá reconocerlos y penetrar en ellos. Tomemos en cuenta que esta transición entre el paisaje y las naturalezas inmóviles es sutilmente llevada a cabo gracias a esta postura estética. Si con Vernet aprendimos a contemplar y a movernos por el mundo, la intención pedagógica de Diderot con Chardin es aquella que nos obliga a ordenar el mundo, "[...] je ne vous dirai de Chardin qu'un seul mot ; et le voici : choisissez son site ; disposez sur ce site les objets comme je vous les indique , et soyez sûr que vous aurez vu ses tableaux" (Diderot, *Œuvres esthétiques* 485). El orden, que se nos invita a recrear es un orden extremadamente equilibrado pero que es susceptible de contar una, o varias historias. Estas anécdotas no retratarían la mayor parte de las veces a la figura humana, pero nos dicen mucho sobre su día a día, sus cansancios, labores y apetitos. No me parece fortuito que el texto de este año en particular abra con la invocación a un "gran mago". El acto mismo de elegir y acomodar objetos crea de alguna forma en ofrendas, altares o preparaciones rituales. Al seleccionar frutos y disponerlos como Diderot nos indica, nosotros mismos estamos recreando el mundo posible de Chardin, "esté seguro [...] usted verá sus cuadros". Gracias a un fenómeno de identificación, los objetos acomodados nos permiten ver con los ojos de Chardin, nosotros mismos nos convertimos en magos recreando realidades. Y aunque la alusión a la creación es sutil no deja de ser extremadamente iconoclasta. Diderot compara el proceso creador del pintor con el de Dios al permitirle al lector-espectador tener la capacidad creativa y creadora. El escritor recuerda la parte sagrada que vive en nosotros.

Después de este despliegue de fundamentos filosóficos y estéticos, una a una comenzarán a aparecer las obras de Chardin que se exhiben en la exposición. El lector se enfrenta a una organización mucho más amable que da cuenta de los títulos, los tamaños, los motivos y la calidad de cada uno de los cuadros. Por primera vez tenemos una suerte de "galería de palabras"¹¹⁴ y no un conjunto de obras contenidas en un solo comentario general. En orden de aparición veremos desfilar¹¹⁵ *Les attributs des Sciences, Les attributs des arts, Les attributs de la Musique, Rafrâichissements, fruits et*

¹¹³ "Realidad" fragmentada en varias obras que a su vez son diseminadas de formas caprichosas a lo largo de una exposición.

¹¹⁴ Retomo el término de los trabajos sobre ecfrosis de Irene Artigas Albarelli.

¹¹⁵ Enumero la lista de obras como se observan en la edición crítica de Paul Vernière, muchos de los títulos fueron dados por Diderot (y no por Chardin) para poder dar cuenta de su contenido en *La Correspondance littéraire*.

*animaux, Pendant du précédent tableau*¹¹⁶, *Troisième tableau de rafraîchissements à placer entre les deux premiers, Une corbeille de raisins y Un panier de prunes.*

La mayoría de los cuadros antes mencionados repiten los halagos a la destreza de Chardin. Dentro de este conjunto resaltan algunos comentarios sobre tres cuadros *Rafraîchissements, fruits et animaux*, mismos que forman una unidad temática, estética y espacial. Diderot recrea la triada física con un comentario tripartita que en realidad busca hablar de los tres lienzos y plasmar una disposición en la hoja similar a la del muro del *Salon Carré*.

La obra que abre esta trilogía es descrita gracias a la evocación de una "fabrique carrée de pierre" misma que abre el comentario al segundo lienzo: "La même fabrique de pierre". Es también notorio que el comentario a la tercera obra cierra con una fuerte imagen referente a la piedra y la constancia: "La constance n'est l'attribut que de la pierre" (Diderot, *Œuvres esthétiques* 490). ¿De qué piedra está hablando Diderot? Seguramente del elemento mineral en su más amplio espectro, pero en esta serie de tres textos que comentan un trébol pictórico sobre un espacio de piedra, la palabra le sirve a Diderot como herramienta de unión.

La cita que a continuación presento, pertenece al primer cuadro de bebidas refrescantes, frutos y animales. Se nos dice lo siguiente:

Imaginez une fabrique carrée de pierre grisâtre, une espèce de fenêtre avec sa saillie et sa corniche. Jetez, avec le plus de noblesse et d'élégance que vous pourrez, une guirlande de gros verjus qui s'étende le long de la corniche, et qui retombe sur les deux côtés. Placez dans l'intérieur de la fenêtre un verre plein de vin, une bouteille, un pain entamé, d'autres carafes qui rafraîchissent dans un seau de faïence, un cruchon de terre, des radis, des œufs frais, une salière, deux tasses à café servies et fumantes ; et vous verrez le tableau de Chardin. Cette fabrique de pierre large et unie, avec une guirlande de verjus qui la décore, est de la plus grande beauté. C'est un modèle pour la façade d'un temple de Bacchus (Diderot, *Œuvres esthétiques* 488).

Podemos observar una serie de verbos conjugados al imperativo colocados al principio de algunas oraciones, estos verbos sirven como ejemplificación del "método mágico" para acceder a la mirada del pintor, "*imaginez*", "*jetez*" y "*placez*". Las predicciones pictóricas, por así llamarlas, se van completando poco a poco con el uso de otros verbos en futuro simple, "*vous pourrez*", "*vous verrez*". La certeza de la acción combinada con

¹¹⁶ Este sería el segundo cuadro con el mismo motivo (bebidas refrescantes, frutos y animales), aunque no tenemos un título específico de la obra se agradece el intento de Diderot por darle un nombre al lienzo y hacer su presentación y descripción de manera individual.

el modo imperativo pretenden dar cuenta de la eficacia de la metodología diderotiana. Dicho en otras palabras, si lo obedecemos podremos recrear el cuadro de Chardin sin siquiera haberlo visto.

Diderot construye un juego de perspectiva en la última oración de esta cita. Los cuadros que observamos serían "un modelo para la fachada de un templo de Baco". El cuadro de Chardin deja de ser retrato para convertirse en ventana al mundo de los dioses. El fragmento de alguna forma nos invita, no solamente a construir el resto de la imagen, sino también a buscar las otras piezas del rompecabezas para construir la unidad del edificio, la totalidad del templo. Diderot nos confronta a una dinámica de selección, hay que descubrir aquellos cuadros que nos ayuden a construir y desechar aquellos que no valen la pena. La alusión al Dios Baco, divinidad de los placeres, del buen comer y del buen beber, remite también al disfrute de los cuadros de Chardin, a las sensaciones que se desprenden de estas tres composiciones de bebidas refrescantes, frutos y animales. Al entrar en los dominios de Baco aceptamos vivir bajo las reglas del placer, a reconocer los sabores en las frutas, los olores y las texturas que ofrecen a nuestros cuerpos estos regalos de la naturaleza. Pasar de largo equivaldría a deshonorar los ritos dionisiacos y a insultar los placeres del cuerpo, equivaldría a fin de cuentas a negar las sensaciones y por lo tanto a negarnos a nosotros mismos¹¹⁷.

Arquitectónicamente hablando, y quizá un poco a regañadientas del mismo Diderot, este tipo de afirmaciones que ligan los motivos de Chardin con los placeres carnales, conectan a las obras de este pintor con escenas libertinas en contextos bucólicos o paisajes al aire libre¹¹⁸. Y digo "a regañadientas" porque es bien sabido que Diderot no gustaba en absoluto de este tipo de pintura por considerarla artificial y extremadamente irreal. Visitemos a este respecto uno de los cuadros más emblemáticos del siglo, *L'Escarpolette* de Jean-Honoré Fragonard pintado solamente un par de años más tarde, en 1767¹¹⁹. En este óleo podemos observar una escena que podría parecer banal, pero

¹¹⁷ Entendamos la alusión a Baco bajo una dinámica de la defensa de las sensaciones corporales, es decir, bajo una óptica materialista.

¹¹⁸ Patrick Wald Lasowski relaciona en su estudio *L'espion libertin* (2000), estos espacios libertinos al aire libre con toda la zona que rodeaba al Palais Royal. Durante *La Régence* esta zona de París era conocida por concentrar la mayor cantidad de prostíbulos de alto nivel. Se habla incluso de la compra-venta de "*carnets d'adresses*" de los lugares de placer más prestigiosos. Como la circulación entre casa y casa era absolutamente libre, Wald Lasowski califica este conjunto de edificios como un "harem al aire libre". Muchas de estas residencias estaban decoradas al gusto de la época con grandes enredaderas y jardines interiores muy similares a los que retrata Fragonard en sus lienzos.

¹¹⁹ *L'Escarpolette* (1767)

que en realidad esconde un rico sustrato simbólico, y pone de manifiesto una armonía muy bien lograda. El equilibrio se logra gracias a un triángulo pictórico y amoroso. En la parte central de la obra podemos observar una joven balancenándose en un columpio. La posición de su pierna derecha en punta deja que su zapato se desprenda de su cuerpo y vaya cayendo mientras un personaje masculino, acostado del lado inferior izquierdo de la composición, observa cómo el vestido de la joven se entreabre para él. Esto supone que el joven es el amante de la dama en el columpio. Ajeno a la escena, otro personaje masculino de mayor edad mece el columpio sin obtener de la dama ningún favor. El hombre se limita a tener una vista de espaldas y el trabajo arduo de empujarla. Asumimos que él representa al marido. La escena toma lugar en el exterior de una gran propiedad, en medio de un tupido jardín en flor que se prolonga gracias a los tonos rosas en el vestido de la joven del columpio. Los lazos que uniría esta pintura de corte libertino con las bebidas refrescantes de Chardin son los elementos de piedra que atraviesan la composición de Fragonard, y que de alguna forma se perciben como aquella fachada del templo de Baco de la que habla Diderot en su comentario de la exposición de 1765. El esposo¹²⁰ está sentado sobre una banca de piedra misma que comparte con un par de querubines montados sobre un delfín en movimiento. Las hojas, la piedra y los personajes se confunden entre sí como si todos fueran partes indisociables del jardín. Del lado izquierdo, podemos observar otro personaje en piedra. Esta estatua está mucho más iluminada, tanto que podríamos llegar a pensar que el material de la escultura es más parecida al mármol que al basalto. Se trata de un infante que por la sombra que lo cubre sobre la parte posterior pareciera estar alado, se yergue sobre un pedestal o capitel debajo del cual una columna llena de figuras esculpidas bailan desnudas justo debajo del rostro del joven amante. Todo esto para decir que la piedra, y las figuras que de ella se desprenden, constituyen un elemento primordial



¹²⁰ Convengamos que en efecto, se trata del esposo de la joven en el columpio.

dentro de la composición de Fragonard. Ellas, junto con las plantas, enmarcan el escenario perfecto para que los secretos del amor nos sean desvelados y para que los placeres carnales puedan desbloquearse. De no ser por el movimiento y esta disposición, el vestido no dejaría ver absolutamente nada y el encuentro entre los amantes no podría darse si la joven estuviera acompañada por su marido. Al fundir los verdes con los grises, Fragonard hace que el elemento mineral arquitectónico sea cómplice del mundo vegetal. Se crea así un refugio propicio al placer. Si observamos con detalle, los querubines interactúan perfectamente con el delfín y las ramas de la enredadera, mientras que las bailarinas de piedra se mezclan con los troncos de los árboles. Estos jardines bien podrían constituir otra parte del templo de Baco al que Diderot hace alusión cuando presenta las naturalezas inmóviles de Chardin. Como lo vimos en el primer capítulo de la presente investigación, lo ilustrado tiene mucho de libertino y viceversa, incluso en lo que a pintura se refiere.

La triple entrada sobre los cuadros de bebidas refrescantes contiene un elemento un tanto perturbador. Diderot comienza a incitar al lector-comprador a adquirir los cuadros de Chardin porque puede que ya no le quede mucho tiempo de vida, ni muchas obras por pintar, o al menos éste es el subtexto cuando leemos lo siguiente: "S'il est vrai qu'un connaisseur ne puisse se dispenser d'avoir au moins un Chardin, qu'il s'empare de celui-ci : l'artiste commence à vieillir [...]" (Diderot, *Œuvres esthétiques* 488). Para 1765, Chardin ya contaba con sesenta y seis años de edad, algo que no era muy común en una época en la que la esperanza de vida promedio era de cuarenta años para la población en general. Tomemos en cuenta que Chardin desde los treinta años ya contaba con cierta estabilidad tanto económica como social. En realidad, este pintor será uno de los más longevos de su generación y seguirá produciendo casi hasta su muerte a los ochenta años de edad. A partir de 1765, sin embargo, los comentarios de Diderot acerca de la edad de su amigo se harán cada vez más presentes, quizá también porque él mismo veía el paso del tiempo y lo mucho que le quedaba por escribir en los años que le quedaban de vida, que para 1765¹²¹ eran aún unos diecinueve.

Después de hacer una muy breve presentación de *Une corbeille de raisins*, Diderot ofrece al lector una suerte de mini ensayo sobre el color y los coloristas tomando como pretexto la presentación y descripción de la siguiente obra de Chardin, *Un panier de prunes*. En esta entrada, Diderot defiende la maestría del pintor en lo que respecta al

¹²¹ En ese momento Diderot tenía cincuenta y dos años.

manejo de los colores, los tonos y la luz. El autor entra en diálogo con otros críticos de arte como Daniel Webb (1718-1798)¹²² y realiza fuertes ataques en contra de postulados estéticos que nulifican el trabajo de los pintores franceses: "Je ne pardonne point à ce impertinent Webb, d'avoir écrit un traité de l'art, sans citer un seul Français" (Diderot, *Œuvres esthétiques* 491). La apuesta diderotiana se establece como una defensa no sólo de las capacidades de Chardin sino de toda la escuela francesa a la cual los críticos anglosajones no voltean a ver en lo absoluto: "Je ne pardonne pas davantage à Hogarth d'avoir dit que l'École française n'avait pas même un médiocre coloriste. Vous en avez menti, Monsieur Hogarth; c'est de votre part, ignorance ou platitude" (Diderot, *Œuvres esthétiques* 491). Diderot interpela el trabajo del artista inglés William Hogarth (1697-1764) quien en 1743 publicó *Analysis of Beauty* y en donde critica fuertemente la técnica de los artistas franceses de la época.

El resto de los comentarios en este *Salon* ya los conocemos, halagos a la técnica y a la calidad de la imagen retratada, un énfasis en cómo se debe abordar la pintura de Chardin (de lejos, para poder observar con nitidez las figuras), y una comparativa con pintores de otros géneros como Vernet. Casi al final de la enumeración de lienzos, Diderot por un momento, eleva a Chardin por encima de su paisajista favorito, este comentario es peculiar y yo diría casi único en toda la serie de *Salons*: "Le genre de peinture de Chardin est le plus facile ; mais aucun peintre vivant, pas même Vernet, n'est aussi parfait dans le sien" (Diderot, *Œuvres esthétiques* 492).

El *Salon de 1767* por desgracia regresa al antiguo formato de presentación previo a 1765, aquel en donde no teníamos una entrega pormenorizada, sino más bien comentarios generales sobre las obras. Diderot sólo nos indica que hablará de "deux tableaux représentant divers instruments de musique", sobre ellos en realidad tenemos poca información, y los comentarios de los salones precedentes se vuelven a repetir. Aparecen menciones al retratista Georges de La Tour¹²³ (1593-1652) siempre poniendo en relación la destreza de Chardin con el quéhacer del otro artista. Aparece de nueva cuenta una crítica, o quizá debe decir, un elogio de la escuela francesa de pintura. Diderot utiliza a los ya consolidados Chardin y Vernet para hacer una retrospectiva de

¹²² Tal como apunta Paul Vernière, Webb fue un escritor y crítico de arte irlandés que publicó en 1760 *An inquiry into the beauties of Painting*, cuya traducción, de hecho fue publicada en *La Correspondance littéraire* tres años más tarde. Para el año de 1765 ya existía una traducción integral al francés, ésta fue realizada por el abate Bergier.

¹²³ Llama la atención que la comparación se haga con un pintor del siglo XVII, cuando en los últimos *Salons*, Diderot había comparado a Chardin solamente con pintores contemporáneos a él.

sus obras y gracias a esta brevísima vuelta en el tiempo mencionar que aquellos que se van a buscar referentes a otros lugares carecen de un juicio acertado para ejercer crítica de arte: "Chardin et Vernet voient leurs ouvrages à douze ans du moment où ils peignent ; et ceux qui les jugent ont aussi peu de raison que ces jeunes artistes qui s'en vont copier servilement à Rome des tableaux faits il y a cent cinquante ans. (Diderot, *Œuvres esthétiques* 493). Desde el siglo XVI, Roma era una suerte de lugar de peregrinaje obligado para todos los jóvenes pintores que quisieran pulir su técnica. Muchos fueron los artistas que debido al alto costo del viaje y de la estancia no podían darse el lujo de partir a las provincias italianas a aprender dibujo y pintura, uno de los casos más famosos fue Vernet. Más allá del compromiso social que Diderot pudo llegar a tener con l'*Académie royale de peinture*, considero que la admiración por los artistas que pertenecían a esta institución era genuina y que en este punto ya poseía los conocimientos necesarios para tener un amplio panorama de lo que se producía en Europa, tanto a nivel creativo como a nivel teórico y crítico.

Otro de los comentarios que llaman la atención en esta entrega está relacionada con el método de trabajo de Chardin: "Ce qu'il y a de sûr, c'est que je n'ai jamais connu personne qui l'ait vu travailler ; quoi qu'il en soit, ses compositions appellent indistinctement l'ignorant et le connaisseur [...]" (Diderot, *Œuvres esthétiques* 493). Diderot afirma no conocer absolutamente a nadie que haya visto pintar a Chardin, o por lo menos el verbo "travailler" deja entender esto. Otra posibilidad es que la etapa de trabajo a la que se refiere el crítico sea aquella donde se prepara el lienzo sobre el que van a aplicar los pigmentos, o la etapa posterior a los primeros trazos, la que está ligada a borrar capas de pintura y a corregir errores. El argumento resulta poco creíble pues como atestiguan las investigaciones de André Comte-Sponville, Chardin trabajó durante mucho tiempo en conjunto con sus compañeros académicos, e incluso participó conjuntamente en la obra de varios de ellos. Habría que agregar que Diderot para este momento de su carrera como crítico de arte era amigo cercano de varios de los pintores que él mismo criticaba, las visitas a los estudios de trabajo eran algo frecuente, por lo que muy seguramente el mismo Diderot atestiguó varias veces el momento en el que Chardin pintaba.

Diderot cierra esta entrega con un recordatorio de cómo observar la pintura de Chardin. Habría quizá que rastrear la evolución de lista de suscriptores de *La Correspondance littéraire* desde 1759 hasta 1767 para ver si los lectores habían cambiado, o si Diderot se dirigía en estos años a algún comprador en específico como lo podría haber sido

Catalina la Grande para quien trabajaría seis años más tarde. Imaginando que los suscriptores de esta publicación periódica se hayan mantenido más o menos fieles a la lectura de los textos que les llegaban, podría afirmar casi sin temor a equivocarme que al menos para el caso de Chardin las entregas ya resultan repetitivas, aburridas y quizá un tanto lacónicas.

El antepenúltimo *Salon* que me ocupa en este estudio es el de 1769. La comparación se ejecuta esta vez con la obra de David Teniers (1610-1690). Sobre la obra de ambos pintores, Diderot enuncia un comentario impregnado de misticismo: "Arrêtez-vous longtemps devant un beau Teniers ou un beau Chardin ; fixez-en bien dans votre imagination l'effet [...] vous aurez trouvé le secret d'être rarement satisfait" (Diderot *Œuvres esthétiques* 494). Se recupera el halo de mistero que encierran las obras de Chardin, la capacidad magnética de los lienzos conecta de nueva cuenta con los procedimientos del paseo, movimiento y detenimiento son necesarios para la contemplación. Notemos que lo que hay que conservar en la memoria no es una imagen, sino la sensación que se desprende de la contemplación de la obra.

Llama mucho la atención la relación temática y estética entre ambos artistas, sobre todo en uno de los cuadros más enigmáticos de la producción de Chardin, *Le Singe peintre* (1739) que conecta directamente con los animales humanizados, sobre todo monos¹²⁴, que el pintor belga retrataba en sus composiciones.

¹²⁴ Podemos observar una pintura muy similar a la de Chardin en donde, de hecho, el motivo el mono pintor se repite.

El mono pintor (1660) de David Teniers.





Chardin, Jean-Siméon Chardin
Le Singe peintre.
Óleo sobre tela
73 x 59.5 cm
1739
Museo del Louvre

El pintor, en tanto imitador de la naturaleza, retrata a un mono que nos está viendo a nosotros directamente, como si el espectador fuera el modelo que está dibujando. Así pues, Chardin se convierte en creador y modelo. Se reconoce inmediatamente el sello distintivo de Chardin en su versión del "mono pintor" gracias a la composición de objetos que se aprecian del lado inferior derecho del óleo. Sin embargo, si observamos el cuadro de Teniers y su mono pintor, podríamos inferir que el mono de Chardin es solamente un pequeño fragmento de una escena mucho más grande. Chardin solamente se habría centrado en el personaje principal sin tomar en cuenta el contexto en el que está pintando.

La alusión a Teniers se inscribe en una suerte de pequeña introducción. Alguien advirtió a Diderot que la disposición del *Salon de 1765* tenía que ser recuperada, quizá fue el mismo filósofo el que se dio cuenta que no era muy buena idea volver a aglutinar todos los cuadros como solía hacerlo antes de 1765, y como lo volvió a hacer en 1767. En cualquier caso, se recupera una división de comentarios en función de las obras presentadas por Chardin en la exposición de ese año, las cuales están en orden de aparición, *Les attributs des arts et les récompenses qui leur sont accordées*, *Une femme*

qui revient du marché, Deux bas-reliefs, Une hure de sanglier, Deux tableaux de fruits y Deux tableaux de gibier.

En el comentario del primero de estos óleos, el autor apunta que:

Chardin est entre la nature et l'art ; il relègue les autres imitations au troisième rang. Il n'y a rien en lui qui sente la palette. C'est une harmonie au delà de laquelle on ne songe pas à désirer ; elle serpente imperceptiblement dans sa composition, toute sous chaque partie de l'étendue de sa toile; c'est comme les théologiens disent de l'esprit, sensible dans le tout et secret en chaque point (Diderot, *Œuvres esthétiques* 495).

Este comentario es bastante peculiar, en él podemos encontrar la forma en la que el "flujo armónico"¹²⁵ se hace presente en los cuadros de Chardin. Esta suerte de corriente energética se parecería mucho a nuestro torrente sanguíneo, es un flujo que "serpentea" y recorre cada uno de los elementos dentro de la composición. La obra es un cuerpo compuesto de varias partes, cada uno de sus órganos tienen una función particular y es por ello que este flujo los visita uno a uno. Diderot hace alusión a la teología y al "*esprit*", palabra que denota tanto la capacidad sensible como la intelectual. En otras palabras, en este pequeño apartado, el autor propone leer a la obra de arte como un cuerpo vital, dotado de una dinámica propia gracias a la armonía. Sin entrar en debates teológicos me limitaré a señalar que esta propuesta se conecta con la capacidad del objeto inanimado, en este caso una pintura, de poseer una sensibilidad que conecta con la sensibilidad humana, misma sensibilidad que podríamos encontrar en un anillo, en un convento o en un lienzo. Si tuviéramos que elegir un fragmento de toda la producción contenida en *Les Salons* que diera cuenta de la importancia de los cuerpos no animados en la producción diderotiana, sería ésta.

En lo que respecta a las demás obras no hay ningún elemento nuevo que no se haya mencionado ya. Diderot recurre a las mismas herramientas para presentarlos y para vender¹²⁶ los cuadros de Chardin al comprador.

Los *Salons* de 1771 y 1775 son los más reducidos de todo el conjunto de entregas a *La Correspondance littéraire*. En el caso de 1771 se nos presentan unos pasteles y un óleo, sin mayor descripción de los mismos y recurriendo a las mismas herramientas ya

¹²⁵ Si bien esta armonía estaría relacionada con otras cualidades formales de la pintura como el equilibrio y la simetría, Diderot lo enuncia más bien como un elemento metafísico en comunicación con la sensibilidad humana. Es por ello que propongo el término de "flujo armónico".

¹²⁶ "Vender" en ambos sentidos de la palabra, en el sentido figurado en donde el objetivo es crear admiración por la obra, y vender en el sentido literal del verbo, no olvidemos que este texto a final de cuentas es un catálogo de venta de arte.

conocidas, el autor intenta elogiar cuadros que visiblemente ya no son de su interés. Como lo mencionamos en la primera parte de este capítulo, el *Salon de 1775* presenta bajo la forma de diálogo una cruda indiferencia por las obras presentadas en la exposición.

A lo largo de todos estos años, y todos estos textos, Diderot habrá tejido una estrecha relación con los cuadros de Chardin, y seguramente de muchos otros pintores. El caso del pintor de naturalezas inmóviles llama la atención pues nunca antes en la historia del arte se le había dedicado un análisis tan prolongado en el tiempo y tan puntual en los detalles a la pintura "de más baja categoría", aquella que retrata las cosas, aquella que pinta lo que nos sirve a los humanos, aquello que carece de movimiento y de alma. Diderot logra elevar la pintura del mundo-objeto hasta el punto de otorgarle flujos vitales y percibirla como cuerpo sensible y por lo tanto cuerpo viviente. Esto sin duda alguna rompe con una tradición pictórica dieciochista en donde lo que tiene valía son las hazañas de los hombres y de los dioses. Diderot en su gran conocimiento de la fuente clásica, conecta con una tradición en donde la piedra es susceptible de sentir, así como el río y el árbol. Retratar un fragmento de naturaleza prolonga la realidad a otras dimensiones, las dimensiones del arte gráfico.

3.3.3. Hacia una crítica de degustación teatral.

Me gustaría mencionar brevemente algunos aspectos que me parecen importantes para la mejor comprensión de *Les Salons*. Algunos de estos acercamientos podrían abrir caminos de investigación relacionados con las entradas referentes a la obra de Chardin. Visitemos brevemente el sustrato narrativo, la teatralización y la riqueza sensorial vinculada a la comida.

Comencemos por preguntarnos si la crítica de arte da cabida al relato. ¿Se puede considerar que este quéhacer cuenta historias, que puede contener anécdotas e incluso posturas filosóficas? Tendríamos que definir qué constituye un texto de este género literario, si es que convenimos por supuesto que en su elasticidad intersemiótica, la crítica de arte puede ser considerada un género literario. Me parece que al menos en el caso de *Les Salons* de Diderot podemos afirmar que existen las condiciones para que el relato se desarrolle y abone a la descripción, explicación y eventual contemplación de la obra de arte. Habría que puntualizar sin embargo que no todas las entradas dentro de *Les Salons* poseen las cualidades necesarias para ellos. A pesar de la gran cantidad de

herramientas literarias que se despliegan a lo largo de las ocho entregas a *La Correspondance littéraire* de 1759 a 1775, existen algunos comentarios que se limitan a una tajante descripción de las obras, y en otros casos a una serie de comentarios que descalifican la técnica o el motivo de la obra. Es claro también, que existen una serie de pasajes, que no son pocos, en los cuales podemos encontrar una gran riqueza narrativa. Hemos intentado dar una pequeña muestra de esta riqueza semántica en el presente estudio con fragmentos referentes a la obra de Chardin y Vernet. Tendríamos que explorar las entradas que visitan las ruinas de otros pintores como Hubert Robert o a las escenas mitológicas de Carle Van Loo.

Luz Aurora Pimentel se refiere a *À la recherche du temps perdu* como una novela no de acciones sino de "espacios"¹²⁷. Siguiendo esta dinámica, la crítica de arte sería algo así como una gran narración discontinua de espacios y también de objetos. Las acciones y también las sensaciones que se desprenden de esta serie de lienzos son transmitidos al lector-espectador gracias a una serie de artilugios narrativos que se conectan a ratos con el paseo y a ratos con el momento de poner la mesa. Como señala Pimentel, "[...] no se concibe un relato que no esté inscrito, de alguna manera, en un espacio que nos dé información, no sólo sobre los acontecimientos sino sobre los objetos que pueblan y amueblan ese mundo ficcional" (Pimentel, *El Espacio* 7). Si el relato nos da información sobre los objetos y los espacios, y la novela y el cuento nos ayudan a conocer esa información, quizá la crítica de arte de manera inversa nos ayude a entender la información que los objetos y los espacios nos dan sobre el relato. Dicho de otra forma, el análisis sensible del mundo-objeto gracias a la crítica de arte nos podría ayudar a recuperar las historias que circundan a las cosas. Me parece que de nueva cuenta Proust y su experiencia sensorial de la magdalena remojada en té podrían ejemplificar un fenómeno similar al que estoy proponiendo. El objeto, como el espacio no solamente detonan el relato, sino que lo contienen, es algo inherente a su capacidad de estar en el mundo, y en el caso de la pintura, su simple existencia dentro de una composición cuenta uno o varios detalles de las narrativas visuales propuestas por el artista. ¿Qué sería de *L'Escarpolette* sin el columpio, o sin la zapatilla en vuelo? ¿El público del siglo XVIII habría captado la erudición de Sor Juana si Cabrera la hubiera retratado sin su biblioteca? La respuesta a ambas preguntas es evidente. No existe relato sin objetos, ni en los textos ni en la imagen.

¹²⁷ En su conferencia "Proust y la estética impresionista. Módulo 1." que se impartió para la cátedra Grandes Maestros. UNAM. (24 de junio del 2016).

Otro aspecto digno de análisis estaría relacionado con la crítica de arte de las naturalezas inmóviles y su relación con el mundo de los sentidos, esta capacidad casi sinestésica, lo que el ojo ve, huele y sabe, se siente se toca y se escucha.

La crítica literaria no suele involucrarse con los hábitos alimenticios de los autores, pero me parece que en este caso una pequeña digresión al sistema digestivo de Diderot puede dar luz a su profundo interés por la comida. La correspondencia de Diderot revela costumbres glotonas y en ocasiones avorazadas. Me gustaría decir que nuestro autor era un *gourmand*, alguien que en la medida de los sabores gustaba del equilibrio entre la comida y la bebida, pero por lo menos en las cartas que yo consulté no encontré rastro alguno de ello. Por el contrario, un hallazgo afortunado me hizo descubrir la entrada del filósofo al hospital debido a una congestión estomacal severa. El tres de noviembre de 1760, Denis Diderot escribe a Sophie Volland lo siguiente:

Ainsi me voilà dans un hôpital, et je suis où je dois être ; car je ne me porte pas trop bien. J'ai l'estomac tout à fait dérangé. J'avais pris sur moi de ne plus paraître à table le soir. Ils m'entraînèrent hier malgré moi. Il y avait des poires excellentes. J'en mangeai une, et puis une autre, et puis une troisième ; et je les sens aujourd'hui à six heures, comme si je sortais de table. Le thé n'y a rien fait. Mais cela finira comme toutes les indigestions, et puis je me porterai bien et ce sera pour longtemps car me voilà rendu à ma vie ordinaire et sobre (Diderot, *Lettres* 152).

Lo que nos revela esta carta va más allá de lo anecdótico. Descubrimos rasgos del autor que definen su forma de percibir el mundo, su forma de devorarlo y por lo tanto de entenderlo¹²⁸. En resumidas cuentas, Diderot comió tantas peras que su estomago se desequilibró terriblemente, tanto que tuvo que permanecer al menos una noche en el hospital. Podemos observar en las primeras líneas de la cita que dicho comportamiento no era algo aislado, de hecho, advertimos gracias a la expresión "j'avais pris sur moi" que este tipo de comportamientos era algo recurrente y que Diderot conocía las implicaciones de estos atracones. Resulta paradójico pero comprensible que las peras en cuestión sean descritas de una forma bastante positiva. Quizá muchos de nosotros al tener una indigestión de esta magnitud acabaríamos teniendo asco por los alimentos que nos la provocaron. En el caso de Diderot esto no ocurre, las frutas son descritas como "excelentes" y se enumeran de tal forma que el lector, en este caso Sophie, construye en su mente un conjunto de peras jugosas y extremadamente apetecibles. Existe un

¹²⁸ No perdamos de vista que bajo la dinámica materialista las sensaciones son la herramienta para entender el mundo.

parecido en la descripción de estas peras y la descripción de varios de los frutos pintados por Chardin, de algún modo el filósofo reconoce la capacidad del pintor de transmitirle las ganas de comer. Esta voluntad por degustar y devorar no necesariamente está ligada al hambre, muy por el contrario está ligada a la saciedad, al sentirse pleno, a sentirse satisfecho. Pareciera ser que el único método para lograrlo es consumir todo lo que el mundo tiene que ofrecer, ya sea conocimiento, pinturas o peras.

Aunque la comida es un tema que atraviesa la producción artística de cualquier época, el siglo XVIII la maneja con cierta delicadeza. Michel Onfray en su obra *La Raison Gourmande* (1997) alude a la vida y obra de otro personaje que nació en el siglo XVIII, y que como Diderot se dedicó a analizar y transmitir el arte de su tiempo, Alexandre Balthazar Laurent Grimod de La Reynière (1758-1937), mejor conocido simple y llanamente como Grimod. Así como Diderot describe, presenta y analiza obras de arte pictórico y escultórico, Grimod lo hace con la comida. Mientras uno diserta sobre el sentido de la vista, el otro lo hace sobre los sentidos del gusto y el olfato. Otro rasgo que une a estos dos estetas es su gusto por el teatro, pasión que les permite presentar las obras de las que están hablando bajo un esquema de puesta en escena. Para Grimod la degustación culinaria se abre, se cierra, se presenta, se acompaña con bebidas de tonos e intensidades específicas, la mesa es un fragmento de mundo que se ordena y se construye en cada comida. Inspirándose en el trabajo de Grimod como crítico gastronómico, Onfray comenta lo siguiente:

Elle est inseparable d'une certaine façon de voir le théâtre, et de le pratiquer. La table est une scène, dans tous les lieux, dans tous les lieux, dans toutes les conditions, quelles que soient les époques et la qualité du repas qu'on y sert: on y parle, on y goûte, on y mange. Le corps est en action, acteur. La scénographie est singulière [...] Le service et l'œil aux aguets, les plats présentés et le fumet qui réjouit, la consistance du mets, les bruits du vin qui coule, des couverts qui tintent, les goûts, enfin, qui ravissent et enthousiasment. Le temps et l'espace sont soumis aux impératifs du repas : temps de préparation, de cuisson, de service, de consommation [...] (Onfray, *La Raison* 46).

La mesa se presenta como un espacio teatral, al igual que Diderot lo hace con la iglesia al momento de la misa, todos los elementos sensoriales que ofrece la vajilla y la decoración confluyen en armonía para el placer de los comensales. La estética libertina se cuele y se desarrolla de forma plena tanto en la crítica gastronómica como en la crítica de arte.

Los espacios retratados por Chardin constituirían bajo esta óptica una fuente importante para analizar el gusto y las costumbres culinarias de una época. El orden establecido por

el pintor no es gratuito, *La Raie*, por ejemplo, indica que esa pintura retrata un viernes, pues en los países católicos durante el siglo XVIII los viernes se cocinaba pescado pues no se podían consumir carnes rojas¹²⁹. Los utensilios y espacios retratados en las escenas costumbristas también nos enseñan muchísimo sobre el día a día de la población en todos sus estratos, nos conectan de alguna forma con la magia de capturar un momento mientras se cocina un día cualquiera, o mientras se barre la calle.

No es gratuito que Michel Onfray recurra a un paralelismo entre el teatro y la mesa cuando habla sobre el trabajo de Grimod. El siglo XVIII, como ya lo hemos mencionado en numerosas ocasiones gustaba de llevar el elemento ficcional a todos los terrenos de lo cotidiano¹³⁰. En ese sentido la naturaleza inmóvil tiene la capacidad de hacer entrar en lo cotidiano espacios, pertenencias e historias ajenas a su espacio. El cuadro nos otorga la posibilidad voyeurista de ver muchas realidades contenidas en un mismo corredor o sala. Entramos y salimos a placer de una cocina, para después recorrer una colina y luego ver cómo un buque de guerra se pierde en un naufragio. Tal como lo menciona Lojkine en su obra *L'Œil révolté. Les Salons de Diderot* (2007), la escena "inmóvil" de un conjunto de frutas u objetos obliga al espectador a construir el resto del escenario:

La seule façon d'ailleurs pour la nature morte d'exister concurremment à la peinture d'histoire est de fonctionner comme scène, de la même façon que les paysages de Vernet répercutent, en le disséminant, le dispositif scénique. Ce que Diderot ne dit pas de *La Raie*, c'est qu'à gauche du poisson éviscéré, un chat monté sur un empilement d'huîtres qui se défait sous son poids se trouve acculé à bondir pour ne pas perdre l'équilibre: la composition saisit dans une histoire, même minimale, anodine, un instant qui fait scène (Lojkine 453).

Al ver un cuadro de Chardin observamos un pequeño fragmento de la escenografía. Por paradójico que parezca, el poder teatral de la naturaleza inmóvil reside justamente en formar parte de una acción que no estamos viendo en la imagen. Estudiar la producción diderotiana bajo las líneas de investigación que competen al teatro podría ser extremadamente interesante y aportaría nuevas lecturas a textos que fueron creados de forma paralela a piezas de teatro del mismo autor¹³¹. ¿Qué puentes se tejen entre los textos de crítica de arte y *Le fils naturel* (1757), *Le père de famille* (1758), o *Le*

¹²⁹ Por supuesto, otra posibilidad sería la temporada de cuaresma.

¹³⁰ Pensemos en las *Fêtes galantes*.

¹³¹ No podemos perder de vista que parte de la obra de Denis Diderot está compuesta por piezas de teatro y por ensayos que disertan sobre la cuestión dramática. Dentro de su narrativa el diálogo es una de las principales herramientas de construcción ficcional.

paradoxe sur le comédien (1778)? Estas interrogantes sólo arrojan más y más caminos a los estudios comparatistas en lo que concierne a la vasta producción diderotiana.

Este último capítulo de la presente investigación intenta conectar entre sí cada uno de los objetos estudiados a lo largo de los dos capítulos anteriores. Como hemos podido observar, la crítica de arte le permite al autor gran maleabilidad en el discurso. Este género literario le da el espacio necesario a Diderot para hablar ampliamente sobre la pertinencia de las composiciones pictóricas, ya sea que éstas sean paisajes, ruinas, retratos o naturalezas inmóviles. Gracias a estos análisis el lector fija su mirada en los frutos, las cucharas, las canastas y las hogazas de pan. Así como el anillo mágico y el hábito conventual se vuelven objetos protagonistas de historias en *Les bijoux indiscrets* y *La Religieuse*, las cosas más cotidianas de una cocina se convierten en compañeros entrañables de viaje en *Les Salons*. A pesar de que la mirada del espectador es guiada por el discurso del crítico de arte, los escritos diderotianos encierran una pedagogía para acceder a la contemplación. El paisaje nos enseña que para acceder a lo sublime tenemos que dejar nuestro lugar de confort, movernos y caminar hasta detenernos y observar con calma las escenas que se nos vayan presentando. La naturaleza inmóvil, por su parte, nos obliga a ver el detalle y a entrar en la realidad de los objetos representados. Por anodino que parezca, estos escritos ofrecen la posibilidad al lector de ver la realidad bajo nuevas perspectivas, de arriba a abajo, de atrás hacia adelante, de cabeza o viendo sólo un fragmento de la totalidad. Diderot nos ofrece la libertad en la multiplicidad de miradas. Observar con atención la obra de arte equivale a apropiarse de ella y de la forma de ver de su creador. Contemplar una serie de obras equivale a aprender a ver con otros ojos y así a tomar consciencia de la enorme cantidad de posibilidades de ver la realidad. Estas afirmaciones, por supuesto, van en contra del dogma religioso pues cada cuerpo decide cómo experimentar su propia realidad en función de sus necesidades, pero también de sus placeres. Siguiendo esta línea de pensamiento, el impulso libertario está mucho más presente en la crítica de arte que en cualquier otro género escrito por Denis Diderot.

Conclusiones generales.

Por el momento propongo terminar este recorrido a través de los escritos y sueños de Denis Diderot, "el padre de la Enciclopedia" quien también podría ser considerado como uno de los padres de la crítica de arte contemporánea. En el presente estudio nos

abocamos a trabajar un ínfimo fragmento de su monumental obra bajo conceptos que no suelen ser socorridos por los estudiosos de Diderot, el cuerpo, y el impulso libertario.

En un texto fechado el 8 de septiembre de 1765, Denis Diderot le pregunta a Sophie Volland lo siguiente: "Sommes-nous faits pour attendre toujours le bonheur, et le bonheur est-il fait pour ne venir jamais ?" (Diderot *Lettres à* 269). Este cuestionamiento de orden filosófico abre una carta plagada de chismes y comentarios sobre las dolencias estomacales del autor. Las habladurías sobre Mlle. Boileau y un tal Legrand¹³² se mezclan con alusiones a problemas estomacales. Tras unas veinte líneas en donde Diderot se pregunta si tiene ganas o no de salir de París, leemos una suerte de respuesta a la pregunta que se había planteado al principio de la carta: "Mais je crois que ma digestion va mieux, puisqu'à mesure que j'écris, je perds l'envie de continuer sur ce ton triste et moraliste [...]" (Diderot *Lettres à* 269). Esta es una de las mejores muestras que tenemos de la importancia que Diderot otorga a las sensaciones corporales. El estado físico, o quizá deba decir, el estado de ánimo ocasionado por el estado físico, dirige la evolución del discurso, y el tono del mismo. Cuando el malestar estomacal se aminora, la carga filosófica del texto se diluye hasta desaparecer. Es también notorio que la actividad que acompaña la sensación de alivio es la escritura. A medida que la palabra se desliza sobre la hoja, el escritor toma conciencia de que el flujo de pensamiento ha migrado del tono "triste y moralista" a otro lugar, a otro estado de ánimo en donde se siente menos aprisionado por sus propias concepciones morales, donde es quizá un poco más libre. Este flujo sensorial e intelectual sería equiparable a lo que hemos viniendo trabajando desde el primer capítulo de la presente investigación.

El impulso libertario que Denis Diderot plasma a lo largo de su obra es indisociable de las sensaciones corporales, y necesariamente utiliza como herramienta de toma de conciencia a la palabra escrita¹³³. Si acudo a una carta dirigida a Sophie Volland y no a un texto crítico para ejemplificar este impulso libertario es porque me parece que es en este conjunto de cartas donde podemos encontrar de manera más sincera y clara las ideas filosóficas del autor. Más allá del evidente carácter íntimo de los textos, Diderot pudo encontrar en Sophie una verdadera interlocutora con la cual poder dialogar sobre absolutamente todos los temas que le interesaban, desde las intoxicaciones por peras,

¹³² No se logra identificar el personaje del que se está hablando en la edición de las cartas de Diderot a Sophie Volland con la que decidí trabajar, misma que corrió a cargo de Jean Varloot.

¹³³ Al menos en las tres obras que componen mi corpus de trabajo, pero también podríamos ampliar esta afirmación para la palabra oral en el caso de la improvisación dramática o en la puesta en escena de las piezas del mismo género.

hasta profundas reflexiones sobre el arte y sobre lo que existe de sagrado en el cuerpo humano.

Sophie Volland representa esa voz conversacional, a veces también un poco imperfecta, que están buscando sin cesar los personajes diderotianos. Recapitulemos brevemente. En *Les Bijoux indiscrets* el sultán Mangogul solicita los favores de un genio, éste le otorga un anillo mágico para hacer hablar a los genitales de las damas de la Corte, uno a uno se van descubriendo los secretos que guardan los cuerpos de estas mujeres. Puntualizo que son cuerpos porque en este universo la intelección habla por la boca del rostro, y el cuerpo habla con los labios vaginales. Los discursos de estas bocas suelen ser contradictorios, de ahí el interés del Sultán, y la diversión que proporciona el hilo discursivo de este texto de formato libertino. A lo largo del "cuento moral", el Sultán encuentra en Mirzoza, su cortesana favorita, una confidente con la que se van tejiendo diálogos de corte mundano, pero también filosófico. Mirzoza y Mangogul recuerdan el enamoramiento¹³⁴ entre el sultán Shah-riar y Sherezada en *Las Mil y una noches*. El relato de *Les Bijoux indiscrets* encuentra su fin en el flujo discursivo de la vagina de la favorita. El Sultán descubre que su amante también lo ama, y que el intelecto y el cuerpo de Mirzoza están unidos por la devoción que ella le profesa. En este sentido el cuerpo de los personajes se expanden por medio de las voces "liberadas" por el anillo mágico. La polifonía es tal que en ciertos momentos de la narración es complejo saber quién habla, y qué parte del cuerpo del personaje está hablando. En aras de conocer la verdad sobre las intenciones y secretos de las damas de Banza nos perdemos en los reconvencos sonoros de la Corte. Cuando llega la declaración de amor de Mirzoza todo regresa al silencio, las dudas desaparecen. Y aunque ella sigue siendo una cortesana, en cierto modo posesión del Sultán, sabemos que la paz se restablece pues el anillo es devuelto al genio Cucufa. Mangogul y Mirzoza encuentran cada uno un par para compartir libremente la palabra. La ironía reside en que en realidad esa relación existía desde antes de que el anillo mágico apareciera. Los amantes, los interlocutores ya se habían encontrado y nunca necesitaron de la intervención de un elemento externo. El impulso libertario se cristaliza en la voluntad de los personajes femeninos por hablar, por ser escuchados, pero también en su voluntad de callar, de guardar secretos propios a la intimidad del individuo. En este texto, la posibilidad de libertad se conecta con el

¹³⁴ Enamoramiento que también es posible gracias al poder de la palabra.

poder del diálogo y el buscar la voz acorde a nuestro cuerpo y a nuestro entendimiento, nos regresa la paz que creímos perdida.

En el caso de *La Religieuse* el impulso libertario es más polifónico. Diderot construye a Suzanne Simonin a través de su relación espacial con el encierro. Suzanne busca desesperadamente salir de una vida conventual a la cual fue condenada contra su voluntad desde muy pequeña. Sin mucho asombro el lector se da cuenta que esta joven monja nunca tuvo la posibilidad real de una vida emancipada en el mundo exterior. Su misma familia le había destinado una vida aislada de la sociedad. La estructura de la novela es compleja, pues el texto en realidad es una enorme carta dirigida al marqués de Croismare. La palabra fluye porque Suzanne le escribe a un destinatario en el exterior. Suzanne encuentra atisbos de libertad cuando conversa, ya sea de forma escrita u oral. Existen varios momentos en los que la monja encuentra paz e incluso felicidad en el encierro, cuando conversa con Mme. de Moni, cuando encuentra una confidente en *sœur Ursule*, y sobre todo, cuando conversa con Dios. Al redactar la carta de auxilio al marqués de Croismare Suzanne recupera a todos esos interlocutores y los condensa en uno solo, en un salvador. Suzanne como Denis Diderot, encuentra paz en el diálogo, en ser escuchada. Su impulso libertario consiste en la lucha constante en contra del encierro que ella misma se impone. A lo largo de la novela existen varios episodios libertarios, espacios narrativos donde la libertad es una posibilidad gracias a la palabra¹³⁵. Para acceder a la libertad física, Suzanne primero tendría que haber salido de su enajenación autoimpuesta.

Por último, el impulso libertario que atraviesa *Les Salons* estaría vinculado a la configuración personal de la realidad. Quizá una gradación de la dinámica dialógica pueda servir para entender las capas en las que se genera este impulso libertario en los tres textos que he estudiado. En *Les Bijoux indiscrets* este motor narrativo se manifestaría de forma extremadamente física, incluso sexual. El carácter libertino de la obra lo lleva a establecer dinámicas de comunicación a través de los genitales. Es curioso, sin embargo, que los temas no sólo atraviesan problemas de índole sexual, sino más bien se tejen diálogos que disertan sobre las relaciones humanas, la confianza y el amor. El impulso libertario abonaría a la reconstrucción de un tejido social en perpetua comunicación basada en un estricto código moral relacionado con la confianza en el otro. *La Religieuse*, por su parte, plantea una serie de desplazamientos psíquicos y

¹³⁵ Pensemos en todos los momentos en los que la joven monja se niega a seguir los mandatos del convento, uno de los más emblemáticos es su negativa a tomar los votos monacales.

corporales dentro del espacio conventual, pero también dentro de los cuerpos de las monjas. El impulso libertario no solamente se da en Suzanne si lo vemos desde esta perspectiva. Existiría así un desequilibrio del dogma y del orden. Este motor de lucha lleva a las monjas a querer salir del convento, a gozar de su cuerpo, e incluso a defender el amor por otra mujer. Sin embargo, aunque la novela es extremadamente descriptiva en cuanto estos desequilibrios físicos, es muy sutil la alusión sexual. Diderot introduce reflexiones gracias a la figura del cuerpo torturado y de la mente desequilibrada. Si en *Les Bijoux indiscrets* nos perdemos entre voces vaginales, en *La Religieuse* nos perdemos en gritos, risas macabras, cadenas que se arrastran, flagelos y sobre todo en rezos y plegarias de misericordia que se repiten una y otra vez. En este caso, la paz llega cuando el cuerpo y el espíritu convergen y pueden producir un discurso coherente, y en ocasiones elocuente y amoroso. Suzanne encuentra paz cuando conversa con alguien más y cuando le escribe su tragedia al marqués. Hay varios rasgos de amor a lo largo de la novela, amor por el prójimo, por la naturaleza, pero también amor por los momentos de contemplación.

Así pues, en el último punto de esta gradación, en la crítica de arte, Diderot nos enfrenta al diálogo que se desencadena gracias a los objetos. Estamos muy lejos de las implicaciones sexuales de *Les Bijoux indiscrets*, sin embargo, mucho hay de la exploración espacial de *La Religieuse* dentro de *Les Salons*. El impulso libertario estaría relacionado en esta ocasión con un tercer nivel de la experiencia sensorial. En esta serie de escritos que Diderot redactó para *La Correspondance littéraire* se invita al lector-espectador a ver en la obra de arte un fragmento de realidad a la cual puede acceder. Si bien la experiencia sensorial se detona gracias al gusto visual, lo que Diderot está pidiendo de nosotros es un ejercicio de imaginación en el que podamos entrar a la realidad del cuadro¹³⁶. El impulso libertario nos llevaría a acceder voluntariamente a la obra de nuestra elección, podríamos pasear dentro de ella, o trasladar objetos del óleo a nuestra boca. El marco se convierte en un espacio maleable que el espectador atraviesa, flanquea con los ojos, el cuerpo deja de ser cuerpo físico y se vuelve una suerte de cuerpo imaginario. Entramos como la Alicia de Lewis Carroll en espacios diminutos o nos agrandamos dentro de ellos una vez que formamos parte de la composición. Si bien Diderot es categórico en la exposición de sus juicios de valor respecto de las obras que crítica, también se esmera en trazar una suerte de pedagogía de la contemplación, o por

¹³⁶ Quizá hoy en día le llamaríamos realidad aumentada, o realidad virtual a un ejercicio similar.

lo menos establece una serie de ejercicios que le permiten al lector poder acceder a la obra de arte en función de sus propios criterios. Sin embargo, para poder acceder a este cruce entre realidades el imperativo categórico que se establece es la existencia de la palabra, pues gracias a ella se desdobra la mirada y podemos acceder a una relación dialógica con el espacio observado. Para hacerlo, Diderot recurre a la creación de una especie de compañeros de viaje efrástico que pueden ser curas, infantes, o a incluso el pintor de la obra. El último nivel de este impulso libertario estaría relacionado con la libertad de la percepción.

Estas experiencias a la vez sensoriales e intelectuales, estarían atravesadas en los tres casos por una voluntad dialógica. Estas conversaciones se establecen con los pares en primer plano, con el espacio en segunda instancia, y en un último nivel con nosotros mismos.

La búsqueda de la libertad no tendría que ver con escapar ni de un espacio cerrado, ni de una cárcel física, sino más bien estaría ligada a poder trascender una condición, a poder romper las barreras de la soledad, del aislamiento, y de la enajenación.

Así pues, el impulso libertario, siempre conectado con la experiencia sensorial de los personajes y del lector, nos ayudaría a establecer dinámicas dialógicas con la alteridad, pero quizá sobre todo con nosotros mismos. Los desdoblamientos corporales a través de anillos, de las voces, de la multiplicidad de personajes, e interlocutores ficticios no son más que propuestas literarias que Diderot elabora para hablar consigo mismo e invitarnos a hacer lo mismo.

El camino, visto de esta forma, no está trazado hacia un afuera espacial al que tenemos que acceder, más bien se construye dentro de los confines del intelecto y de la experiencia diaria del cuerpo, de la palabra, de la voz que nunca debe ser silenciada más que por nosotros mismos, principio elemental de los derechos humanos que se atisba en esta colección de textos del Siglo de las Luces.

El presente estudio invita al lector de Diderot a acercarse a la obra de este gran pensador del siglo XVIII a construir sus propios diálogos a partir de las sensaciones corporales y las imágenes visuales. Esta invitación también pretende que entendamos a Denis Diderot y a su creación como piezas bisagra entre un Libertinaje que defiende el derecho a los placeres del cuerpo y un Romanticismo que exacerba el sentimiento. Ambos movimientos, es curioso, establecen cercanos paralelismos entre la palabra, el estado de ánimo y la naturaleza circundante. Así como Chardin y Vernet anuncian ya el trabajo de Monet, la crítica de arte de Diderot también aparece como faro para toda una

generación de estetas decimonónicos que habrán de inspirarse en su trabajo para ofrecernos joyas de la historia literaria como *À la Recherche du temps perdu* y *Les Fleurs du mal*. Proust y Baudelaire, pero después Malraux y Onfray seguirán tomando como referencia los trabajos de Denis Diderot para hablar de temas tan diversos como manchas de pintura y tonos de picor en las salsas. Una de las principales enseñanzas del autor que inspiró este trabajo es que la libertad se entiende a través y gracias al cuerpo, y que la palabra es inútil si no tenemos con quien compartirla. La lucha por la libertad es una eterna lucha contra las soledades, que a ratos, nosotros mismos vamos creando.

Bibliografía.

- . Abramovici, Jean-Cristophe. *Diderot, Salons*. Tournai: Atlante, 2007.
- . ---. *Le livre interdit, De Théophile de Viau à Sade*. París: Payot & Rivage 1996.
- . ---. "The Obscene, the Word, the Thing " The Politics of the *Obsenity in the Age of the Gutenberg Revolution*.(2021). Routledge: HAL.
- . ---. "Vous me tyrannisez, mon poulet " (2021). La Publicité de l'intime dans les premiers *Salons*.
- . ---. "Voir le nu dans les premiers Salons". *Diderot Studies* vol. XXX Thierry Belleguic (éd) (2007): 155-164.
- . Adam, Antoine. "Introduction aux *Bijoux indiscrets*". París: Flammarion, 1968.
- . Artigas, Irene. *Galería de palabras. La variedad de la ecfrasis*. Ciudad de México: Bonilla Artigas Editores. 2013.
- . Bachelard, Gaston. *L'Intuition de l'instant*. París: Stock, 1992.
- . ---. *La Poétique de l'espace*. París: Quadrige PUF, 2012.
- . Barthes, Roland. *Le Système de la mode*. París: Seuil, 1967.
- . Bartolini, Michele. "Sentir et représenter le temps: les formes esthétiques de la temporalité dans les Salons". *Actualité de Diderot. Pour une nouvelle esthétique*, ed. Maddalena Mazzocut y Rita Messori, (2016): 41-60.
- . Baudelaire, Charles. *Salon de 1845*. Coppell: F.B. Editions, 2021.
- . Beilin, Aline. *Denis Diderot. La culture et l'éducation*. París: SCÉRÉN, 2011.
- . Belaval, Yvon. *L'Esthétique sans paradoxe de Diderot*. París: Gallimard, 1950.
- . Belleguic, Thierry. "Suzanne ou les avatars matérialistes de la sympathie: figures de la contagion dans *La Religieuse*" *Les Discours de la sympathie. Enquête sur une notion de l'âge classique à la modernité*, ed. T. Belleguic (2008): 257-324.
- . Blanchard, Marc Eli. "Problèmes du texte et du tableau : les limites de l'imitation à l'époque hellénistique et sous l'Empire" en *Le Plaisir de parler* (2023):130-157.
- . Blanckeman, Bruno. "Les tentations du sujet dans le récit littéraire actuel" en *Cahiers de recherche sociologique* (n.26): 103-113.
- . Borges, Jorge Luis. *Historia de la noche*. Buenos Aires: Emecé, 1977.
- . Bonnefoy, Yves. *Les Raisins de Zeuxis*. Elsa Cross, comentadora y traductora. México, D.F. : Era, 2013.
- . Bonnet, Jean-Claude. *Diderot, Promenades dan l'œuvre*. París: Le Livre de Poche, 2012.

- . ---. *Diderot, textes et débats*. Paris: Le Livre de poche, 1984.
- "Revoir La Religieuse" en *Interpréter Diderot Aujourd'hui*, Le Sycomore, 1984. p 70-73.
- . Bourguinat, Élisabeth. *Persifler au Siècle des Lumières*. Paris: CreaphisEditions, 2016.
- . Cammagre, Geneviève. *Roman et histoire de soi. La notion de sujet dans la Correspondance de Diderot*. Paris: Honoré Champion, 2000.
- . Cassin, Barbara. *Le plaisir de parler*. Paris: Éditions de Minuit, 1986.
- . Castillo de Versailles
https://es.chateauversailles.fr/node/2866?fbclid=IwAR1GD6bYp1TYpXCAGFUqNpAPFW341G1PI8Wcv5ntB5cfF_UBNM7ljzPNL8w (15 de Mayo del 2023).
- . Cheng, François. *Cinq méditations sur la beauté*. Paris: Albin Michel, 2006.
- . Chouillet, Jacques. *Diderot poète de l'énergie*. Paris: Presses Universitaires de France, 1984.
- . ---. *La formation des idées esthétiques de Diderot*. Paris: Armand Colin, 1973.
- . Choderlos De Laclos, Pierre. *Les Liaisons Dangereuses*. Paris: Pocket, 1998.
- . Corbin, Alain, Courtine y otros. *Histoire des émotions*. Paris: Seuil, 2016.
- . Comte-Sponville, André. *Chardin o la materia afortunada*. Barcelona: Nortedur, 2011.
- . Conisbee, Philip. *La vie et l'œuvre de Jean Siméon Chardin*, Paris: ACR Édition-Vilo, 1985.
- . Crébillon, Claude-Prosper. *Le Sopha*. Paris: Flammarion, 1995.
- . Crow, Thomas. *La Peinture et son public à Paris au XVIII ème siècle*. Paris: Macula, 2000.
- . Cryle, Peter. *La Crise du plaisir 1740-1830*. Aix-en-Provence: Presse Universitaire du Septentrion, 2003.
- . Curran, Andrew. *Diderot y el arte de pensar libremente*. Barcelona: Planeta, 2019.
- . Cusset, Catherine. "Suzanne ou la liberté". *Recherches sur Diderot et l'Encyclopédie*, Persée Octobre (1996): 21-39.
- . D'Agoty, Gautier. *Observations sur l'Histoire Naturelle, sur la physique et sur la peinture*. Paris: Chez Delaguette, 1752.
- . Daniel, Georges. *Le style de Diderot. Légende et structure*. Ginebra: Droz, 1986.
- . De Fontenay, Élisabeth. *Diderot ou le matérialisme enchanté*. Paris: Éditions Grasset, 1981.

- . Deleuze, Gilles. *L'image en mouvement*. Paris: Les éditions de minuit, 1983.
- . Delon, Michel. *Diderot, cul par-dessus tête*. Paris: Albin Michel, 2013.
- . ---. *Diderot et ses artistes*. Paris: Gallimard, 2013.
- . ---. "L'Éveil de l'âme sensible". *Histoire des Émotions*. Paris: Seuil, (2016): 11-42.
- . ---. *Le Principe de Délicatesse: Libertinage et Mélancolie au XVIIIème siècle*. Paris: Albin Michel, 2011.
- . ---. *Le Savoir-vivre libertin*. Paris: Hachette, 2000.
- . De Saint-Gelais, Louis-François. *Description des tableaux du Palais-Royal, avec la vie des peintres à la tête de leurs ouvrages*. Paris: Chez d'Houry, 1727.
- . Dethurens, Pascal. *Écrire la peinture de Diderot à Quignard*. Paris: Citadelles & Mazenod, 2009.
- . De Ventós, Xavier Rubert. *La estética y sus herejías*. Barcelona: Anagrama, 1974.
- . Diderot, Denis. *Correspondance générale*. Paris: CreateSpace, 2016.
- . ---. *Essais sur la peinture*. Paris: Hermann, 2007.
- . ---. *Histoire philosophique et politique des deux Indes*. Paris : FB Editions, 2001.
- . ---. *Jacques le fataliste*. Paris: Livre de Poche, 2000.
- . ---. *Les Bijoux indiscrets*. Paris: Flammarion, 1968.
- . ---. *Lettres à Sophie Volland*. Jean Varloot, comentador. Saint-Amand: Gallimard, 2002.
- . ---. *La Religieuse*. Paris: Pocket, 2013.
- . ---. *La Religieuse*. Paris: Maxi-livre, 2008.
- . ---. *Madame de La Pommeraye et Madame de La Carlière*. Paris: Livre de Poche, 2012.
- . ---. *Mémoires pour Cathérine II*. Paul Vernière, editor y comentador. Paris: Garnier, 1966.
- . ---. *Œuvres, Tomo III Contes*. Introducción y notas de Laurent Versini. Paris: Robert Laffont, 1994.
- . ---. *Œuvres esthétiques*. Paul Vernière, comentador y compilador. Paris: Classiques Garnier, 2018.
- . ---. *Pensées détachées sur la peinture*. Paris: Editions Sociales, 1955.
- . ---. *Pensées sur l'interprétation de la nature*. Colas Duflo, comentador. Paris: Flammarion, 2005.
- . ---. *Regrets sur ma vieille robe de chambre*. Paris: Le Livre de Poche, 2004
- . ---. *Salons*. Ed. Michel Delon. Paris: Folio Classique, 2008.

- . Didi-Huberman Georges. *La Peinture incarnée*. Paris: Les éditions de minuit, 2002.
- . Didier, Béatrice. "La peinture religieuse dans les Salons de Diderot". *L'Encyclopédie, Diderot, l'esthétique. Mélanges en hommage à Jacques Chouillet*. (1991): 169-186.
- . Dornier, Carole y otros. *Les Mémoires d'un Désenchanté: Crébillon Fils, Les Égarements du coeur et de l'esprit*. Carole Dornier, éd. Orléans: Paradigme, 1995.
- . Duflo, Colas. *Diderot, du matérialisme à la politique*. Paris: CNRS Éditions, 2013.
- . Ehrard, Jean. *L'invention littéraire au XVIIIème siècle : fictions, idées, société*. Paris: Presses Universitaires de France, 1997.
- . Enthoven, Raphaël. "Diderot et la liberté". *Philosophie magazine* (sept. 2013): 67-78.
- . Fauchery, Pierre. *La destinée féminine dans le roman européen du dix-huitième siècle ; 1713-1807*. Paris: Colin, 1972.
- . Fernandes, Ana. "Les Salons de Diderot : une chronique de la création artistique". *Carnets, Revue électronique d'études françaises*, deuxième série. (2014): 1-61, disponible en: <https://journals.openedition.org/carnets/1295?fbclid=IwAR0Sb4ZgIyiNbArYG7wvAPbRG2TDZuvbjWFEeTPnIm49h85KlbANXbMuZW0>
- . Ferry, Luc. *Le sens du beau*. Paris: Cercle d'Art, 1998.
- . Filóstrato "el viejo". *Imágenes*. trad. de Arthur Fairbanks. Londres: Heinemann, 1931.
- . Figueroa Edmundo y Rodríguez Minerva. "La Penitenciaría de Lecumberri en la Ciudad de México". *Revista de Historia de las Prisiones* (n.5): 98-119.
- . Foucault, Michel. *Le Corps utopique*. Paris. Lignes, 2009.
- . ---. *Les hétérotopies*. Paris. Lignes, 2009.
- . ---. *Surveiller et punir*. Paris: Gallimard, 1993.
- . Fried, Michael. *La Place du spectateur, Esthétique et origines de la peinture moderne*. Chicago: Gallimard/ Chicago Press, 1990.
- . Frigo, Alberto. *L'Experience peinture*. Lyon: Fage Éditions, 2020.
- . Gaillard, Aurélia. "Pour décrire un Salon" : Diderot et la peinture (1759-1766). Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux, 2007.
- . Gauchet, Marcel. *Le désenchantement du monde. Une histoire politique de la religion*. Paris: Gallimard, 1985.

- . Getty Center: < <https://www.getty.edu/museum/> > (10 de enero del 2024)
- . Gombrich, Ernst Hans. *The Story of Art*. Nueva York: Phaidon Publishers Inc, 1951.
- . Guyot, Charly. *Diderot par lui-même*. París: Seuil, 1953.
- . Hakim, Zeina. "Figurer l'enfermement. Pour une lecture foucauldienne de *La Religieuse* de Diderot" en *Dix-huitième siècle* n.40, (2017): 637-653.
- . Hartmann, Pierre. *Diderot. La figuration du philosophe*. París: José Corti, 2003.
- . Hénaf, Marcel. *Sade, L'invention du corps libertin*. París: Croisées PUF, 1999.
- . Hervieu, Eric. *L'Intimisme du XVIIIème siècle*. París: Harmattan, 2011.
- . Ida, Hisashi. *Genèse d'une morale matérialiste. Les passions et le contrôle de soi chez Diderot*. París: Honoré Champion, 2001.
- . Jarassé, Dominique. *La peinture française au XVIIIème siècle*. París: TERRAIL, 1998.
- . Jaubert, Alain. *El sabor de la inmovilidad*. Palettes. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=9l5zLQ_Fw5Y (10 de enero del 2024).
- . Kawamura, Fumie. *Diderot et la chimie, science, pensée et écriture*. París: Classiques Garnier, 2013.
- . Kempf, Roger. *Diderot et le roman*. París: Seuil, 1984.
- . Kofman, Sarah. "Séduction: essai sur *La Religieuse* de Diderot". *Séductions. De Sartre à Héraclite*. (1990): 9-60.
- . Kozul, Mladen. *Le corps érotique au XVIIIème siècle*. Oxford: Voltaire Foundation, 2011.
- . *La Religieuse*. Dir. Jacques Rivette. Rome-Paris Films, 1967.
- . Langbour, Nadège. "Des Salons au boudoir; l'écriture romanesque libertine dans les écrits sur l'art de Diderot". *Diderot et le roman hors du roman*. (2017): 79-90.
- . Lecout, Dominique. *Diderot, passions, sexe, raison*. París: Presses Universitaires de France, 2013.
- . Lefebvre, Henri. *Diderot ou les Affirmations fondamentales du matérialisme*. París: L'Arche éditeur, 1949.
- . *Les Salons de Diderot*. Dir. Jean-Loup Berger. Institut pédagogique national de Montrouge, 1964.
- . Lavezzi, Elisabeth. "La coulisse et le tableau: à propos d'une description de tableau dans *Gil Blas*". *Cahiers Forell* 9 (1998): 67-94.
- . List, Valería. *La vida abierta*. CDMX: UNAM, 2019.

- . Lizcano, Susana. *Pictura et poesis: narración mítica, imagen y descripción iconográfica en las IMAGINES de Filóstrato el viejo*. Madrid: UCM, 2000.
- . Lojkin Stéphane. *L'Œil révolté. Les Salons de Diderot*. París: Éditions Jacqueline Chambon, 2007.
- . Londoño Vélez, Santiago. *Pintura en América hispana, siglos XVI al XVIII*. Bogotá: Universidad del Rosario, 2012.
- . Lurie, Alison. *El lenguaje de la moda*. Barcelona: Paidós, 2013.
- . *Marie Antoinette*. Dir. Sofia Coppola. Columbia Pictures, 2006.
- . Malraux, André. *Le Musée imaginaire*. París: Gallimard, 2021.
- . Martin, Christophe. *Espace du féminin dans le roman français du XVIIIème siècle*. Oxford: Voltaire foundation, 2004.
- . ---. *L'Esprit des Lumières*. Malakoff: Armand Colin, 2017.
- . ---. *La Religieuse de Diderot*. París: Gallimard, 2010.
- . Masseur, Didier. "Caylus, Diderot et les Philosophes". *Le comte de Caylus, les arts et les lettres*. (2004): 45-57.
- . Mergnac, Marie-Odile. *Les Femmes au quotidien de 1750 à nos jours*. París: Archives et culture, 2001.
- . Merle du Bourg, Alexis. *Chardin*. París: Citadelles & Mazenob, 2020.
- . Monzón, Laura. "El arte contemporáneo es un fraude: Avelina Lésper". *El Vigía*: 2016.
- . Mornet, Daniel. *Diderot, L'homme et l'œuvre*. París: Boivin et Clet, 1941.
- . Muñiz, Nora. "Desbordamiento diegético: de los límites corporales a los literarios en *Operación al cuerpo enfermo*, de Sergio Loo". *Connotas, Revista de Crítica y Teoría Literarias*, 19 (2019): 71-95.
- . Museo Cognacq-Jay: < <https://www.museecognacqjay.paris.fr/en> > (10 de enero del 2024)
- . Museo Hermitage: < <https://hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/?lng=es> > (10 de enero del 2024)
- . Museo del Louvre: < <https://www.louvre.fr/es> > (10 de enero del 2024)
- . Museo de Senlis: < <http://musees.ville-senlis.fr/Collections/Explorer-les-collections/OEuvres-commentees-musee-de-la-Venerie/Bague-dite-de-Saint-Hubert> > (24 de noviembre del 2019).
- . Museo del Prado: < <https://www.museodelprado.es/> > (10 de enero del 2024)

- . Museo Nacional de Historia. Castillo de Chapultepec: < <https://mnh.inah.gob.mx/> > (10 de enero del 2024)
- . Onfray, Michel. *La Raison gourmande*. París: Grasset, 2018.
- . Pavy-Guilbert, Élise. *L'Image et la Langue, Diderot à l'épreuve du langage dans les Salons*. París: Classiques Garnier, 2014.
- . Pedler, Emmanuel. *L'Esprit des lieux. Réflexions sur une architecture ordinaire*. París: EHESS, 2016.
- . Pelckmans, Paul. *Le Problème de l'incroyance au XVIIIe siècle*. Québec: Les Presses de l'université de Laval, 2010.
- . Perrin, Jean-François. *Du Genre libertin au XVIIIe siècle*. París: Desjonquières, 2004.
- . Peyré, Yves. *Peinture et poésie. Le dialogue par le livre*. París: Gallimard, 2001.
- . Pimentel, Luz Aurora. *Constelaciones II, Cuadros color de tiempo, Ensayos sobre Marcel Proust*. CDMX: Bonilla Artigas Editores / UNAM, 2019.
- . ---. *El Espacio en la ficción*. Ciudad de México: Siglo XXI Editores, 2010.
- . ---. *El relato en perspectiva*. Ciudad de México: Siglo XXI editores, 2014.
- . ---. "Proust y la estética impresionista". *Grandes Maestros UNAM*. 2016.
Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=4H5_VrZDMyM&t=4219s .
- . Potulicki, Elizabeth B. *La Modernité de la pensée de Diderot dans les œuvres philosophiques*. París: A.G Nizet, 1980.
- . Prange, Peter. *Sophie la libertine*. Jean-Marie Argelès, traductor. Múnich: Éditions du rocher, 2006.
- . Proust, Marcel. *À la recherche du temps perdu*. París: Gallimard, 1947.
- . ---. *Chardin et Rembrandt*. Jordi Quingles, traductor. Barcelona:Centellas, 2020.
- . *Ridicule*. Dir. Patrice Leconte. Epithète films, 1996.
- . Rousseau, Nicolas. *Diderot. L'écriture romanesque à l'épreuve du sensible*. París: Honoré Champio, 1997.
- . Salaün, Franck. *Le langage politique de Diderot*. París: Hermann, 2014.
- . Sánchez, Belén. "Significado y argumentación a partir de la ecfrasis en algunos textos de la literatura griega". *Stylos*. (2019): 223-234.
- . Sarrasin Robichaud, Philippe. *L'homme clavecín, une analogie diderotienne*. París: Classiques Garnier, 2017.
- . Saltzman, Andrea. *La metáfora de la piel, sobre el diseño de la vestimenta*. Buenos Aires: Paidós, 2019.

- . Scott, Katie. "D'un siècle à l'autre: histoire, mythologie et décoration à Paris au début du XVIIIème siècle". *Les Amours des dieux*. (1991): 32-59.
- . Sgard, Jean. "La beauté convulsive de 'La Religieuse'". *L'Encyclopédie Diderot, L'Esthétique*. (1991): 209-215.
- . Skira, Pierre, *La nature morte*. Ginebra: Éditions d'Art Albert Skira, 1989.
- . Starobinski, Jean. *Diderot dans l'espace des peintres*. Paris: Réunion des musées nationaux, 1991.
- . Sterling, Charles. *La nature morte de l'antiquité à nos jours*. Paris: Macula, 1985.
- . ---. *Diderot, un diable de ramage*. Paris: Gallimard, 2012.
- . Teppei, Asama. *Proust et les amateurs*. Paris: Classiques Garnier, 2023.
- . Terrasse, Jean. *Le temps et l'espace dans les romans de Diderot*. Oxford: Voltaire Foundation, 1999.
- . Trousson, Raymond. *Diderot*. Paris: Gallimard, 2007.
- . Valcanover, Francesco. *Chardin*. Paris: Hachette, 1978.
- . Vallois, Marie-Claire. "Rêverie orientale et géopolitique du corps féminin chez Montesquieu". *Romance quarterly* 38 (1991): 363-372.
- . Vérain, Jérôme. *L'Encyclopédie par M. Diderot. Articles fondamentaux*. Paris, Mille et une nuits, 2011.
- . Vergulst, Gilliabe. *Étude sur La Religieuse*. Paris, Ellipses, 2007.
- . Versini, Laurent. "Introduction" aux *Contes*. Diderot, Œuvres, Tomo III. Paris: Robert Laffont, (1991): 20-24.
- . Vigarello, Georges. *Histoire du corps*. Paris: Seuil, 2011.
- . Vinken, Barbara. "L'espace exotique du sérail et la différence sexuelle chez Jean-Jacques Rousseau". *Littérature et exotisme, XVI ème-XVIIIème siècle*. (1997): 61-78.
- . Wald Lasowski, Patrick. *L'Espion libertin*. Paris: Philippe Picquier, 2000.
- . ---. *Libertines*. Paris: Gallimard, 1980.
- . Ward, Ossian. *Look Again. How to Experience the Old Masters*. Londres: Thames & Hudson, 2019.
- . Watelet Claude-Henri. *Encyclopédie méthodique. Beaux-Arts*, Paris: Panckoucke, 1788.
- . Webb, Ruth. "Ekphrasis ancient and modern: the invention of a genre". *Word & Image* Vol.15, (1999): 7-18.

. Whatley, Janet. "Nun's stories: Marivaux and Diderot". *Diderot studies* 20 (1981): 299-319.

. Yuste, Jesús. "Redescubrir a Chardin". *Nueva Revista*. (Marzo 2011). Disponible en: <https://www.nuevarevista.net/redescubrir-a-chardin/> .

. ZsONAMACO México Arte Contemporáneo:

<https://zsonamaco.com/es/february/arte-contemporaneo> (15 de Septiembre del 2022).