

## ESTÉTICA DE LA NOVELA Y FATALISMO EN *JACQUES EL FATALISTA Y SU AMO* DE DENIS DIDEROT

*Iván Padilla Chasing*

**E**l siglo XVII en Francia termina con el enfrentamiento entre los seguidores de los “antiguos” y de los “modernos”. Nada resulta más revelador para entender la crisis de la estética clásica y las nuevas perspectivas que se anuncian y desarrollan en el periodo de la Ilustración. El siglo XVIII es no solamente un momento importante en la historia del pensamiento moderno y de las revoluciones sociales, sino también, y ante todo, un periodo clave para la revolución estética: los grandes géneros literarios del “Grand Siècle” son sometidos a grandes transformaciones, y la doctrina clásica, que pregonaba el orden e imponía el modelo de los Clásicos, se ve atacada por un deseo de libertad y espontaneidad que poco a poco se establece. De los géneros impuestos y practicados durante el siglo XVII, la tragedia y la comedia en particular, el XVIII crea otras posibilidades que en la doctrina clásica aristocrática no eran contempladas. En el campo de las artes dramáticas, por ejemplo, se desarrollan géneros que por su flexibilidad se olvidan de la rigidez dogmática de los seguidores de la doctrina clásica, a saber: la opera cómica a la manera de Favart, la comedia de sentimientos a la manera de Marivaux, la comedia sentimental, el melodrama y el drama burgués teorizado por Diderot y practicado por Sedaine, Mercier y Baumarchais, en Francia, y por Lessing en Alemania.

Las nuevas concepciones estéticas se hacen sentir sobre todo en el campo de la novela. A pesar del ejemplo del *Paraíso perdido* de Milton y de los esfuerzos de un Voltaire en *La henriade*, el canto épico no encuentra adeptos en el ámbito literario de la época. Desde el inicio del Siglo de las Luces, los narradores franceses se lanzan en la búsqueda de nuevas formas narrativas; de la forma tradicional de la novela de caballería, de aventuras, pastoril

y galante, practicada a lo largo del XVII por D'Urfé y Mme. de Scudery, se pasa a un modelo de novela de evidente inspiración cervantina. El modelo de la novela burlesca de Scarron y Sorel se impone, se parodian los antiguos modelos clásicos y se empieza a cuestionar todos los aspectos del género. La búsqueda pasa por la forma de las memorias, de las cartas, de los diarios íntimos, del relato "oral", de los relatos y crónicas de viajes, entre otras que tratan de dar la impresión de lo verdadero. Si bien la mayoría de los escritores del XVIII admiraron el tono noble y solemne de *La princesa de Cleves* de Mme. de La Fayette, los narradores de las Luces prefieren el ejemplo de las novelas inscritas en la tradición rabelisiana y cervantina. A la acumulación de aventuras o de situaciones inverosímiles de la novela del XVII, la generación de Montesquieu, Marivaux, Crébillon, Prévost, Voltaire, Rousseau, Diderot, Laclos y Retif de Bretonne, entre otros, prefirió una narrativa de tendencia naturalista que los aproximaba a la de sus vecinos ingleses Swift, Richardson, Defoe, Fielding y Sterne.

La vida pública y literaria de Denis Diderot (1713-1783) se desarrolla durante las cuatro últimas décadas de aquello que los historiadores franceses han llamado el "Antiguo régimen". Toda su actividad social y literaria se enmarca en una sociedad en mutación. La Francia de la época vivía, desde Luis XIV, bajo una monarquía absoluta y de privilegios. A pesar del auge económico de las sectas protestantes, este monarca había hecho de su reino una nación católica. El Edicto de Nantes (1685) impone el catolicismo como religión oficial y, al mismo tiempo, conduce a una crisis económica pues obliga a los protestantes a huir con sus capitales hacia países más liberales como Inglaterra y Holanda. La reforma económica puesta en marcha después de la muerte del rey Sol trae consigo un evidente alejamiento de los principios éticos sugeridos por dicha religión. La castidad, la obediencia y la pobreza parecen no ser del gusto de los franceses de este momento y, por el contrario, la historia y la literatura registran un gusto por el lujo, por los placeres de los sentidos, por la libertad que conduce a la liberación de las costumbres y en algunos casos a la anarquía ética y moral. En este contexto emerge una nueva fuerza social: la burguesía. A pesar de que ya en el siglo XVII esta había accedido al campo cultural e intelectual, y aunque Luis XIV los haya preferido como consejeros de estado frente a los nobles, en pleno siglo XVIII la burguesía no gozaba aún de reconocimiento político.

Consciente de este hecho, la burguesía desarrolla un movimiento ideológico que cuestiona los privilegios, el poder y en general todas las instituciones sociales de su régimen. El burgués, inspirado en valores liberales y protestantes como la voluntad, el libre albedrío y el mérito del trabajo, funda el mito del éxito social e impone su deseo de cambio. Con su actitud la burguesía pone en tela de juicio todo el orden social establecido. El auge de las “Luces” coincide en Francia con el auge de esta clase que se propone revisar críticamente la organización social, la historia de la Iglesia y el papel desempeñado por la religión a la largo de la historia de la humanidad, así como las nociones fundamentales del hombre y de la humanidad en general. No es raro, entonces, encontrar en este contexto una literatura de ideas que tuvo en la mira las instituciones sociales, políticas y religiosas. Inspirados en los presupuestos de Bacon, Hobbes, Descartes, Bayle, Spinoza, Leibnitz, Locke, Newton y Toland, entre otros. Los nuevos filósofos hicieron de su literatura un instrumento de polémica con fines didácticos para establecer un nuevo orden.

En este contexto se pueden leer obras como las *Cartas persas* y *El espíritu de las leyes* de Montesquieu; *Cándido o el optimismo*, *Zadig o el destino* y *El ingenuo* de Voltaire; *Julie o la nueva Eloisa*, *Emilio o la educación* y *El contrato social* de Rousseau; el *Tratado de las sensaciones* de Condillac; *Del hombre, de sus facultades intelectuales y de su educación* de Helvetius; *El hombre máquina* de La Mettrie; *El sistema de la naturaleza* de D’Holbach, y *La Enciclopedia*, entre otras obras que dan cuenta no solamente de un nuevo humanismo, sino también del desplazamiento de la vida intelectual del seno de la Corte al de la burguesía. Si bien en el siglo XVII la corte había sido el centro cultural por excelencia, en el siglo XVIII, a pesar del mecenazgo ejercido por algunos nobles ilustrados, los Salones y Cafés, lugares de tertulias por excelencia, se convierten en los epicentros del pensamiento de las Luces. La imagen del hombre en estado primitivo, guiado por la razón y avanzando hacia el conocimiento y la madurez política, social, ética e intelectual se consolida en estas circunstancias. La obra de Diderot se desarrolla en y al margen de estas grandes obras. El autor de *Jacques el fatalista y su amo* participa directamente desde 1748 en el gran proyecto editorial que es *La Enciclopedia*, no sólo en calidad de coordinador sino también como autor de muchos artículos. Y, al mismo tiempo, compone una obra extraordinaria,

única, que aborda todos los géneros literarios practicados en la época. Panfleto, ensayo filosófico, ensayo estético, drama, diálogo, novela, cuento, crítica de arte, etc., todo pasó por las manos de este escritor poseedor de un humanismo alegre y flexible propio de los hombres de este periodo.

Si bien la producción novelesca del siglo XVIII europeo sorprende por su riqueza y abundancia, es preciso recordar que hasta finales del siglo la novela era considerada como un género menor, inútil, frívolo, peligroso y perturbador de la imaginación, puesto que al representar las pasiones humanas, en particular las amorosas, podía convertirse en fuente de corrupción y depravación. Debido, en parte, a la ausencia de una poética que estableciera los principios o normas de su elaboración, antes de 1750 pocos autores que hoy identificamos como novelistas reconocían que escribían novelas. Tanto Boileau en su *Art poétique* y su *Satire IX* (1674), como Montesquieu en las *Cartas persas* (1721), e incluso Voltaire en su *Essai sur la poésie épique* (1724), consideraron la novela como un género indigno de los “hombres de letras”. De acuerdo con la tesis central de George May, en *Le dilemme du roman au XVIII siècle*, el género se enfrentó a un dilema en el cual algunos adversarios le criticaron un excesivo idealismo que deformaba la realidad y otros un excesivo gusto por la verdad que chocaba con la moral y el buen gusto (May). Divididos entre lo ficcional y lo histórico, muchos novelistas se sintieron obligados a aclarar que lo que escribían no era una novela. Tal como lo explica Alain Montandon en su estudio sobre la novela en el siglo XVIII europeo, “el título de novela estaba demasiado desacreditado como para hacer uso de él”; los novelistas, dice el crítico, a pesar de reconocer que se movían en el campo de la ficción, renunciaron a la calificación de “novela” y prefirieron la de “historia”, “anécdota”, “memoria”, etc. (Montandon 29). La gran mayoría trató de hacer pasar la historia contada como auténtica, real o verídica. Los prefacios explicativos que acompañan las novelas, sin excepción, tratan de suplir la ausencia de normas y al mismo tiempo justificar la historia narrada. Tanto en Inglaterra como en Francia, desde Defoe hasta Fielding, desde Montesquieu hasta Laclos, los autores se debatieron entre la idea de novela e historia (*romance-novel*, para los primeros y *roman-histoire* para los segundos).

### **Modelos novelescos y estrategias narrativas: narratividad, dialogicidad y teatralidad**

Por su carácter inclasificable, y en la medida en la cual Diderot pone a prueba en su obra todos los modelos novelescos de la época, la crítica ha considerado *Jacques el fatalista y su amo* como una “antinovela”, como una burla dirigida no sólo al género y sus practicantes sino también a sus lectores. A pesar de ser una obra que atrapa y seduce por su alegría y desenvoltura, el aspecto lúdico de la composición ha despistado tanto a críticos como a lectores desprevenidos. El deseo de clasificación ha llevado a los primeros a querer encasillar la obra bajo la rúbrica de la novela picaresca, pero por lo general descubren que hacen falta los elementos esenciales de este tipo de novela; la configuración de Jacques no obedece a la del modelo del pícaro, y su recorrido novelesco no narra ni su experiencia con diferentes amos ni el ascenso social propio del héroe de este tipo de relatos<sup>1</sup>. El lector al entrar en la obra espera, según lo enunciado, el relato de “los amores de Jacques”, lo que lleva a suponer que se prepara un relato de amor, pero el recorrido le descubre que tal relato amoroso no existe. De igual manera, por el hecho de que el narrador ubique sus personajes en un camino y se indique que viajan, el lector podría pensar que se trata de una novela de aventuras o del relato de un viaje, pero, igualmente, no se descubren ni los aspectos extraordinarios, ni los elementos estructurales de estos tipos de relatos. El interés de la obra no se centra ni en la acción, ni en las aventuras, ni en las peripecias que puedan caracterizarla.

A Diderot no le interesan ni los detalles del idilio amoroso, ni la acumulación de episodios y aventuras novelescas en el sentido peyorativo del término. Por las manifiestas desconfianzas de Diderot hacia el género novelesco, se podría pensar que los modelos existentes hasta entonces aparecen en el relato única y exclusivamente para ser parodiados y cuestionados. La perspectiva cómica adoptada por el autor para dar cuenta de su visión del hombre, de la vida y de la condición humana lleva a pensar que dichos modelos son considerados sólo para mostrar su incapacidad, su caducidad y su perfecta inadecuación frente a este aspecto. El relato amoroso, de viajes, de aventuras, picaresco o

<sup>1</sup> Para establecer un paralelo más profundo en relación con este tema recomendamos ver Belic y Souiller.

libertino, en caso de que Jacques privilegiara el aspecto sexual de sus amores, encuentran su lugar en la obra, pero han perdido su esencia para integrarse a una nueva forma de expresión novelesca y por tanto a una forma particular de evaluación del mundo.

Si aceptamos que la novela está constantemente autocriticándose, parodiando los otros géneros, “que denuncia sus formas y sus lenguajes convencionales, que elimina unos y que integra otros en su propia estructura reinterpretándolos y dándoles otra resonancia” (Bakhtine 1978, 443), es preciso observar que desde su primera incursión en el género Diderot asume una posición crítica frente a ella y decide alejarse de aquello que para entonces se entendía como novela. En *Las joyas indiscretas* (1748), el autor resuelve encaminarse en un estilo de novela que rompía con los esquemas clásicos de la linealidad, de la unidad de acción y de la coherencia de los hechos: en este relato de corte libertino y abiertamente fantástico por inscribirse en la corriente orientalista abierta en Europa por la traducción de *Las mil y una noche* (1708-1711), a pesar de los apartes propiamente narrativos, en el sentido estricto del término, no se cuenta una historia. Construido alrededor de un *fabliaux* medieval según el cual un anillo mágico hace hablar a las mujeres por la vagina, en este relato prima lo heteróclito y digresivo. El tono cómico-satírico de esta obra, además de indicar la perspectiva desde la cual se abordan los problemas humanos, deja observar que la movilidad del genio de Diderot necesitaba de un género “flexible” y “anticanónico”, en términos bajtinianos, pero sobre todo abierto a todas las posibilidades. La plasticidad del género le permite contemplar en el relato aspectos, temas y problemas de su época. La estructura episódica y digresiva no sólo lo autoriza a intercambiar relatos dentro del relato, sino, y ante todo, reflexiones sobre aspectos que revelan su compromiso con la nueva filosofía y con la empresa de *La Enciclopedia*; es decir, al autor le interesaba introducir digresiones que dieran cuenta de la volubilidad de su pensamiento e interrogantes. Más que un campo de idilios amorosos y de aventuras extraordinarias e inverosímiles, la novela se presenta ante Diderot como un género que permitía hacer, al igual que el drama, una reflexión sobre la naturaleza y la condición humana. En este sentido se puede interpretar lo dicho por él con respecto a la novela de Richardson:

¡Oh Richardson! Me atreveré a decir que la historia más verdadera está llena de mentiras, y que tu novela está llena de verdades. La historia pinta algunos individuos; tu pintas la especie humana: la historia atribuye a algunos individuos aquello que ni han dicho ni hecho; todo lo que tu atribuyes al hombre él lo ha dicho y hecho: la historia sólo abarca una parte de la duración, un punto de la superficie de la tierra; tu has abarcado todos los lugares y las épocas. El corazón humano que ha sido, es y será siempre el mismo, el modelo del cual copias. Si se aplicara al mejor historiador una crítica severa ¿Existe alguno que la sustente como tú? Desde este punto de vista, me atreveré a decir que a menudo la historia es una mala novela; y que la novela, como tu la escribes, es una buena historia. ¡Oh pintor de la naturaleza! Eres tú quien nunca miente. (Diderot 1988, 39-40)<sup>2</sup>

Las cuestiones estéticas y literarias rondaron siempre el espíritu de Diderot y ocuparon no sólo los ensayos dedicados al drama, al genio, a la pintura, al origen de lo bello, sino también apartes de sus novelas. Al evocar la “Querrela de los Antiguos y los Modernos” y el debate librado alrededor de la estética clásica, en el capítulo XXXVIII de *Las joyas indiscretas*, titulado “Conversación sobre las letras”, el autor pone en boca de sus personajes una serie de ideas con respecto a las reglas que dejan suponer que, aunque no estuviera de acuerdo con la manera sistemática como se impusieron, y aunque hayan sido forjadas alrededor del fenómeno dramático, las consideró pertinentes en algunos aspectos, tanto en la construcción de las obras dramáticas como en las narrativas. Para él, al parecer, aunque por el tono cómico del relato se deba desconfiar de lo dicho, de las diferentes posiciones adoptadas por los personajes que participan en la conversación se deduce una indiferencia mutua frente a las reglas, menos contra la de la imitación de la naturaleza: “¿Existe otra regla diferente a la de la imitación de la naturaleza?”, “No entiendo las reglas [...] y menos aun las sabias palabras en las cuales las han concebido; pero sé que sólo lo verdadero agrada y conmueve” (Diderot 1981a, 200-210). Por cómica que sea, de la dinámica de la conversación debe resultar un acuerdo: el autor deja entender que lo más importante es la búsqueda de lo verdadero, de lo natural. Yvon Belaval, en *L'esthétique sans le paradoxe de Diderot*, explica que para Diderot fue más importante

<sup>2</sup> La traducción es mía.

la idea del plan de la obra que la “técnica” y que en esta medida consideró inadecuadas las reglas cuando se convertían en un “obstáculo” que impedía hacer una “imitación auténtica de la naturaleza” (Belaval 119-120).

Aquello que en *Jacques el fatalista y su amo* aparece como un juego, en el cual Diderot se ríe del lector y parodia la novela, puede ser observado como un cuestionamiento y una reflexión sobre la estética de la novela. Además de las intenciones filosóficas anunciadas en el título, el lector descubre un narrador que lo cuestiona, que lo interpela, que lo molesta y que lo invita, en últimas, a reflexionar sobre los caprichos de la ficción novelesca, sobre el poder del narrador, sobre el papel que juega el lector en ella, sobre la forma ilimitada e infinita que puede tener un relato, sobre la veracidad de lo dicho, sobre la existencia de los personajes y sobre otros aspectos que atañen al género novela. Desde el inicio, el autor relaciona el elemento filosófico, conocimiento del ser, con la estética de la novela. Las reservas del autor frente a la novela giran alrededor de las relaciones que ésta establece con la verdad. Sin lugar a dudas, el criterio de la verdad, en relación con la novela, preocupó a Diderot. ¿Cómo aceptar o aprobar sin reservas un género literario que estaba ligado a lo ilusorio e inverosímil? Como se puede observar en la cita anterior del *Elogio de Richardson*, el autor opone la novela a la Historia y, tal como lo haría Aristóteles en su *Poética* (Aristóteles 11), parece atribuirle un valor más filosófico y de verdad a la obra de ficción que a la Historia. Como para el filósofo griego, para Diderot la imitación es una forma de conocimiento que, más allá de reflejar un objeto de la naturaleza, descubre su esencia desprovista precisamente de su apariencia sensible. Este aspecto permite explicar, como veremos más adelante, la tendencia antidescriptiva de la narrativa del autor. El calificativo de novelesco se acompaña en Diderot de connotaciones “peyorativas” como “falso”, artificial, acomodado (Rousseau 13). Al referirse al arte novelesco de Richardson asegura que

este autor no hace derramar sangre a lo largo de las moradas; no os transporta a lugares lejanos; no os expone a ser devorados por salvajes; no se encierra en lugares clandestinos de lenocinio; nunca se pierde en el país maravilloso de la hadas. El mundo en el cual vivimos es el lugar de la escena; el fondo de su drama es



verdadero; sus personajes tienen toda la realidad posible, sus caracteres son tomados del medio de la sociedad; sus incidentes se encuentran en las costumbres de todas las naciones civilizadas; las pasiones que pinta son tal como yo las siento en mí; los mismos objetos son los que las provocan, tienen la energía que yo les conozco; los inconvenientes y aflicciones de sus personajes son de la misma naturaleza de aquellos que sin cesar me amenazan; él me muestra el recorrido general de las cosas que me rodean. Sin este arte, mi alma doblegándose con pena a recorridos quiméricos, la ilusión sólo sería momentánea y la impresión débil y pasajera. (Diderot 1988, 30-31)

Este tipo de reflexiones abundan particularmente al inicio del relato en *Jacques el fatalista y su amo*. En nombre de la verdad Diderot incriminó y censuró los relatos que ostensiblemente caían en lo maravilloso, en el divertimento puro o que sacrificaban lo esencial de la novela ya sea a lo picaresco o a la invención gratuita de aventuras que no dan cuenta de la experiencia del ser en el mundo. El autor insinúa que estos modelos y procedimientos narrativos se utilizaban y se leían sin tener una conciencia clara de la especificidad de la novela. Los aspectos comentados, cuestionados, revelan que el autor aspiraba a una forma de novela en la cual el criterio de verdad se impusiera y predominara sobre cualquier otro elemento ya sea técnico, creativo, de gusto o moda: “Vais a creer que ese pequeño ejército va a precipitarse sobre Jacques y su amo, que habrá un evento sangriento, que se darán bastonazos y que habrá disparos; y sólo de mí depende que así sea; y entonces adiós a la verdad de la historia, adiós al relato de los amores de Jacques. Nuestros dos viajeros no eran perseguidos; ignoro lo que sucedió en la posada tras su partida” (1999, 22)<sup>3</sup>.

La afirmación “Es evidente que no escribo una novela, puesto que desdeño todo aquello que un novelista no dejaría de utilizar”, realizada a pocas páginas de iniciado el relato, desconcierta pero, al mismo tiempo, funciona como un pacto narrativo que permite entender la manera como se va a desarrollar la narración. El tono burlesco hace entender al lector que no se encuentra ante un relato de corte tradicional y clásico. Diderot ironiza los procedimientos tradicionales del narrador y la actitud del

<sup>3</sup> Cito la traducción de Félix de Azúa publicada en Alfaguara (1999) con algunas correcciones hechas por mí que considero necesarias.

lector. La supuesta “curiosidad” de este último conduce a las siguientes preguntas: ¿Qué aspectos del arte novelesco se está menospreciando? ¿Qué tipo de historias presenta normalmente un novelista? ¿Qué está acostumbrado a leer el público? ¿Por qué se desdeñan aspectos tradicionales del género? ¿Los modelos narrativos eran incapaces de dar cuenta de los interrogantes del hombre del XVIII? ¿Debe confiar plenamente el lector en el narrador? ¿Debe el lector exigirle algo? ¿Puede el narrador saberlo todo? ¿Es necesario que lo sepa todo? ¿Tiene en realidad tanto poder? Al evitar el relato pseudoépico y la descripción detallada de las situaciones, Diderot hace ver cuán acostumbrados estaban el narrador y el lector a sacrificar la “verdad”. En la perspectiva del autor, la acumulación de aventuras, por demás reiterativas, y la descripción innecesaria de otros elementos, priva a la novela de lo esencial.

“¡Qué fácil es hacer cuentos!” (1999, 11)<sup>4</sup>. El tono irónico de esta expresión cuestiona no sólo el genio creador del novelista, sino también la capacidad del género novelesco para contener la verdad. En lugar de sacar al lector del desconcierto, el autor de *Jacques el fatalista y su amo* lo sumerge en la ambivalencia absoluta. Al rechazar las imposiciones de un eventual realismo descriptivo que permitiría introducir elementos con funciones referenciales, el autor pone también en tela de juicio la pertinencia del recurso histórico en la novela. A diferencia de muchos de sus contemporáneos que buscaron hacer creer que aquello que escribían era una historia auténtica, y para ello asumían el papel de editor de un manuscrito encontrado por casualidad, Diderot demostró su plena confianza en la ficción y desechó todos estos artificios narrativos<sup>5</sup>. La novela tomó bajo su pluma un carácter experimental. Acción, intriga, personajes, motivos, forma, etc., sirven para exponer, plantear o explicar, como en un laboratorio, interrogantes sobre la existencia. En su perspectiva, la novela,

---

<sup>4</sup> El término cuento no tenía en el siglo XVIII el sentido moderno que hoy se le atribuye al género. Este designaba para la época el género de lo maravilloso, de lo fantástico; en él el autor podía entrar en el campo de lo inverosímil.

<sup>5</sup> Diderot parodió este procedimiento e introdujo en *Las joyas indiscretas* un “autor africano” y un supuesto “manuscrito” con algunas “lagunas” en el capítulo 41. La parodia es flagrante puesto que las lagunas aparecen en momentos en los cuales las joyas se deciden a contar anécdotas obscenas. Ver referencia al final.

más que comprometerse con la historia, con la realidad, debía comprometerse con la verdad. ¿Si no estamos ante una novela, entonces qué es lo que se lee en este relato? “Quien tome lo que escribo por la verdad, estará menos equivocado que aquel que lo tome por una fábula” (1999, 23). Suponiendo que esta obra trata de poner en contacto al lector con la verdad, ¿de qué tipo de verdad se trata? Si se menosprecia lo fabuloso y maravilloso, ¿qué funciones se le atribuyen a lo ficcional?

Al ubicarse en el centro del relato y al asumir la autoría del mismo, Diderot practica una serie de estrategias narrativas que de igual manera cuestionan las propuestas hasta entonces. Aunque en primera instancia la técnica narrativa de Diderot evoque las de Boccaccio, la de Rabelais o la de Cervantes, el Yo, que en principio no escribe “una novela”, nos hace sentir su presencia e interviene más para hacer sentir que es protagonista del relato que para comentar u opinar sobre la historia. Este narrador-autor refiere el relato desde varios puntos de vista. Descubrimos primero un narrador en primera persona pero que no habla de él, que no cuenta su propia historia y que en la mayoría de los casos se comporta como un acompañante de los personajes o como testigo de la acción, es decir, que asume también la posición de un narrador neutro que al distanciarse de los personajes y de la trama, suponiendo que exista, se dirige al lector y lo invita a participar en el relato señalándole en ocasiones lo arbitrario del lugar, de la escena y de la acción, y en otras disculpándose por introducir términos indebidos y de mal gusto o corrigiendo un olvido “involuntario”.

El narrador-autor establece así un diálogo con el lector; aunque sólo se escuche una voz que interpela al lector atribuyéndole preguntas y contestando las mismas en tono irónico, el texto toma forma de conversación: una conversación sobre la estética de la novela. Este artificio pone en relieve el género literario preferido de Diderot: el diálogo. En forma dialogada el autor construye: “*El sueño de d’Alembert*”, “*La Paradoja del comediante*”, “*Conversaciones sobre el hijo natural*”, “*Conversación de un padre con sus hijos*”, y “*El Sobrino de Rameau*”, entre otras obras que recuerdan la técnica y la estrategia de los diálogos de los clásicos greco-latinos. En el híbrido de formas que es *Jacques el fatalista y su amo*, el diálogo ocupa, si se puede llamar así esta forma de conversación, el

primer plano del relato. Este primer plano encierra entonces dos diálogos, el del autor con el lector y el de Jacques y su amo. Deliberadamente, los dos adoptan la forma oralizada de la conversación, es decir, el autor abandona la forma elevada del diálogo filosófico para entrar en el ámbito de la conversación prosaica y cotidiana. Sin centrarse, como sucede en el diálogo de corte filosófico, en una idea singular o un tema único que se encamine hacia un objetivo determinado, en dichas conversaciones, el intercambio de ideas, impresiones, consideraciones y demás se organiza de manera discontinua, intempestiva y heteróclita. Intencionalmente, Diderot le confiere a su obra una forma rapsódica y libre que elimina toda "intención unificadora" aparente (Guellouz 35). La discontinuidad, la movilidad y la falta de unidad de la conversación determinan la estructura del relato y hacen que, en cuanto a los aspectos formales se refiere, desaparezcan las partes o capítulos que eventualmente podrían permitirle al lector organizar lo narrado. La práctica literaria de Diderot nos autoriza a afirmar que la escogencia de la forma de la conversación para su obra no es producto de la casualidad. Un comentario hecho en su correspondencia con Sophie Volland revela hasta qué punto el autor fue seducido por los aspectos estructurales de la conversación y en particular por la forma inconsciente como se pasa de un tema a otro:

La conversación es una cosa singular, sobre todo cuando la compañía es algo numerosa. Observe los circuitos que nosotros hemos realizado. Los sueños de un enfermo que delira no son más heteróclitos. Sin embargo, como no hay nada descocido ni en la mente de un hombre que sueña, ni en la de un loco, en la conversación todo se relaciona, pero en ocasiones resulta bastante difícil encontrar los eslabones imperceptibles que convocan tantas ideas dispares. Un hombre lanza una palabra que despega de aquello que ha precedido y seguido en su mente, otro hace lo mismo y después agárrese quien pueda [...]. La locura, el sueño, lo descocido de la conversación consisten en pasar del uno al otro a través de una cualidad común.<sup>6</sup>

A través de esta técnica narrativa, el autor deshecha la idea dogmática del orden y de la linealidad. La estructura digresiva propia de la conversación es adaptada a la novela y permite a

---

<sup>6</sup> Carta del 20 de octubre de 1760. Ver referencia al final.

Diderot ordenar algo que en principio no se puede ordenar por escrito. Francis Pruner, en *L'unité secrète de Jacques le fataliste*, con la intención de demostrar que el plan de la obra fue calculado hasta en sus últimos detalles, observa que “el arte de Diderot reposa sobre un aparente desorden” y sostiene que la intención del autor era precisamente narrar “una serie de interrupciones”, que “el relato de Jacques está destinado a ser interrumpido” (Pruner 9-11). El procedimiento de Diderot consiste precisamente en ordenar, en darle forma al aspecto inconsciente y al material de la conversación, en hacer creer que se elimina la artificialidad del diálogo tradicional. Al poner en duda que la novela tradicional pudiera dar cuenta de la verdad de la situación del ser en el mundo, y al descartar la posibilidad de hacerlo a través del diálogo filosófico, el autor le confía esta tarea a la forma de la conversación. En su perspectiva, a pesar de la volubilidad de la palabra, sin aspirar a la narración de corte histórico, a través de dicha forma se podía evaluar y representar que de manera inevitable el ser humano está sujeto al orden de mundo, a las leyes de la naturaleza. Al igual que la vida del hombre, proyectada hacia adelante, la conversación está sometida no sólo a los impulsos naturales de la persona que habla, sino también a la contingencia del mundo. Las dos deben avanzar de manera progresiva, pero evitando o confrontando una serie de obstáculos, interrupciones, que las obligan a abandonar la línea recta. En este sentido, el viaje de los personajes, metafóricamente, se parece a su conversación: “Continuaron el viaje, siempre adelante sin saber adónde iban, a pesar de que supieran más o menos adónde querían llegar; distrayendo el aburrimiento y la fatiga mediante el silencio y la conversación, como es costumbre entre los caminantes y en ocasiones entre aquellos que permanecen sentados” (1999, 22-23). De manera evidente, Diderot representa la distancia que existe entre la voluntad y los deseos individuales y las posibilidades reales de existencia.

La primera conversación recuerda la oralidad de los relatos medievales y populares. Como en este tipo de relatos el narrador invade la historia con su voz y su presencia: se trata del narrador que sabe que posee todos los derechos sobre lo narrado y que por lo tanto puede imponerle al relato su realidad y su propia manera de ver el mundo, pero a diferencia de estos narradores que se proponían invadir la imaginación de su auditorio lleván-

dolos a una especie de encantamiento en el cual se podía perder el contacto con la realidad, Diderot, por el contrario, se propone perturbarlo e impedirle entrar, a pesar de la ausencia total de un realismo descriptivo, en un universo ficcional desprovisto de toda realidad. De manera sistemática, en su procedimiento narrativo el autor se propone, a través del uso de la metalepsis, mantener al lector en constante perturbación: intencionalmente, el autor superpone el nivel de la narración y el de la ficción. La interferencia permanente de estos dos planos impide que el lector entre de lleno en la ficción y pierda contacto con la realidad desde la cual se cuestionan los automatismos novelescos y de paso se expone una posición conceptual y algunas convicciones sobre la vida en general. Para evitar los hábitos del narrador omnisciente, el autor configura un lector-interlocutor necesario para el intercambio de ideas.

La segunda conversación, sin perder la dialogicidad propia del género, ostenta también una evidente técnica teatral. La teatralidad de esta conversación no sólo descubre el gusto del autor por la forma dialogada sino también su confianza en la fuerza y el poder del arte dramático. A pesar de que la primera deje entender al lector que se encuentra en un relato, la segunda, aunque leída, le permite descubrir al lector la importancia que el autor le concede a los géneros en los cuales prima la palabra. La conversación de Jacques y su amo deriva de la fusión del diálogo como "forma" y como "procedimiento", es decir, aparece a la vez como obra literaria que se presenta bajo la forma de una conversación destinada a la lectura y, en la medida en la cual es introducida por el narrador, como complemento de una narración. Los elementos narrativos le dan unidad a las situaciones, comentarios, explicaciones y digresiones, entre otras. En los dos casos, el diálogo sufre un proceso de "dramatización que deshace la responsabilidad del autor" (Guellouz 18). Este fenómeno hace que la obra pueda ser percibida como una narración dialogizada o como un diálogo narrativizado. Pero, a pesar del constante recurso a la forma del diálogo dramático, en el cual el autor distribuye la palabra indicando quién habla, y muy a pesar de la teatralidad de gran parte de las situaciones en las cuales el autor indica entre paréntesis gestos, tonos, destinatarios del enunciado, etc., el diálogo en *Jacques el fatalista y su amo* no funciona únicamente como en el teatro, puesto que Diderot

lo fusiona con la estructura conceptual del diálogo filosófico. En el teatro se impone una temporalidad continua, en él la acción unifica el tiempo, a través del diálogo el dramaturgo plantea una intriga, puesto que la estructura del diálogo dramático es narrativa, mientras que el dialoguista plantea problemas, conceptos y valores. Las dos formas están novelizadas en la historia de Jacques (59-66).

Diderot hace que sus personajes se debatan entre el “decir” propio del diálogo y el “hacer” y “actuar” de la obra dramática. A la unidad temática del diálogo filosófico, Diderot prefiere lo heteróclito de la conversación; a la narración de la acción, la inmediatez de la acción; al diálogo referido, la inmediatez de la palabra; a la descripción de la situación, la puesta en situación; a la descripción de los gestos y movimientos, la visualización de ellos; a la descripción del espacio, la capacidad evocadora de un decorado indeterminado y minimalista, pues el autor nunca va más allá de una especie de indicación escénica que insinúa ya sea una posada, un camino, una hacienda, una cárcel, un castillo, etc., sin ningún tipo de detalles. En este sentido, el lector se enfrenta a un vacío que debe ser llenado por su imaginación. Ante la ausencia de elementos descriptivos y pictóricos, y por el manifiesto afán de verdad, las tendencias naturalistas de Diderot, por llamarlas de alguna manera, deben buscarse en otros aspectos. Esta técnica hace que en *Jacques el fatalista y su amo* acción y discurso vayan en sentidos contrarios y que rara vez coincidan. Diderot descubre el carácter aleatorio del lenguaje, cada discurso, palabra, sigue un curso natural impuesto por la naturaleza, por la voluntad del emisor, por los impulsos concretos de lo sensible. Aunque la mayoría de las veces las palabras y las ideas que expresan chocan con la realidad de los actos y se contradicen, en una perspectiva sensualista, la palabra es el único medio para dar cuenta del sentir, de la fugacidad y la infinitud de los sentimientos humanos.

La idea de relatar, por lo menos en la novela tradicional, implica contar algo que ha quedado en el pasado. Al parecer esta perspectiva del narrador historiador no satisfizo las expectativas estéticas de Diderot. De su práctica novelesca se deduce que aspiraba a un relato del presente, de lo inmediato, de lo fugitivo, del movimiento. Este ideal parece alcanzarse a través de la

técnica dialógica que predomina en sus tres grandes relatos. El lector de obras como *El sobrino de Rameau*, *La religiosa* y *Jacques el fatalista y su amo* asiste inmediatamente al evento, interrupción o accidente que arrastra a los personajes. Diderot buscó una escritura que encarnara el “movimiento” (Rousseau 146). En este sentido, como la vida, la conversación nunca se fija, siempre está en movimiento. Convertida en elemento estructural del relato, le permite expresar, “representar” que nunca somos la misma persona, que siempre estamos en circunstancias “fugitivas” (116).

En *Jacques el fatalista y su amo*, por ejemplo, el autor atribuye la acción referida a sus personajes narradores. Más tradicionales que su autor, estos explotan todas las técnicas narrativas propuestas hasta entonces. Como en una especie de pastiche de todos los modelos novelescos y de las estrategias narrativas, Diderot los deja perorar y deja entender que él prefiere la acción sin intermediarios. Su naturaleza sensible creyó descubrir esta particularidad de su ideal de novela, a pesar de que en Francia ya existía una tradición bien establecida de novelas por cartas, en la lectura de la novela de Richardson *Clarissa o la historia de una joven dama*. No sabemos si el autor pensó que el escritor inglés había llevado esta técnica narrativa a cierto grado de perfección, pero lo cierto es que por el hecho de eclipsar al narrador y por el hecho de establecer un contacto directo entre los personajes-autores de las cartas y el lector, la novela por cartas o epistolar fue considerada por los lectores franceses como la expresión de la sensibilidad, de la experiencia y de la autenticidad de las pasiones. El público fue seducido por la inmediatez de la acción y de su escritura. Las ventajas y el éxito de este género fueron incluso explicados por Montesquieu en las *Reflexiones sobre las Cartas persas* que sirvieron de prefacio a la edición de 1754. Consciente de que con la publicación de esta obra en 1721 había contribuido a la consolidación de una tradición, el autor del *Espíritu de la leyes* afirma que “este tipo de novelas normalmente tienen éxito porque uno mismo da cuenta de su situación actual; lo que hace sentir mejor las pasiones que todos los relatos que sobre ellas se puedan hacer” (Montesquieu 21).

Por la forma como Diderot comenta las novelas de Richardson se entiende que, como muchos de sus contemporáneos, asimiló a la elaboración de la novela algunos de los principios de la estética



clásica dramática. En dichos comentarios predominan términos que evidencian esta tendencia. Por ejemplo, el autor no lee o escucha una narración sino que ve unas “escenas”; para él “*Pamela, Clarisa y Grandisson*” no son tres novelas sino “tres grandes dramas” (Diderot 1988, 33). Según lo dicho en el *Elogio de Richardson*, el autor quería que el lector entrara en la lectura como quien entra a un espectáculo, que el lector participara de la acción, que visualizara la situación, que no sólo involucrara sus sentimientos sino que experimentara lo que estaban viviendo los personajes:

¡Oh Richarsond! Uno asume, a pesar de que uno lo tenga, un papel en tus obras, uno interviene en la conversación, aprueba, ultraja, admira, se irrita, se indigna. Cuántas veces no me sorprendí, como ha sucedido a niños que han llevado por primera vez a un espectáculo, gritando: *no le crea, lo está engañando... Si usted va allí, está perdido*. Mi alma se mantuvo en una agitación perpetua. ¡Cuán bueno era; ¡Cuán justo era; ¡Cuán satisfecho estaba de mí; Al salir de tu lectura era aquello que es un hombre al final de un día de trabajo empleado en hacer el bien. [...] Había recorrido en el intervalo de algunas horas un sinnúmero de situaciones que la vida más larga ofrece apenas en su duración. Había escuchado los verdaderos discursos de la pasión; había visto las causas del interés y del amor propio actuar de cien maneras diferentes; me había vuelto espectador de una multitud de incidentes, sentía que había adquirido experiencia. (30)

De hecho, en sus comentarios, más allá de la natural caracterización de los personajes y de la verdad de las situaciones y pasiones reprensadas en *Clarisa*, Diderot privilegió el dispositivo patético montado por Richardson en las últimas cartas de su novela (36-37). Diderot entendió que “en la novela por cartas – como en el teatro – los personajes dicen su vida al mismo tiempo que la viven; el lector se vuelve contemporáneo de la acción, la vive en el momento en el cual ésta es vivida y escrita por el personaje; éste, a diferencia del héroe dramático, escribe lo que está viviendo y vive lo que escribe; de manera más completa que en el teatro, sustituye al autor y lo elimina puesto que él mismo es el escritor; nadie habla, ni piensa en su lugar pues es él quien sostiene la pluma” (Rousset 67-68). Esta forma de comunicar, propia de la obra dramática, es combinada por Diderot con el procedimiento narrativo, “digresivo” y “progresivo”, definido por Sterne, en *Vida y opiniones de Tristram Shandy*, como

“dos fuerzas contrarias que se reconcilian” (Sterne 125). Las influencias del autor inglés en el francés, más que en los temas o en coincidencias superficiales, deben buscarse en este aspecto. Paradójicamente, la digresión se introduce como principio de estructuración del relato en la progresión y se convierte en esencia del relato. Esta combinación se ajusta a la concepción del mundo de Diderot y le concede, a la vez, el derecho de reflexionar sobre las relaciones que se deben establecer entre lo real y lo imaginario en el campo de la creación literaria y tomar una posición frente al problema de la existencia, puesto que la digresión le permite captar la experiencia de la vida. Entendida como unidad orgánica y como movimiento, el autor la integra a la esencia de la conversación de sus personajes y al recorrido existencial que estos realizan en el relato.

Los relatos, intercalados en las dos conversaciones principales, son referidos por los personajes-narradores desde otras perspectivas. En estos el narrador-autor actúa como un dramaturgo que se eclipsa cediéndole la palabra a los personajes-narradores: “Lector, había olvidado pintaros la situación de los tres personajes de que aquí se trata: Jacques, su amo y la posadera: por falta de atención los habéis oído hablar, pero no los habéis visto; vale más tarde que nunca” (1999, 160). Al igual que en las conversaciones principales, en dichos relatos Diderot hace énfasis en un gusto indiscutible por el “relato oral”: todo parece indicar que, para el autor, el “relato”, aunque modelado por la escritura, debía conservar las características de la oralidad. En su caso, “la escritura no reduce la oralidad”, por el contrario, “la intensifica” (Ong 19). En *Jacques el fatalista y su Amo*, esta oralidad representada descubre posibilidades estéticas para el relato escrito: independientemente del orden consecutivo de los elementos lingüísticos y a pesar de estar escritos, dan la impresión de ser concebidos para ser escuchados. El lector experimenta la sensación de desorden, de improvisación, de discontinuidad y de espontaneidad de la conversación.

El hecho de introducir en el relato personajes que, además de poseer un gusto desenfrenado por los cuentos, están predispuestos a tomar la palabra y a hacer lo que más les gusta es decir, hablar, le permite al lector disfrutar de los efectos específicos de la oralidad. Como los juglares y narradores de las culturas orales,

todos los narradores de *Jacques el fatalista y su Amo* se preocupan más por sus oyentes que por su texto: “¡Ah! lector la paciencia con que me escucháis me prueba el poco interés que tenéis en mis dos personajes [...]. Es preciso, sin duda, que algunas veces avance al ritmo de vuestra imaginación, pero también tengo que avanzar según la mía, sin tener en cuenta que todo oyente que me permite comenzar un relato se compromete a escuchar el final [...]. Escuchadme, no me escuchéis, hablaré solo...” (1999, 85-85). No es raro entonces encontrar a lo largo del relato un sinnúmero de llamados de atención que tienen como fin captar el interés del “auditorio” y ubicarlo en el relato. Cada narrador, consciente de su protagonismo, pide ser el centro de atención y se permite establecer las reglas del juego. En estos casos escuchamos: “Te anticipas al relator y le arrebatas el placer que se ha prometido de tu sorpresa [...] al haber adivinado lo que tenía que decirte no le queda más que callarse, y me callo”, “Señor me parece que no me estáis escuchando”, “Señor Jacques me interrumpís”, “Te quejas de haber sido interrumpido y me interrumpes”.

La dialogicidad de la conversación con su correspondiente fragmentación de la verdad y la multiplicidad de narradores y puntos de vista hacen que Diderot conciba una estructura narrativa polifónica. Las cinco voces principales del relato alternan en igualdad de condiciones y ofrecen cinco formas distintas de ver el mundo, cinco hilos del relato y cinco perspectivas narrativas diferentes que introducen, además, niveles cronológicos diversos, cambios de lugar y de acción que al yuxtaponerse, interrumpirse y confrontarse convergen en el relato principal confiriéndole la coherencia al hilo de la acción. En la medida en la cual todos los narradores son protagonistas, la técnica del “relato” se convierte en el elemento de unión del gran relato. En un “contrapunteo” (Bakhtine 1970, 79) sin precedentes, cada uno de los narradores refiere una parte importante de la historia: el narrador principal (Diderot), al conversar con el lector, desde la perspectiva de la tercera persona del observador, narra las conversaciones de Jacques y su amo; Jacques, desde la perspectiva del relato vivido, en primera persona, presenta la historia de sus amores; la Hotelera, desde la perspectiva de la tercera persona a quien le han contado la situación, refiere la historia de Madame de la Pommeraye y del Marqués des Arcis, anécdota de un matrimonio desconcertante; el Marqués des Arcis, en la misma

perspectiva de la anterior, introduce la historia poco común del padre Hudson, a quien conoce por su secretario protagonista de la misma, y por último, el Amo que en primera persona cuenta la historia del caballero de Saint Ouin<sup>7</sup>. De estas historias tres quedan abiertas con la posibilidad de ser concluidas según la imaginación del lector.

Así, más que personajes, en el sentido de protagonistas de aventuras o de intrigas novelescas, Diderot configura narradores de anécdotas muy particulares. De aquí que ninguno de ellos sea objeto particular de una definición o caracterización física, psicológica o sociológica. Por el contrario, cada uno de ellos se constituye en sujeto de su propia voz y de sus propias ideas. Lo más importante en ellos es su voz, su discurso, razón por la cual la atención se concentra en la confrontación de sus puntos de vista, en la crítica del relato que cada uno refiere, en la forma como configuran y perciben los personajes objeto de sus narraciones, en la reflexión que suscita lo contado, etc. De manera inusitada, los narradores discurren sobre los elementos que a ellos les parecen innecesarios en una novela. Se desencadena así una serie de comentarios críticos que apuntan a los procedimientos tradicionales de la narrativa, a saber: la elaboración de los personajes, su presentación, su introducción en la intriga, la introducción de aventuras, situaciones y descripciones que no aportan a lo esencial del relato. Al lento y detallado relato de Jacques se opone el rápido, concentrado y depurado del Amo quien reclama lo esencial de la historia de los amores de su sirviente: “¿Y crees que voy a pasar tres meses en la casa del doctor antes de oír la primera palabra de tus amores? ¡Ah! Jacques, eso no puede ser. Evítame, te lo ruego, la descripción de la casa, del carácter del doctor, del genio de su mujer y de los progresos de tu curación; salta, salta por encima de todo eso. ¡Al hecho! ¡Vamos al hecho! Tu rodilla ya está casi sanada, tú ya estás bastante bien y amas” (1999, 99). Así mismo, Jacques le reprocha a su Amo los “retratos”: “reempreded la historia del padre pero basta de retratos, señor, odio a muerte los retratos [...] porque se parecen muy poco a los origi-

---

<sup>7</sup> En la “Introducción a una variación” de *Jacques y su amo*, Kundera insiste en esta característica del texto; el novelista explica brevemente cómo en el relato de Diderot, a través de la forma del diálogo, cinco narradores se interrumpen el uno al otro para contar la historia de la novela.

nales, que si por casualidad uno se los encuentra, no se les reconoce". En detrimento de la descripción física y moral y en favor de la imaginación y del análisis, Jacques reivindica los hechos y el discurso de los personajes como único medio de conocerlos: "Contadme los hechos, expresadme fielmente los términos y pronto sabré de qué hombre se trata. Una palabra, un gesto me han informado, en ocasiones, más que todas las habladerías de una ciudad" (309).

Cada narrador hace observar las diferencias entre su relato y el de sus homólogos, así como la distancia que los separa en la forma de ver el mundo. Diderot fue consciente de que cada personaje debía tener su verbo propio. En su concepción estética de la novela, las voces de los personajes, aunque integradas deliberadamente a un sistema ordenado por el escritor, debían ser relativamente autónomas e independientes. Al sugerir esta idea, el autor de *Jacques el fatalista y su amo* censura las obras en las cuales los personajes se convierten en portavoces de sus autores: "¡Ah! ¿Hidrófobo? ¿Jacques ha dicho hidrófobo? No, lector, no, confieso que la palabra no es suya. Pero con esa crítica tan severa os desafío a leer cualquier escena de comedia o de tragedia, un solo diálogo, por bien construido que esté, sin sorprender la palabra del autor en boca de su personaje" (1999, 320). De la misma manera, al referirse a la presencia de las "cartas" en los relatos, sostiene que: "se leen con placer, pero destruyen la ilusión; un historiador que supone a sus personajes palabras que no han pronunciado, puede también suponerles actos que no han realizado" (293). Como se puede observar, Diderot cuestiona el monologismo de los relatos que repiten automáticamente un modelo y desea que la novela, en la medida en la cual se relaciona con la verdad de la existencia, dé cuenta de la pluralidad de conciencias que conforma el mundo. Un solo ser, el autor-narrador en este caso, no puede ser el tenedor de la verdad, razón por la cual, el autor considera que todo debe ser sometido, en honor al principio de la relatividad, al ejercicio del examen y de la confrontación<sup>8</sup>. El

<sup>8</sup> En el pacto que Diderot establece con el lector queda claro que su relato no se inscribe dentro de la tradición novelesca clásica: "Vais a decir que me estoy divirtiendo, y que, al no saber qué hacer de mis viajeros, me lanzo a la alegoría, recurso común de las mentes estériles" (1999, 34). Irónicamente, el autor se distancia de cierto tipo de literatura y promete librnarnos de "todas esas cosas

debate realizado alrededor de la novela puede, en parte, ser interpretado en este sentido: metafóricamente se discute sobre la vida, sobre la condición humana, sobre la complejidad del ser, sobre el destino, entre otros temas contemplados de manera amplia en el tema de corte filosófico anunciado en el título de la obra<sup>9</sup>. En esta perspectiva, la forma dialogizada de la conversación aparece como una tentativa, como un ensayo, por dar cuenta de una realidad en la que se han eliminado las verdades absolutas. Las diferentes formas del diálogo, aunque Diderot haya llegado a la

---

que podéis encontrar en las novelas, en la comedia clásica y en la sociedad” (26). De igual manera, en el relato de la Hotelera, sus críticos observan que a pesar de las cualidades de la narración, esta ha “pecado contra las reglas de Aristóteles, Horacio, Vida y Le Bossu”, ha ignorado los principios clásicos del “arte dramático” que sistematizan la creación del personaje: el Amo le recuerda que “cuando se introduce un personaje en escena es preciso que su papel sea único”. La defensa de la narradora no se hace esperar: “os he contado la cosa tal y como sucedió, sin omitir ni añadir nada”. Aunque de manera inconsciente, su réplica evoca el carácter verdadero de su heroína, el actuar ambiguo de ella da cuenta de la complejidad de la naturaleza humana, depende de las situaciones a las que se ve confrontada. Lo importante aquí es la situación existencial: “Y quién sabe lo que sucedía en el fondo del corazón de esa muchacha y si, en los momentos en que nos parecía obrar con más desenvoltura, no estaba secretamente devorada por el pesar” (190-191).

<sup>9</sup> Como todos los elementos de la naturaleza, según Diderot, los seres humanos están predeterminados al movimiento y al cambio. En la naturaleza, según el autor, nada permanece estático. Diderot le reprocha a los tres narradores el hecho de no poder decir nada favorable sobre lo extraordinario de la actitud de la heroína. Al invitarnos a “razonar” sin parcialidad, el autor evoca también las situaciones que la convierten en un ser contradictorio y extraordinario: “¿Acaso aquella muchacha entendió los artificios de Madame de la Pommeraye antes del desenlace ? [...] ¿No estaba continuamente bajo las amenazas y el despotismo de la marquesa? [...] ¿Se le puede acusar de su horrible aversión a un estado infame?” (192-193). Según Diderot, la concepción de los personajes debe responder a la variedad que se encuentra en la naturaleza y a las situaciones en las cuales se pretende presentarles. El genio artístico, poético, no consiste en modelarlos según cánones establecidos o según artificios o ideas preconcebidas, las únicas guías deben ser la experiencia y la observación: “la naturaleza es tan variada, sobre todo en relación con los instintos y los caracteres, que no hay nada de extraordinario en la imaginación de un poeta cuya experiencia y observación no os ofrezca un modelo que se encuentra en la naturaleza” (82). Los personajes, según Diderot, deben ser introducidos en situaciones verídicas, la novela debe presentar personajes verídicos en situaciones verídicas: “¡La verdad, la verdad! La verdad, me diréis, es a menudo fría, vulgar, llana; [...] Si hay que ser verídico, que sea como Moliere, Regnard, Richardson, Sedaine; la verdad tiene su lado picante, que se capta cuando se tiene genio ¿Y cuando no se tiene? Cuando no se tiene no hay que escribir” (50).

conclusión de que todo diálogo es de sordos, aparecen en *Jacques el fatalista y su amo* como un ideal para lograr dicho objetivo.

El concepto de “verdad”, en sus relaciones con la novela, sugiere en Diderot una interpretación de la realidad. Más que un copista, el escritor es una especie de investigador que, en vez de dar rienda suelta a la imaginación, observa para luego recrear. En este sentido se entienden las razones de una introducción tan anticlásica. El desconcertante interrogatorio inicial, presentado bajo la forma de la diatriba, “género retórico interiormente dialogado, construido habitualmente en forma de una conversación con un interlocutor ausente” (Bakhtine 1970, 166-167), expone inicialmente la manifiesta necesidad de dialogizar el discurso y el pensamiento y, al mismo tiempo, expone una toma de posición frente a las doctrinas estéticas así como a interrogantes filosóficos propios de la época. De manera lúdica, cómica, Diderot fusiona la reflexión estética y el interrogante sobre el destino y el lugar del ser en el mundo. Más que poner en evidencia la curiosidad del lector, las preguntas iniciales cuestionan los clichés de la novela tradicional, los automatismos del lector y del novelista<sup>10</sup>. La ausencia de datos contextuales, referenciales, explicativos e informativos perturba. En la óptica de Diderot todo esto, por lo menos en el caso de *Jacques el fatalista y su amo*, no es necesario. Su proceder pone en tela de juicio algunos aspectos del principio mimético del arte: para él, ponerse del lado de la verdad, del azar, de la casualidad, de las fuerzas naturales que rigen los actos humanos, no implicaba ni ser “verosímil”, ni copiar detalladamente la realidad.

### Diderot y el fatalismo filosófico de las Luces

La intención filosófica de *Jacques el fatalista y su amo* no deja dudas. Diderot aborda en esta obra uno de los temas más contro-

<sup>10</sup> Obsérvese que los interrogantes apuntan a aspectos precisos de la narrativa tradicional como: la presentación de una introducción en la cual se incluirían, la presentación de los personajes, con sus características físicas y morales y los respectivos datos biográficos; la configuración y descripción de un espacio físico en el cual actuarían los personajes y se desarrollaría la acción; la configuración de un lapso temporal determinado con datos que ubicarían al lector en una época determinada, y el planteamiento de una trama o intriga que se desarrollaría de forma lógica, coherente y causal, tal como lo exigía la poética clásica.

versiales del periodo de la Ilustración. Entendido como doctrina filosófica, el fatalismo enfrentó a los ilustrados con la Iglesia y, de igual manera, los lanzó en un debate que, ideológicamente hablando, los dividió de manera irreconciliable. Como en la mayoría de los relatos filosóficos de la época, en este, a través de un procedimiento en el cual predominan la sátira y la ironía, más allá del deseo de contar una historia, se busca probar una verdad universal. En esta óptica, la obra de Diderot se inscribe en una tendencia filosófico-literaria que fusiona los temas, conceptos e ideas propias del ensayo filosófico con el relato de eventos imaginarios propios del cuento o la novela. El relato filosófico, tal como lo practicaron los pensadores del siglo XVIII francés, fue concebido para exponer, atacar o confrontar, bajo formas propiamente estéticas, concepciones metafísicas, éticas, morales y políticas, entre otras. Lo esencial de la obra, es decir su intención filosófica, era anunciado desde un título, que por lo general cumplía con la función de indicar que en el contenido se unían aspectos imaginarios, “puestos por el placer de la ficción”, y filosóficos, introducidos “por el gusto de la reflexión” (Padilla 1997, 7).

Así, desde el título, como en *Cándido o el optimismo*, por ejemplo, la asociación de lo ficcional y lo filosófico planteaba una problemática; en el relato filosófico priman las ideas. La acción, la intriga, el espacio, los personajes y otros elementos ficcionales, en ocasiones inverosímiles, aparecen en la obra para imprimirle movimiento a las ideas, para privarlas de su carácter abstracto y atribuirles la naturaleza del evento. El caso más conocido fue sin duda el de Voltaire, cuya obra se caracteriza, sin lugar a dudas, por su alto contenido filosófico; ninguno de sus relatos se concibe fuera del compromiso con las entonces llamadas “verdades universales”<sup>11</sup>. El caso de Diderot no es una excepción<sup>12</sup>. La diferencia reside en que en para él “la intención filosófica no se anuncia, se descubre poco a poco, se revela al lector y tal vez a ella misma, a medida que

<sup>11</sup> Ver al respecto las historias de la literatura citadas en la bibliografía.

<sup>12</sup> No se debe olvidar que toda una generación se entregó a esta tendencia y la hizo explícita en obras que hoy se leen como las más representativas de la época. La práctica fue tan generalizada que se extendió incluso hasta el relato maravilloso como el de Mme. de Beaumont, *La bella y la bestia*; al relato libertino como el de Sade en novelas como *Justina o los infortunios de la virtud* y la *Historia de Julieta o la prosperidad del vicio*; al relato moralizante de Retif de la Bretonne *La campesina pervertida o los peligros de la ciudad*, e incluso en relatos altamente metaforizados como *Manon Lescaut* de Prévost y *Las relaciones peligrosas* de Laclos.



se desarrolla caprichosamente el juego sobre la ficción novelesca, quintaesencia irónica de la experiencia vivida” (Fabre 120).

Además del cuestionamiento de los dogmas estéticos de la época, a través de la idea del “fatalismo”, Diderot cuestiona una serie de convenciones relacionadas con las nociones paganas y cristianas de fatalidad, destino, suerte, providencia y su contrario, la idea de libertad. A finales del XVII, el fatalismo pasa de ser una creencia popular (la fatalidad) a la cual se le atribuía el desarrollo de los hechos según lo establecido por el destino o la providencia, a ser una doctrina filosófica según la cual los eventos de la vida humana se encadenan de acuerdo con una lógica ineluctable establecida por la naturaleza y sus leyes. Sobre todo después de Spinoza, el fatalismo se convierte en un sinónimo próximo de la idea de materialismo que elimina la intervención del Dios cristiano y atribuye todas las cosas a una necesidad universal y natural. Entendido en este último sentido, el fatalismo se convierte en el Siglo de las Luces en elemento capital de reflexiones y debates porque entra a rechazar y a negar uno de los dogmas mayores del cristianismo, a saber, el artículo de la libertad. Como sabemos, este culto reza que Dios, para atribuirle al hombre la responsabilidad moral de sus actos, lo hizo a su imagen y semejanza, libre e inteligente. Para salvarse en el más allá, guiado por su voluntad, el hombre estaba predestinado a combatir, por su propio bien, el mal aquí en la tierra. Al negar esta libertad, inevitablemente, el fatalismo filosófico del siglo XVIII incluye en su campo semántico interrogantes como la existencia de Dios, la noción de causa, la existencia del mal y la responsabilidad moral, y entra a cuestionar, al mismo tiempo, la pertinencia de la existencia de la Iglesia, la ya dividida religión cristiana, la moral cristiana e incluso el orden político social establecido.

El fatalismo entra en pugna con los sistemas filosóficos poscartesianos, como los de Bayle, Malebranche y Leibniz, por ejemplo. Con la intención de armonizar al creador cristiano con el orden racional del mundo, el causalismo racionalista de estos pensadores introdujo una idea de Dios que al suprimir la idea del milagro y la gracia divina lo convertía en el creador de las leyes de la naturaleza<sup>13</sup>. El fatalismo separa definitivamente las visiones teológica y científica del mundo, las leyes divinas y las leyes na-

<sup>13</sup> Consultar al respecto Hazard (1961), especialmente la segunda y tercera parte.

turales, y da origen al deísmo al estilo de Shaftesbury, Toland, Collins, Montesquieu, Voltaire y Rousseau, y al materialismo ateo de Diderot, La Mettrie, Helvetius, D'Holbach y Sade, entre otros. Para los primeros, Dios había creado las leyes universales y se las había atribuido a la máquina del mundo para que se gobernara autónomamente. Para los segundos, sólo existían leyes naturales que obedecían al ciclo de la transformación de la materia y al movimiento natural y no a los caprichos de un ser supremo todo poderoso e ininteligible. Al concebir al hombre como un elemento más de la naturaleza, y de ninguna manera como el más importante, el fatalista no admite que los seres humanos, seres naturales, puedan evitar las determinaciones que rigen la naturaleza. Ni las leyes, ni la religión, ni la educación, ni el castigo, según los materialistas, eximían a los humanos de los efectos de las leyes naturales. En esta perspectiva, todos, sin excepción, somos arrastrados por un movimiento general de causas y efectos que elimina el trillado mito del libre albedrío y de la libertad absoluta. Dicho movimiento no establece diferencias entre el mundo moral y el mundo físico, en su seno el bien y el mal, la virtud y el vicio se relativizan puesto que en el orden del mundo todo es igualmente necesario. La ley universal rige por igual el mundo físico y el mundo moral.

La aparición de la física experimental de Newton y la teoría del conocimiento de Locke impone de manera radical la doctrina de la necesidad planteada desde diferentes puntos de vista por Bayle, Leibniz, Spinoza y Brucker. Newton convenció a los pensadores de la época de que el hombre y la naturaleza se sometían a una ley universal y Locke, al negar las ideas innatas, les enseñó que las ideas, incluso las más abstractas como Dios, infinito, existencia, poder, conocimiento, todas sin excepción procedían de las sensaciones y de la reflexión. La idea de fatalismo en *Jacques el fatalista y su amo* tiene elementos de todos los presupuestos de estos autores, razón por la cual no se debe clasificar a Diderot en una o en otra de estas tendencias sino en un materialismo, especie de determinismo moderno, libre de connotaciones morales y metafísicas, que lo separan radicalmente de la concepción cristiana de la libertad y del mundo. El materialismo de Diderot es la suma del racionalismo, del deísmo, del escepticismo, de la irreligiosidad, del empirismo y del sensualismo heredados de la tradición filosófica clásica y moderna. Su "fatalismo" es la resultante de un recorrido intelectual que puede rastrearse, tal como lo indica

Jacques Proust en *Diderot et l'Encyclopédie*, desde la traducción que él hizo del *Ensayo sobre el mérito y la virtud* de Shaftesbury, pasando por los diferentes artículos que el autor produce para el gran diccionario, en particular *l'Histoire de la philosophie*, hasta la publicación de la historia de Jacques entre 1778 y 1780<sup>14</sup>. Dicho recorrido descubre la manera como el autor se encamina de un deísmo evidente a un materialismo ateo que se presenta discretamente, muy probablemente, debido a la censura. No se puede olvidar que Diderot, desde la publicación de *Los pensamientos filosóficos* en 1746-1749, estuvo en la mira de las autoridades, razón por la cual el autor decidió no publicar sus obras en forma de libros y las hizo circular en forma manuscrita en la *Correspondencia literaria* dirigida por Grimm y reservada a un restringido círculo de intelectuales<sup>15</sup>.

No conviene entonces, por lo menos aquí, demostrar las fuentes del materialismo de Diderot. Nuestro propósito es exponer la manera como el autor cuestiona las incoherencias y contradicciones de los sistemas de sus contemporáneos deístas y materialistas. En este aparte nos limitamos a explicar el balance del estado de la cuestión que se realiza en *Jacques el fatalista y su amo*.

La estructura polifónica que ostenta la obra demuestra que al autor no le interesaba exponer abiertamente, o por lo menor exhibir en primer plano, su determinismo universal. Le interesaba confrontar dichos puntos de vista, en particular el de los deístas como Voltaire y Rousseau, el de los materialistas como La Mettrie, Helvetius y D'Holbach y el suyo propio que, al igual que el de Condillac, difería del de estos últimos en el artículo de la libertad. Diderot no toleró, o más bien le pareció fuera de lugar, que se reconociera que Dios no era la Naturaleza, que todo obedecía a un orden universal y natural y que se siguiera creyendo en el mito de la libertad y del libre albedrío. Desde 1756, en la *Carta a Landois sobre el determinismo y el fundamento de la moral*, el autor planteaba que la libertad era una palabra sin sentido y que se confundía la voluntad con la libertad:

*Observe atentamente y verá que la palabra libertad es una palabra sin sentido; que no hay y que no puede haber seres libres; que nosotros somos*

<sup>14</sup> Ver en particular los capítulos VII, VIII y IX del libro de Jacques Proust.

<sup>15</sup> Consultar al respecto la biografía crítica realizada por Arthur Wilson.

sólo lo que le conviene al orden general, a la organización, a la educación y a la cadena de eventos. Todo esto dispone de nosotros invenciblemente. No se concibe tampoco que un ser actúe sin motivo, que uno de los brazos de una balanza actúe sin la acción de un peso; el motivo es siempre exterior, ajeno a nosotros, unido ya sea por una naturaleza o por una causa cualquiera que no es nosotros. *Aquello que nos engaña es la prodigiosa variedad de nuestras acciones unida a la costumbre que hemos adquirido, desde el nacimiento, de confundir lo voluntario con lo libre.* Hemos alabado tanto, repetido tanto, y lo hemos sido tantas veces, que creer que nosotros y los otros queremos y actuamos libremente es el prejuicio más viejo que exista. Pero, si no existe la libertad no existe acción que merezca la alabanza o la condena. No existe ni vicio, ni virtud, nada que deba ser recompensado o castigado. (Diderot 1981b, 256-257)<sup>16</sup>

En 1756, el terremoto de Lisboa inspira, en los años que siguen, una literatura que expone, en el contexto de la elaboración de la *Enciclopedia*, el tema de la existencia del mal y por ende el del debate del destino y de la libertad. El tema se introdujo en ella precisamente a través de un artículo anónimo, "Libertad", que en muchos aspectos coincidía con el igualmente anónimo *Tratado de la libertad*<sup>17</sup>. Según Jacques Proust, este debate fue iniciado por Condillac en la *Disertación sobre la libertad* en 1754 (Proust 316). Ante la catástrofe natural, Voltaire reacciona exhibiendo todas sus dudas sobre la benevolencia del Dios cristiano en el *Poema sobre el desastre de Lisboa*; Rousseau le contesta en la *Carta sobre la providencia*; *Cándido o el optimismo* en 1759 deja entender que el debate está lejos de cerrarse, y el *El contrato social* en 1762 confirma que la libertad es relativa y que por lo tanto está también sometida a las leyes sociales. Diderot participa en el debate con la *Carta a Landois* y con una serie de artículos publicados en la *Enciclopedia*, como "Derecho natural", "Spinozismo", "Leibnizianismo", "Autoridad política", entre otros, y de manera no ensayística en *La religiosa* y *El sobrino de Rameau*, obras que aparecen como el camino que conduce a *Jacques el fatalista y su amo*. En las tres obras, el autor plantea el problema de la libertad relacionado con el servilismo y el sometimiento social, con el problema de la alteridad, con la voluntad individual y con la contingencia del

<sup>16</sup> El énfasis es mío.

<sup>17</sup> Este ensayo fue publicado sin nombre de autor en 1743. Los contemporáneos lo atribuyeron a Fontenelle.

mundo. Estas tres obras pueden ser consideradas como variantes de un mismo tema. Las reacciones de Diderot ante sus contemporáneos materialistas se hicieron evidentes sobre todo en los comentarios críticos hechos con respecto a la moral en las obras de La Mettrie, *El hombre máquina*<sup>18</sup>, y de Helvétius, *Del espíritu* en 1759 y *Del Hombre* en 1774<sup>19</sup>. En la refutación de esta última obra, Diderot sostiene irónicamente que

se es fatalista y a cada instante se piensa, se habla, se escribe como si uno perseverara en el prejuicio de la libertad, prejuicio en el cual hemos sido arrullados; dicho prejuicio ha sido instituido por la lengua vulgar que se ha balbuceado y se continúa usando, sin darnos cuenta que ya no conviene a nuestras opiniones. Se ha llegado a ser filósofo en los sistemas y se sigue siendo pueblo en los propósitos. (Diderot 1990a, 619)

De aquí se deduce que para entonces las observaciones de Diderot estaban dirigidas más a sus contemporáneos materialistas que a sus detractores de la Iglesia. Como se puede observar, el autor da por hecho que el “fatalismo” se había instalado de manera definitiva en el pensamiento de los hombres de la época y que por lo tanto no se podía seguir creyendo en el mito de la libertad. O se era consecuente con los sistemas y la evolución de las ideas y se aceptaba el determinismo universal, o se seguía siendo pueblo y se le atribuía todo a una fuerza sobrenatural.

En *Jacques el fatalista y su amo*, Diderot se propone entonces poner a prueba la noción cristiano burguesa del libre albedrío y de la libertad. Para tal fin, se inscribe en una tradición filosófico-literaria, cómico-seria que destruye precisamente la distancia entre lo trágico y lo cómico, entre lo grave y lo risible, entre lo sublime y lo vulgar. El carácter dialógico, experimental y escatológico-naturalista (centrado en este caso únicamente en la sexualidad) recuerda algunos aspectos de las menipeas antiguas y de manera evidente inscribe el relato en la tradición paródica, satírica e irónica instituida en la novela occidental por Rabelais y Cervantes. Las referencias explícitas e implícitas a autores clásicos de vena

<sup>18</sup> Diderot realiza la crítica del mecanismo de La Mettrie tardíamente en el *Ensayo sobre los reinos de Claudio y Nerón* en 1778.

<sup>19</sup> La crítica se realiza en dos escritos titulados *Reflexiones sobre el libro “Del espíritu”* y en *Refutaciones del “Hombre” de Helvétius*.

cómica como Apuleyo, Petronio, Esopo, Anacreón, Ariosto, y a otros modernos como Molière, Regnard, Sterne, Sedaine, La Fontaine, Goldoni, Voltaire y Vadé, entre otros devotos de “la divina Bacbuc”, “inspirados de la cantimplora” de esta diosa (1999, 267), contrastan con la seriedad de autores como Montaigne, Spinoza, Richardson y Locke, entre otros que igualmente se habían preocupado por descubrir los pliegues de la naturaleza humana. Los ires y venires entre lo cómico y lo serio constituyen una de las características esenciales de *Jacques el fatalista y su amo*. El autor consideró esta perspectiva necesaria para plantear el problema de la voluntad y la libertad:

¿Y los amores de Jacques? – Los amores de Jacques sólo Jacques los conoce; y ahí lo tenéis, aquejado de un dolor de garganta que ha reducido a su amo al reloj y a la tabaquera; desgracia que lo aflige tanto como a vos. – ¿Y qué vamos a hacer? – No lo sé, padre. Éste sería el momento preciso para interrogar a la divina Bacbuc o cantimplora sagrada; pero su culto está en plena decadencia y sus templos casi vacíos. Así como cesaron los oráculos del paganismo, tras el nacimiento de nuestro divino Salvador, los oráculos de Bacbuc se enmudecieron con la muerte de Gallet; así se acabaron los grandes poemas y los fragmentos de sublime elocuencia; desaparecieron los productos firmados en el rincón de la embriaguez y el genio; ahora todo es razonable, acompasado, académico y aburrido. ¡Oh divina Bacbuc! ¡Oh cantimplora sagrada! ¡Oh deidad de Jacques! ¡Volved con nosotros! (1999, 269)

Como en las menipeas clásicas, Diderot se libera de las limitantes académicas que lo encaminarían en un relato de corte clásico, y de los elementos históricos y referenciales que en principio lo atarían a un verosímil exterior. Según él, la historia de Jacques es “una insípida rapsodia de hechos reales e imaginarios, escritos sin gracia y distribuidos sin orden” (264). La indeterminación espacial y temporal, la comicidad de los personajes principales y lo metafórico de la situación impiden que el lector se distraiga en detalles innecesarios en la perspectiva del autor y capte la problemática planteada desde el título. El “fantástico experimental”, la “imaginación” y el “universalismo filosófico”, propios de la menipea, conducen a una reflexión sobre el mundo llevada a su expresión extrema (Bakhtine 1970, 161). Así, el problema del destino, de la fatalidad, de la libertad, pierde su sentido trascendental y trágico y se pone al nivel de lo esencialmente humano.

Al configurar un personaje cómico, casi caricaturesco, inacabado en todos los sentidos y al atribuirle a la intriga un carácter lúdico, Diderot hace que el lector tenga la posibilidad de ver el problema desde un punto de vista popular; la “carnavalización” del asunto le permite transformar “lo abstracto en una realidad tangible” (182-183). Este acierto estético se hace efectivo gracias a la conversión del presupuesto de la casualidad en “único principio de explicación” de los hechos (Pruner 17).

Si la novela, tal como la concibe Diderot, debe dar cuenta de los grandes interrogantes de la existencia humana, debería en principio representar el recorrido existencial de los humanos. La forma novelesca debe ser como un “gran rollo” en el cual no exista nada preconcebido y ordenado. Al tratar de dar cuenta de la naturaleza de las relaciones causales, la aparente forma improvisada de *Jacques el fatalista y su amo* sostiene que aquí en la tierra, excepto el orden, todo es posible. En la medida en la cual el hombre está sometido al orden general, la novela, al perfilarse como el espejo de su experiencia, debe adoptar una forma que le corresponda. Lo imprevisible, es decir, aquello que permanece oculto al entendimiento humano y que los hombres llaman azar o casualidad, autoriza entonces un relato en el cual todo pueda suceder, en el que todos participen autónomamente y en el que pueda exhibirse sin prejuicios lo bueno, lo malo y lo feo de la naturaleza humana. De aquí que el relato se inicie sin ningún tipo de preámbulos, *in medias res*, y que todo sea atribuido, desde las primeras líneas, a un fatalismo determinista: “¿Cómo se conocieron? Por casualidad, como todo el mundo [...]. ¿Adónde iban? ¿Sabemos acaso para dónde vamos?” (1999, 9).

Por las características atribuidas a Jacques y al Amo se entiende que entre ellos existe no sólo un tipo de relación social, sino también una diferencia de castas y modos de ver el mundo que por una lógica universal se repelen y se complementan. Como ya observamos, en este aspecto Diderot es lacónico y realiza una caracterización atípica para la época. La economía de términos sorprende, pero se debe observar que los pocos utilizados están altamente semantizados. En cuanto al Amo se refiere, a excepción del automatismo relacionado con el reloj y la tabaquera, no se sabe ni siquiera cómo se llama. El vocablo “amo” basta para identificar, calificar y configurar social y psicológicamente ha-

blando al superior. Para el subordinado, protagonista indiscutible, a pesar de la escasez de elementos, el autor utilizó términos mucho más semantizados como “Jacques”, “soldado” y “sirviente”. Estos tres vocablos no sólo indican el recorrido existencial del personaje, representación de un hombre del pueblo y de sus posibilidades de realización social de la época, sino además, y ante todo, el carácter popular del personaje: el vocablo “Jacques”, más que un nombre propio, desde las famosas “jacqueries”, revueltas populares medievales, indica un origen campesino y un carácter franco y abierto que poco a poco se fue convirtiendo en sinónimo de natural, transparente, espontáneo, práctico, etc., es decir, todo lo opuesto a lo artificial y aprendido. Desde Molière y Regnard los sirvientes de origen campesino representan, en la literatura francesa, la sensatez y el buen juicio, entre otros aspectos que los colocaban por encima de sus amos y en muchas ocasiones los hacían superiores a los cortesanos y burgueses. El cliché literario fue utilizado de manera amplia en el siglo XVIII y entró a remplazar el mito del buen salvaje (Padilla 1992). Diderot retiene en su personaje elementos cómicos y serios de la tradición, pero a diferencia de otros autores evita convertirlo en un dechado de virtudes burguesas y lo utiliza para conferir al relato el tono paródico, irreverente e irónico que elimina el sentido trágico de los asuntos comprendidos en el plano semántico del fatalismo. En esta dirección se podría interpretar la discusión sostenida por los personajes alrededor del término:

El Amo. – [...] ¡La muy pícara! ¡Preferir un Jacques!  
Jacques. – ¡Un Jacques! Un Jacques, señor, es un hombre como cualquier otro.  
El Amo. – Te equivocas Jacques, un Jacques no es un hombre como cualquier otro.  
Jacques. – A veces es incluso mejor que cualquier otro.  
El Amo. – Te sobrepasas Jacques. Retoma la historia de tus amores y recuerda que eres y nunca serás nada más que un Jacques.  
(1999, 203)

El vocablo es utilizado por Diderot en dos sentidos: primero, como nombre propio que le atribuye al personaje una identificación, y segundo, como calificativo que le otorga unas características psicológicas y sociológicas. La utilización elíptica del término le permite al autor obviar la caracterización clásica del personaje puesto que el lector del siglo XVIII entendía dicho calificativo



como sinónimo de campesino, pueblerino y de la correspondiente jovialidad y naturalidad que se le atribuía a esta casta<sup>20</sup>. Sumado al de “sirviente” y “soldado”, el término “Jacques” revela, entre líneas, un determinismo social inevitable. Los calificativos “amo” y “Jacques” indican aquello que los personajes deben ser en el orden establecido por la “tiranía de los hombres”, por las costumbres y los usos, pero sobre todo por un orden político y social “extraño” en el cual “la diversidad de las fortunas y de rangos ha instituido acuerdos y desacuerdos” (Diderot 1990, 510). Jacques obedece este modelo, pero su autor decide hacerlo algo “filósofo” y en particular “fatalista”, es decir, pueblo en los propósitos y filósofo en su sistema. Se trata de un campesino inspirado en una sabiduría popular, práctica, libres de elementos metafísicos, matizada con algunos elementos espinosistas aprendidos de su capitán:

Jacques. – ¿Y quién hizo el gran rollo donde todo está escrito? Un capitán, amigo de mi capitán, hubiera dado un escudo por saberlo; mi capitán no hubiera dado un centavo, *ni yo tampoco puesto que ¿para qué me serviría? ¿Evitaría por ello el hueco donde debo ir a romperme el pescuezo?* (1999, 20-21)<sup>21</sup>

Jacques es un fatalista en el sentido popular del término; no representa un ideal de hombre, en el sentido virtuoso como lo concibieron los moralistas de la época, por el contrario, el autor lo configura con las características básicas, elementales, de todo ser humano. A excepción de su cojera y de su sometimiento estoico a las leyes naturales, únicos elementos de caracterización física y psicológica, Jacques, como todo ser humano, exhibe una tendencia natural, necesaria, a la satisfacción de los sentidos. Sus deseos, apetitos y necesidades determinan no sólo su comportamiento, sino también la coherencia y la continuidad de la historia de sus amores. Naturalista a su manera, Diderot evita en su configuración los elementos que harían de Jacques un personaje impoluto

<sup>20</sup> Después de Molière y Regnard en el siglo XVII, en el XVIII el modelo fue institucionalizado por Marivaux en comedias como *La doble inconstancia*, *La isla de la razón*, *Arlequín educado por el amor*, entre otras, pero básicamente en su novela *Le paysan parvenu* (*El campesino arribista*). De esta tradición deriva el campesino de las operas cómicas de Favard y Vadé y del drama burgués de Sedaine y Beaumarchais, todos contemporáneos de Diderot.

<sup>21</sup> El énfasis es mío.

y sobre todo aquellos que lo convertirían en un modelo ético, perfecto, digno de un tratado moralizante. Jacques destruye el ideal ético del "honnête homme". La autosuficiencia, el perfecto equilibrio moral y mundano y el acartonado heroísmo ético de este modelo es un ideal que, según Diderot, no se encuentra en la naturaleza: la perspectiva cómica exige que el personaje exhiba sus virtudes y sus defectos:

La distinción entre un mundo físico y un mundo moral le parecía vacía de sentido. Su capitán le había metido en la cabeza todas estas opiniones que él había absorbido en la obra de Spinoza que él se sabía de memoria. De acuerdo con este sistema, uno podría imaginar que Jacques no se alegraba o afligía por nada; sin embargo, esto no era cierto. Se comportaba más o menos como vos o como yo. Agradecía a su bienhechor para que volviera a beneficiarlo. Se enardecía contra el hombre injusto [...]. A menudo era tan inconsecuente como vos y como yo y tendía a olvidar sus principios, excepto en algunas circunstancias en las cuales su filosofía lo dominaba completamente; en esos casos decía: "Tenía que ser así puesto que está escrito allá arriba." Trataba de prevenir el mal, era prudente a pesar de su marcado desprecio por la prudencia. Cuando sucedía un accidente repetía su refrán y se consolaba. Por lo demás, era hombre bueno, abierto, honesto, valiente, leal, muy testarudo, conversador, y desesperado, como vos y como yo, por haber comenzado la historia de sus amores sin la esperanza de poder terminarla. (1999, 215-216)

Frente a este particular personaje aparece el Amo. Aunque en el párrafo introductorio se diga que "no decía nada", su presencia facilita la circulación de la palabra y el pensamiento. A través de su conversación con Jacques se instala una confrontación en la cual se abordan todos los temas relacionados con el fatalismo. El tono irónico de sus preguntas y la forma como retoma a lo largo del relato el presupuesto desencadenante de la reflexión deja ver que no está de acuerdo con la creencia según la cual "todo lo bueno y lo malo que nos sucede aquí abajo está escrito allá arriba" (1999, 9). De allí deriva el juego de preguntas y respuestas que atraviesa, con motivo de los amores de Jacques, toda la obra:

Jacques. – [...] Sin ese balazo, por ejemplo, creo que no me hubiera enamorado en mi vida, ni sería cojo.  
El Amo. – ¿Así que te enamoraste?  
Jacques. – ¡Y de qué manera!  
El Amo. – ¿Y todo por culpa de un balazo?

Jacques. – De un balazo.  
 El Amo. – Nunca me dijiste nada.  
 Jacques. – En efecto.  
 El Amo. – ¿Y por qué?  
 Jacques. – Porque eso no podía ser dicho ni antes ni después.  
 El Amo. – ¿Y ha llegado el momento de contar esos amores?  
 Jacques. – ¿Quién sabe?  
 El Amo. – Por si acaso, empieza de una vez... (10-11)

De manera evidente, aunque ha aprendido que la “naturaleza no ha hecho nada inútil ni superfluo” (313), el Amo cree en el libre albedrío y en la posibilidad de que un hombre pueda organizar su destino. De aquí en adelante, el objetivo de Jacques será el de persuadir a su amo de todo lo contrario y de conducirlo, a través de una serie de pruebas empíricas, a la aceptación de un determinismo universal que elimina la idea de la libertad. Dichas pruebas comprenden elementos fisiológicos, psicológicos, sociológicos y físicos e involucran, indiscriminadamente, hechos, ideas, seres humanos e incluso animales como los caballos de los personajes, los insectos y la perrita llamada “Nicole”. Este preámbulo en el cual el personaje le atribuye todo a la casualidad se complementa con una serie de argumentos que ridiculizan el poder que las tendencias racionalistas le atribuían a la razón y, a la vez, plantean el carácter relativo, aleatorio, de la voluntad:

El Amo. – Y si quieres ganar tiempo ¿por qué avanzas tan despacio?  
 Jacques. – *Lo que sucede es que como ignoramos lo que está escrito allá arriba, uno no sabe ni lo que quiere ni lo que hace, por eso se obedece a esa fantasía que llamamos razón, o su razón que no es más que una peligrosa ilusión que a veces acaba bien y a veces mal.* (20)<sup>22</sup>

Así mismo, al considerar el artículo de “la prudencia”, siguiendo el pensamiento de su capitán, Jacques la considera como “una suposición”. Basado en este argumento, expresa la distancia que existe entre la voluntad individual y aquello que está escrito “allá arriba”, es decir, entre aquello que separa las aspiraciones individuales de cada ser y las posibilidades de realizarlas:

Jacques. – [...] Pero añadía ¿Quién puede jactarse de tener suficiente experiencia? Aquel que ha pretendido ser el más docto en

<sup>22</sup> El énfasis es mío.

ella ¿Nunca ha sido engañado por nadie? Y además ¿Existe un hombre capaz de apreciar las circunstancias justas en las cuales se encuentra? *Los cálculos que hacemos en nuestras mentes y los que están fijados en los registros de las alturas, son dos cálculos completamente distintos. ¿Somos nosotros los que dirigimos el destino, o es el destino quien nos dirige?* ¡Cuántos proyectos sabiamente preparados han fracasado y cuánto fracasaran todavía! ¡Cuántos proyectos insensatos han triunfado y cuántos triunfarán! (21)<sup>23</sup>

Paradójicamente, el personaje, al ser pueblo y filósofo, sintetiza en su actitud y propósitos la noción popular cristiano-pagana de la predestinación o de la fatalidad y la posición filosófico-erudita del fatalismo moderno. Al renunciar a un monismo que haría de Jacques un personaje plano y aburrido, Diderot configura un personaje que en realidad no ha resuelto sus dudas con respecto a la autoría del “gran rollo”, pero que, lejos de atormentarse por ello, se libera del problema haciendo gala de una alegría y desenvoltura natural que elimina la trascendencia de la primera y la gravedad libresca de la segunda. Se trata de un personaje que resignadamente acepta que no es libre, que admite que en el devenir de la cosas existen cosas que su intelecto no alcanza ni a entender, ni a explicar, que sabe que sus actos están determinados por todo lo que lo rodea, que entiende que su vida es lo que debe ser en el orden de las cosas. Sin embargo, su elemental fatalismo lo conduce a una indiferencia lúcida que le permite no preocuparse ni por el bien ni por el mal que los hombres y el mundo puedan provocarle. Si se entiende que un hombre sabio es, tal como se deduce de la obra, aquel que entiende que su ser y el mundo obedecen a un orden universal y necesario ajeno a su voluntad, la sabiduría de Jacques deriva más de una fuente natural, popular, instintiva, que lo lleva a comprender que su libertad está comprometida entre la voluntad de los hombres, las leyes, la organización social, la educación y el orden general. Por tal razón, Jacques “ni cree ni descrea” (20)<sup>24</sup> y decide burlarse de todo, primero, para tratar de liberarse de todo tipo de preocupaciones y, segundo, para ser amo de si mismo: “Algunas veces soy así, pero lo malo es que no dura mucho y, aunque me mantengo

<sup>23</sup> El énfasis es mío..

<sup>24</sup> Hemos decidido conservar el juego de palabras establecido por Diderot entre “creer” y “descreer” para representar las contradicciones del personaje quien a pesar de su fatalismo en ocasiones reza.

duro y firme en las grandes ocasiones, a menudo un contratiempo, un detallito me perturba; es como para darse bofetadas. Así que he renunciado; he decidido ser como soy; y, reflexionando un poco, he observado que da casi lo mismo, y me digo: ¿Qué importa cómo seamos? Es otro tipo de resignación, más fácil y más cómoda” (105).

Aceptarse tal y como se es implica, en la perspectiva de Diderot, escuchar el llamado de la naturaleza, regirse por sus sabias leyes; la voluntad individual, los apetitos, los deseos y necesidades son una emanación de la naturaleza. El instinto que ella instala en cada ser humano permite, de acuerdo con la naturaleza de las sensaciones individuales, distinguir el bien del mal, lo falso de lo verdadero, lo aprendido de lo natural. El personaje de Diderot, instintivamente, le rinde culto a la naturaleza. Su sumisión al determinismo universal, más que el resultado de una operación intelectual, es resultado del instinto. La desenvoltura, por qué no, felicidad, de Jacques deriva de su instinto y no de un fatalismo libresco procesado y adquirido de segunda mano. Esta actitud entra por supuesto en conflicto con la moral cristiana puesto que libera al ser de la responsabilidad de sus actos; al negar el libre albedrío y la noción de libertad y al considerar que no “existe hombre capaz de apreciar las circunstancias justas en las cuales se encuentra” (21), toda la responsabilidad recae sobre las circunstancias. El inacabamiento del hombre lo somete a leyes ajenas a su voluntad. La inconstancia, la volubilidad, la variabilidad de lo humano están en la naturaleza: constancia, celos, infidelidad, “vicios y virtudes, todo está indiferentemente en la naturaleza” (Diderot 1990b, 507). Cuando un ser humano realiza un acto cualquiera, obedeciendo a un impulso natural, dicho acto es un acto natural y sólo se convierte en un acto moral cuando se observa lúcidamente desde las categorías éticas de bien y mal.

Según Diderot, no se debía confundir el hombre natural y el hombre moral. Tal confusión había hecho y seguía haciendo del hombre un ser infeliz. Esta problemática fue tratada en el *Suplemento al viaje de Bouganville* en 1772: el autor planteó aquí las “inconveniencias de unir las ideas morales a ciertos actos físicos que no las admiten” (445). En el diálogo entre “A” y “B” que ocupa gran parte de este escrito, Diderot afirma que a lo largo de la historia los seres humanos han estado subordinados a tres ti-

pos de códigos que se contradicen, “el código de la naturaleza, el código civil y el código religioso” (505). Según él, los dos últimos han alejado a los seres humanos de “la naturaleza y la felicidad”, razón por la cual, a pesar de la tiranía de las instituciones sociales, la naturaleza siempre reclama sus derechos: “El imperio de la naturaleza no puede ser destruido”. Del intercambio de ideas, “A” deduce que “el código de las naciones sería corto si se conformara rigurosamente al de la naturaleza” y “B” concluye con una síntesis de la “historia” de “nuestra miseria” que, al confirmar este ideal, ilustra el conflicto estetizado en un personaje como Jacques el fatalista:

¿Desea usted saber la historia abreviada de casi toda nuestra miseria? Hela aquí. Existía un hombre natural, en el interior de este hombre se ha introducido un hombre artificial; así se ha armado en la caverna una guerra perpetua que dura toda la vida. A veces el hombre natural es el más fuerte, a veces es remplazado por el hombre moral y artificial; en cualquiera de los dos casos, el triste monstruo es destrozado, torturado, atormentado, sometido a suplicios; aunque un falso entusiasmo lo alegre y lo embriague o aunque la infamia lo doblegue y abata, siempre se queja y es infeliz. Sin embargo, existen circunstancias extremas que lo conducen a su estado primitivo. (511)

En Jacques habitan las dudas institucionalizadas por los prejuicios del cristianismo, del racionalismo moderno y, entre otros, por un “fatalismo” inconsecuente que persevera en el mito de la libertad. Diderot no elimina las dudas, por el contrario mantiene las contradicciones y ambivalencias. Además del finalismo libresco, el lector puede adivinar también, en el imaginario de Jacques, la presencia de una fuerza trascendente. En la medida en que el personaje no sabe a quién atribuirle la autoría del “gran rollo que está escrito allá arriba”, la causa es ambivalente: ¿Dios o la naturaleza? En los dos casos, la libertad está comprometida entre fuerzas incomprensibles para el hombre. Jacques supera los obstáculos sin eliminar el conflicto que se libra en su “caverna” gracias a un amoralismo estoico, especie de “moral galante” (511), que lo invita a vivir alegremente, sin abandonarse al libertinaje, resignadamente, pero sin conformarse a no tratar de entender la complejidad de las cosas humanas y del mundo. El amoralismo de Diderot no deber ser confundido con inmoralismo; la problemática planteada en *Jacques el fatalista y su amo* tan

sólo expresa la necesidad de concebir los códigos éticos y sociales de acuerdo con las leyes naturales a pesar de que se entienda que “el hombre no desea ser ni perturbado ni distraído en sus goces” (507). No es gratuito entonces que el autor cierre su relato diciendo que Jacques se dedicó a buscar seguidores de “Zenón”<sup>25</sup> y de “Spinoza” (1999, 342).

El hecho de que Diderot no resolviera el problema y tan sólo se limitara a plantear “problemas conceptuales fundamentales para la existencia”, ha sido observado por Lucien Goldmann, en su ensayo sobre “La filosofía de las Luces”, como uno “de los primeros pasos”, más allá del pensamiento individualista de las Luces, “en dirección del pensamiento dialéctico”. Aunque no compartimos el hecho de que se refiera a *Jacques el fatalista y su amo* solamente como un “ensayo” y no diga nada sobre los aspectos novelescos de la obra, resulta pertinente considerar sus apreciaciones en cuanto al aspecto revolucionario del pensamiento de Diderot. El crítico deduce que esta característica de la obra ensayística del autor ilustra la manera como expresó sus dudas “no sólo en relación con el valor general de la sociedad burguesa y de su ideología, sino también en relación con el valor general de un gran número de categorías mentales de las Luces”. Esta particularidad resulta controversial si se considera que Diderot dio a “la visión del mundo de la burguesía su expresión más admirable” en la *Enciclopedia* (Goldmann 63-64). Como hemos tratado de demostrar, el carácter universal de la verdad y el hecho de fundar la conciencia individual en la libertad son bastante cuestionados en la obra que aquí nos ha ocupado. Llama la atención que Diderot haya sentido la necesidad de realizarlo en una obra que, por considerar la relaciones de la novela con la verdad, reivindica sus funciones estéticas disimulando el cuestionamiento conceptual de algunos valores, es decir sus funciones puramente filosóficas.

Causa curiosidad precisamente, el hecho de que el autor abandonara la forma del ensayo, género que privilegia el pensamiento individual, para adentrarse en la forma de la novela, mucho más ambivalente e irónica. Diderot descartó la posibilidad de convertir la novela en un escrito de corte filosófico-metafísico:

<sup>25</sup> Diderot se refiere a Zenón de Citium.

“concibes lector hasta donde podría llevar esta conversación sobre un tema del cual se ha hablado mucho, se ha escrito mucho desde hace dos mil años, sin haber avanzado un solo paso” (1999, 16). Aunque sea de tipo filosófico, la reflexión está orientada por un pensamiento práctico que deshecha lo que no puede ser aprendido por las sensaciones y demostrado por la experiencia sensible. En la perspectiva del autor, la novela debe abordar este tipo de problemas pero sin dirigirse por la ruta de lo abstracto, evitando las formas sistemáticas de pensamiento. La novela debe, según él, sumergirse en lo real, apoyarse en una forma que le exija al intelecto, pero que sobre todo involucre las sensaciones, que el lector se sienta perturbado en sus automatismos, en sus costumbres, en sus valores, que experimente la angustia así como la risa. El procedimiento de Diderot, indudablemente, se inscribe en una perspectiva sensualista que recuerda la premisa lockiana según la cual las ideas dependen de la sensación y experiencia personal: “Quien no quiera engañar debe construir sus hipótesis sobre hechos y demostrarlas por vía de experiencia sensible, y no establecer una presunción de hecho en favor de sus hipótesis, es decir, suponer que así es el hecho” (Locke 88). Así, Diderot convierte la forma de la conversación en la expresión del fatalismo. El delirio verbal, lo improvisado, la incongruencia, lo inconsciente, lo digresivo y lo heteróclito propios de esta forma oral le permiten al autor hacer sentir la inestabilidad de la vida, la fugacidad y movilidad de todas las cosas humanas, el predominio del orden universal, lo imprevisible de los asuntos de la naturaleza y, sobre todo, el inevitable sometimiento de los seres humanos a leyes ajenas a su voluntad. Para Diderot, la libertad humana se debate entre las leyes naturales, las normas sociales y los principios éticos religiosos que rigen la sociedad.

### Obras citadas

- Aristóteles. 1990. *Poética*. Traducción de Ángel Cappelletti. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Bakhtine, Mikhail. 1970. *La poétique de Dostoievski*. Traducción del ruso de Isabelle Kolitcheff. Presentación de Julia Kristeva. París: Éditions du Seuil.
- \_\_\_\_\_. 1978. *Esthétique et théorie du roman*. Collection Tel. París: Éditions Gallimard.



- Belaval, Yvon. 1950. *L'esthétique sans le paradoxe de Diderot*. París: Gallimard.
- Belic, Oldrich. 1969. "Los principios de composición de la novela picaresca". En *Análisis estructural de textos hispánicos*, 21-60. Madrid: Editorial Prensa Española.
- Delon, Michel y Mauzi Robert. 1984. *De l'Encyclopédie aux Méditations : 1750-1820*. Collection Littérature française. París: Arthaud.
- Diderot, Denis. 1970. *Jacques le fataliste et son maître*. Edición de Paul Vernière. París: Garnier-Flammarion.
- \_\_\_\_\_. 1981a. *Les bijoux indiscrets*. Edición de Jacques Rustin. París: Éditions Gallimard.
- \_\_\_\_\_. 1981b. "Lettres à Landois". En Tomo IX de *Œuvres complètes*. Edición crítica y notas de Jean Varloot, 253-260. París: Hermann Éditeurs des sciences et des arts.
- \_\_\_\_\_. 1988. "Éloge de Richardson". En *Oeuvres esthétiques*. Edición de Paul Vernière, 29-48. París: Bordas.
- \_\_\_\_\_. 1990a. "Supplément au voyage de Bouganville ou dialogue entre A. et B. sur l'inconvenient d'attacher des idées morales a certaines actions physiques qui n'en comportent pas". En *Œuvres philosophiques de Diderot*. Edición de Paul Vernière, 445-516. París: Bordas.
- \_\_\_\_\_. 1990b "Refutación suivie de L'ouvrage d'Helvétius intitulé l'Homme". En *Œuvres philosophiques de Diderot*. Edición de Paul Vernière, 563-620. París: Bordas.
- \_\_\_\_\_. 1999. *Jacques el fatalista*. Traducción y notas de Felix de Azúa. Madrid: Alfagura.
- Fabre, Jean. 1979. "Allegorie et symbolisme dans Jacques le fataliste". En *Idées sur le roman, de Mme de Lafayette au Marquis de Sade*, 120-127. París: Editions Klincksieck.
- Goldmann, Lucien. 1970. *Structures mentales et création culturelle*. París: Éditons Anthropos.
- Guellouz, Suzanne. 1992. *Le dialogue*. París: Presses Universitaires de France.
- Guyot, Charly. 1982. *Diderot*. París: Editions du Seuil.
- Hazard, Paul. 1961. *La crise de la conscience européenne : 1680-1715*. París: Fayard.
- \_\_\_\_\_. 1963. *La pensée européenne au XVIIIè siècle : de Montesquieu à Lessing*. París: Fayard.

- Kundera, Milan. 1986. *Jacques y su amo. Homenaje a Denis Diderot en tres actos*. Traducción del francés de Enrique Sordo. Barcelona: Tusquets.
- Locke, John. 1994. *Ensayo sobre el entendimiento humano*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica.
- May George. 1963. *Le dilemme du roman au XVIII siècle*. París: Presse Universitaires de France.
- Montandon, Alain. 1999. *Le roman au XVIIIè siècle en Europe*. París: Presses Universitaires de France.
- Montesquieu. 1964. "Quelques réflexions sur les *Lettres persanes*". En *Lettres persanes*. Edición de Jacques Roger. París: Garnier-Flammarion.
- Ong, Walter J. 1994. *Oralidad y escritura, tecnologías de la palabra*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica.
- Padilla Chasing, Iván. 1997. "Le récit philosophique des Lumières". *Lire écrire au lycée 1 y 2: 7-11 y 14-18*. C.R.D.P. de la Académie de Grenoble.
- \_\_\_\_\_. 1992. *Paysans et fiction : Étude sur le rôle, la place et la signification du personnage du paysan dans la littérature française du XVIIIè siècle*. Tesis. Universidad Stendhal de Grenoble III (Francia). Departamento de Reproducción de Tesis de Lile (microfilm).
- Proust, Jacques. 1962/1995. *Diderot et l'Encyclopédie*. París: Albin Michel.
- Pomeau, René y Ehrard Jean. 1989. *De Fénelon à Voltaire : 1680-1750*. Collection Littérature française. París: Arthaud.
- Pruner, Francis. 1970. *L'unité secrète de Jacques fataliste*. París: Minard.
- Rousset, Jean. 1992. *Forme et signification: essai sur les structures littéraires de Corneille a Claudel*. París: José Corti.
- Rousseau, Nicolas. 1997. *Diderot: l'écriture romanesque à l'épreuve du sensible*. París: Honoré Champion.
- Souiller Didier. 1985. *La novela picaresca*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Sterne, Laurens. 1985. *Vida y opiniones de Tristram Shandy*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Wilson, Arthur M. 1985. *Diderot sa vie et son œuvre*. Traducción del inglés de Gilles Chahine, Annette Lorenceau y Anne Villelaur. París: Lafont/Ransay.