

## *Apuntes para una genealogía del pictorialismo dramático: Diderot y la retórica*

OLSZEVIICKI, Nicolás / CONICET-UBA - nolsze@gmail.com

---

*Eje: Estética*

*Tipo de trabajo: ponencia*

---

» *Palabras clave: Diderot - Retórica - Sublime*

### » **Resumen**

En las *Conversaciones sobre el hijo natural* (1757) y *Discurso sobre la poesía dramática* (1758), los dos textos clásicos de poetología teatral que acompañan sus dos primeras obras, Diderot propone una reforma integral del drama con el objetivo de producir una re-jerarquización de la dimensión visual de la representación en desmedro de los aspectos estrictamente discursivos. Si bien la tradición crítica ha sabido señalar bien que este “pictorialismo literario” constituye una de las más fuertes operaciones teóricas y meta-teatrales diderotianas, no ha logrado -en el mejor de los casos- o no ha intentado -en el peor- establecer, de manera clara, cuáles son las fuentes de las que nuestro autor obtiene inspiración. En esta ponencia, continuación lógica de una serie de trabajos que hemos presentado a lo largo de este año, nos ocuparemos de sugerir una de las posibles filiaciones genealógicas: aquella que vincula a Diderot con una tradición de la retórica que valora las virtudes persuasivas y emotivas del discurso efrástico. Al revisar dos textos de retórica muy presentes en la cultura francesa dieciochesca (el “Tratado sobre lo sublime” del Pseudo-Longino -traducido por Boileau en 1674- y los *Dialogues sur l'éloquence* de Fénelon), estableceremos el modo en que la concepción tradicional de la *écfrasis*, no derivada, como a menudo se piensa, del campo de las bellas artes sino del de la retórica (Webb, 2009), informa la propuesta diderotiana.

### *La superación del clasicismo*

En *Conversaciones sobre el hijo natural* y *De la poesía dramática* -probablemente, con la *Dramaturgia de Hamburgo* de Lessing, los trabajos más importantes e influyentes de la nueva poetología teatral del siglo XVIII-, Diderot propone una reforma integral del drama con el objetivo de superar el “énfasis, el *esprit* y el excesivo *papillotage*” (Diderot, 1951, p.173) que reinan en la escena francesa. Así, por un lado, intenta lograr una aproximación más verosímil a la naturaleza, objetivo central de toda su propuesta estética (Belaval, pp.

53-161) y, por el otro, alcanzar una respuesta emotiva verdaderamente duradera en la audiencia, “lo cual supone que se despoje a la escena de todas las *bienséances*<sup>1</sup>” que tornan las obras “decentes y pequeñas” (Chouillet, 1984, p.34). Para alcanzar este doble horizonte, nuestro autor se ocupa de re-jerarquizar la dimensión visual de la representación en desmedro de los aspectos estrictamente discursivos.

Son múltiples los ejemplos que pueden invocarse para ilustrar esta operación teórica. En uno de los pasajes más frecuentemente citados por la crítica, Diderot exige a los dramaturgos que no propongan en sus obras peripecias enredadas y sorprendidas sino que se ocupen de presentar “cuadros en la escena” (*tableaux dans la scène*), mucho más acordes, de acuerdo a la convincente interpretación sociológica de Peter Szondi, a lo que el nuevo público burgués, cuya vida es más previsible y ordenada que la del inestable e intrigante mundo cortesano, necesita para sentir empatía con los personajes y recibir el impacto moralizante que Diderot pretende.

Un incidente imprevisto que ocurre en la acción y que cambia súbitamente el estado de los personajes es un *coup de théâtre*. Una disposición de esos personajes en la escena, tan natural y tan verdadera que, si la reprodujera fielmente un pintor, me placiera en el lienzo, es un *tableau* (Diderot, 1966, p. 94).

Esta concepción de la representación teatral como un conjunto de cuadros contruidos a partir del modelo de las obras de arte figurativas procura generar un efecto directo en los sentidos; efecto que la teoría neoclásica había tratado de reducir al privilegiar fuertemente la palabra por sobre la acción, la *lexis* sobre la *hypokrisis* (Worvill, 2010, p.146; Frantz, 1998, p.18)<sup>2</sup>. La idea diderotiana –que podríamos simplificar, con todos los cuidados que hay que tener al respecto, bajo el tradicional tópico *ut pictura poesis*- no es una novedad sino que se viene repitiendo desde los comienzos de su producción. En la *Carta sobre los sordomudos*, por ejemplo, aseguraba que en la representación pictórica existe una transmisión inmediata de la emoción que se aviene mejor con el modo en que el espíritu capta las cosas: “Nuestra alma es un cuadro viviente a partir del cual pintamos sin cesar: empleamos mucho tiempo en reproducirlo con fidelidad, pero existe entero y a la vez: el espíritu no avanza a pasos contados como la expresión” (Diderot, 2002, p.105). Si la poesía tiene una capacidad descriptiva mayor, puesto que se desenvuelve en el tiempo y no en el espacio, la pintura conmueve más profundamente el

---

<sup>1</sup> De acuerdo al *Dictionnaire de Trevoux*, se trata del equivalente francés del *decorum*. El principio de *bienséance* exige a cada uno adecuación a la propia condición.

<sup>2</sup> “Diderot sustituye las técnicas convencionales y distanciadoras de la tradición trágica francesa –los alejandrinos rimados, los gestos y vestuarios estilizados, las escenografías genéricas- por un discurso en prosa designado para evocar el lenguaje ordinario, por gestos miméticos y por disfraces y escenografías que reflejan fielmente el tiempo y lugar de la acción de la obra” (Worvill: 148).

alma dado que se percibe de manera instantánea.

La tradición crítica ha sabido señalar bien que este “pictorialismo literario” constituye una de las más fuertes apuestas teóricas y meta-teatrales diderotianas, y ha establecido contundentemente una relación entre algunas de sus propuestas poetológicas y las teorías pictóricas heredadas de fines del siglo anterior (Daemmrich, 1967; Frantz, 1998; Fried, 1988; Lichtenstein, 1993). Al mismo tiempo, se ha señalado como antecedente la revalorización de la *actio* en el pensamiento retórico dieciochesco (Goodden, 1986). No obstante, no se le ha prestado suficiente atención a otra tradición que, también proveniente de las discusiones en el campo de la retórica, inspira a nuestro autor en su proyecto de reforma.

Tratando de rellenar ese bache, en este trabajo nos ocuparemos de la relación que vincula la teleología dramática de Diderot con aquella rama de la retórica que, remontándose a Quintiliano, valora las virtudes persuasorias y emotivas del discurso sublime o, lo que acaso sea lo mismo, del discurso efrástico.

### *La tradición efrástica de la retórica en la poetología teatral diderotiana*

Es probablemente en respuesta a la *Carta sobre los espectáculos* de Rousseau, que provocó una verdadera cesura en el grupo de los *philosophes*, que Diderot se embarca, al menos en ciertas partes de su *De la poesía dramática*, en una reivindicación de la tradición horaciana del *prodesse et delectare*, al establecer como una de las funciones principales del teatro la de instruir al público, convenciéndolo de que ciertas decisiones y acciones son correctas y ciertas otras incorrectas (Ruiz Cano, 2013; Belaval, 1960; Niklaus, 1963; Lewinter, 1966)<sup>3</sup>. Ahora bien: si lo que hace falta llevarse del teatro son “impresiones, no palabras” y si “se recuerdan más fácilmente los episodios que los discursos” (Diderot, 1966: 316), el dramaturgo, en su intento de evitar repetir los errores del orador que piensa que alcanza con la racionalidad de la palabra para convencer al auditorio, está obligado a buscar otras herramientas. Estas herramientas, que ayudan a pictorializar el discurso y a tornarlo más persuasivo gracias a su más inmediato y profundo efecto en el alma del público, no son ajenas al campo de la retórica sino que, como ya adelantamos, provienen de

---

<sup>3</sup> “El *parterre* de la comedia es el único medio en el que las lágrimas del hombre virtuoso y del malvado se confunden. Allí, el malvado se irrita contra las injusticias que ha cometido; compadece a aquellos que sufrieron los males que él hubiera ocasionado y se indigna contra un hombre de sus propias características. La impresión se recibe; ella permanece en nosotros, a pesar de nosotros, y el malvado sale de su palco menos dispuesto a hacer el mal que si hubiese sido recriminado por un orador severo y duro (...) ¡Qué bien se le haría a los hombres si todas las artes de imitación se propusieran un objetivo común y arribaran un día a las leyes para hacernos amar la virtud y odiar el vicio!” (312-313).

discusiones que se dan en su propio seno. Por un lado, Diderot rescata, como instrumento efectivo, la *actio*, la elocuencia corporal (revalorizada, en oposición al proyecto platónico-aristotélico, por Cicerón)<sup>4</sup>; por el otro, incorpora, para solucionar el problema del estancamiento lingüístico de la tragedia francesa y la impasibilidad del público frente al drama, una cierta metodología que encuentra en la tradición efrástica de la retórica.

El concepto de “écfasis”, tal como se lo entiende habitualmente a partir de la segunda mitad del siglo XX, se desprende de un ensayo ya clásico de Leo Spitzer (1962), en el que la define como la descripción verbal de una obra de arte visual. Pero en verdad, en la tradición retórica clásica -tal como se codificó primero en los *Progymnasmata* (conjunto de ejercicios prácticos de retórica de las escuelas griegas del Imperio Romano), y luego en los grandes teóricos del arte oratoria (especialmente en Quintiliano y Hermógenes)- significaba “un discurso que trae ante los ojos vívidamente el objeto del que se habla” (Webb, 2009, p. 14). “Trae ante los ojos” (*hup’opsin agon*): la metáfora, como indica Ruth Webb, convoca al dramaturgo, “que literalmente produce personajes y acciones en el escenario, poniéndolos frente a los ojos de la audiencia” (p.54).

De acuerdo a la información que nos dan los *Progymnasmata* y algunos pasajes de las *Instituciones Oratorias*, la respuesta que se esperaba frente a los discursos, o por lo menos frente a aquellos excelentes, involucraba un fuerte componente imaginativo en el cual el auditorio debía lograr visualizar en imágenes aquello que el orador hábil lograba “pintar” con palabras. El tropo fundamental, en este sentido, es el de *enargeia*, que desde Platón en adelante se utilizó para describir la capacidad de las palabras de reproducir en el lector o el oyente la percepción del objeto natural en toda su vividez (Krieger, 1992, p. 85).

En Quintiliano, por ejemplo, la distinción entre *narratio* y *enargeia* se corresponde con la distinción entre *diégesis* y *écfasis* en otros teóricos de la retórica. Si la *narratio* es la información despojada de ornamento, el recuento de los hechos ordenado y preciso (lo que, con lenguaje formalista, podríamos llamar la “fable”), la *enargeia* (esto es: la *écfasis*) es el medio a través del cual “la audiencia se siente presente en los eventos descritos y

---

<sup>4</sup> Cicerón es, posiblemente, el primero que critica el proyecto platónico-aristotélico de depurar a la retórica de sus aspectos espectaculares y quien le devuelve a la *hypokrisis* su centralidad. Advierte en *Sobre el orador* (III.213): “En la oratoria la ejecución (*actio*) es la única dueña y señora. Sin ella, aun un excelente orador queda fuera del ranking, mientras que uno mediano entrenado en este punto puede a menudo superar a los cimeros”. Al respecto, en un libro admirable, señala Lichtenstein: “Ni las pruebas demostrativas del *probare* ni la belleza persuasiva del *delectare* son capaces de ganar la aprobación final de la audiencia (...). Para persuadir a su audiencia, el orador debe disturbarla con su voz, abrumarla con sus expresiones, transportarla con sus gestos. La representación debe transformar el discurso en un espectáculo, el orador en actor y la audiencia en seguidores” (Lichtenstein, 1993, p.72). El objetivo, ahora, es *movere*, un sentimiento que supera la distinción entre lo placentero y lo displacentero y que transporta a la audiencia más allá de su capacidad racional. “El poder de este discurso, que no sólo place sino que intenta excitar las emociones, caracteriza la elocuencia sublime” (p. 74). El orador ciceroniano, así, no debe intentar aplacar las pasiones sino, todo lo contrario, inflamarlas: el recurso al *pathos* es tanto o más importante que la rigurosidad del *logos*.

emocionalmente involucrada en ellos” (Webb, 89). En el libro 8 de sus *Instituciones Oratorias* (8.3.62), Quintiliano asegura que el mero recuento de los hechos tiene efecto solamente en los oídos, mientras que la construcción ecrástica es más profunda porque impacta en el “ojo de la mente” (*oculis mentis*). En este sentido, Murray Krieger sugirió, en un trabajo ya clásico, que hubo, desde la antigüedad, dos formas fundamentales de entender la *enargeia*, que definieron, especialmente a partir del siglo XVIII, dos estéticas con objetivos opuestos: en la primera (*enargeia I*), que se remonta a los escritos condenatorios platónicos, la “vividez” viene dada por la calidad mimética de la representación, que resulta mejor cuanto más parecida a la “cosa” es pero que nunca puede alcanzar a evocar en la audiencia la potencia de la experiencia original; de acuerdo a la segunda (*enargeia II*), la *enargeia* en los discursos y en las obras de arte no está caracterizada por la carencia sino que tiene un *plus*: se define por su capacidad de atrapar la imaginación de la audiencia e involucrarla de manera más empática con el objeto descrito (Krieger, pp. 93-95; 158-9).

Si para la primera acepción la *enargeia* es puramente reproductiva y es tanto más adecuada cuanto más determinada y ceñida por su objeto; para la segunda es productiva e implica, necesariamente, un *exceso*. “Al invertir la jerarquía de valor entre el objeto y la imitación –una jerarquía inherente a la teoría mimética–, la jerarquía de valor entre signos naturales y arbitrarios también es invertida. El medio verbal de la poesía se eleva, dado que se le asigna el poder de conducir al arte por encima de la naturaleza” (158).

Esta segunda acepción de la écfrasis es la que se impone en el *Tratado de lo sublime* del Pseudo-Longino, que, aunque puede parecer paradójico, circuló en la cultura francesa dieciochesca gracias a una traducción de quien fue el principal cultor de la moderación, el orden y la racionalidad en las artes: Nicolás Boileau. De acuerdo al Ps.Longino, a quien citaremos en la traducción de Boileau, los discursos vívidos, ecrásticos, tienen una cierta capacidad encantatoria que no sólo persuade sino que atrapa al oyente, lo cual permite que su efecto se multiplique tanto en duración como en intensidad. Lo sublime “no persuade sino que embelesa (*ravi*), transporta y produce en nosotros una cierta admiración mezclada con asombro y sorpresa” (p.21), que es algo muy diferente al mero placer o a la mera persuasión. Mientras que el discurso persuasivo tiene sobre la audiencia apenas tanto poder como ella esté dispuesta a otorgarle, “no es así con lo sublime”, que “le otorga al discurso cierto noble vigor, una fuerza invencible que eleva el alma de quien sea que nos escuche” (p.22).

Esas *imágenes*, que otros llaman *pinturas* o *ficciones*, son un gran artificio para otorgarle majestad, magnificencia y fuerza al discurso. Por la palabra *imagen*<sup>5</sup> se entiende, en general, todo pensamiento

---

<sup>5</sup> El término, en el original, es □□□□□□□□.

capaz de producir una expresión, y que genera una pintura en el espíritu sea de la manera que sea. Pero ahora se usa en un sentido más particular y limitado, para esos discursos que se producen cuando por un entusiasmo y un movimiento extraordinario del alma, parece que vemos las cosas que decimos y las ponemos ante los ojos de aquellos que escuchan [Bastardillas del autor, p.77].

La *écfrasis*, es decir, el efecto de tornar visible lo referido verbalmente y lograr, gracias a la reconocida inmediatez de la afección visual<sup>6</sup>, la respuesta del público, tiene, según reconoce Ps.Longino, objetivos diferentes en la poesía y en las artes oratorias, aunque ambos confluyen en un objetivo común que se convertirá en fundamental para la retórica de la sensibilidad que triunfa en el siglo XVIII (Goring, 2005) en general y, como hemos visto, para la teoría diderotiana del drama en particular.

En efecto, el objetivo que se propone la poesía es el asombro y la sorpresa: en la prosa, en cambio, se trata de pintar (*peindre*) bien las cosas y de hacer que se vean claramente. Hay, sin embargo, algo en común: que ambas buscan la emoción (*qu'on tend à émouvoir en l'une et en l'autre rencontré*) (pp.77-78)<sup>7</sup>.

A diferencia del arte escultórico, donde lo que se intenta lograr es el mayor parecido posible entre el objeto artístico y el modelo (lo que Krieger subsumía bajo el concepto de “*enargeia I*”), el discurso retórico, si pretende ser efectivo, debe buscar “lo sobrenatural y lo divino” (135), el *exceso*. Dicho con una de las más famosas frases de Diderot: “La poesía necesita lo enorme, lo bárbaro, lo salvaje” (Diderot, 1966, p. 371).

No es casualidad que Fénelon, el autor que cierra el “siglo de la elocuencia” (Fumaroli, 1980), recurra en sus *Dialogues sur l'éloquence* (compuestos a fines del siglo XVII pero publicados recién en 1718) al tratado de Ps.Longino traducido por Boileau para establecer su modelo de retórica. En un *parallele* entre dos estilos diferentes de orador, uno de los interlocutores (el portavoz de Fénelon) compara a Demóstenes con Isócrates. Mientras que el segundo no es más que un frío razonador, que busca simplemente “*polir*”<sup>8</sup> sus pensamientos y esbozar un discurso armónico -y que, por ello, desperdicia entre diez y quince años ajustando cuestiones estilísticas de su panegírico sobre las necesidades de unificar Grecia luego del desastre de la Guerra del Peloponeso y en pleno acecho persa-, “Demóstenes conmueve, acalora y arrastra los corazones” (11). Mientras uno se enreda en “*jeux d'esprit*” de acuerdo a los preceptos moderados y fríos de la retórica aristotélica, que hacen énfasis en la estructura lógica de la argumentación y terminan por alejar el objeto de

<sup>6</sup> En el artículo “Encyclopédie”, Diderot argumenta: “Les peintures des êtres sont toujours très incomplètes, mais elles n’ont rien d’équivoque, parce que se sont les portraits mêmes d’objets que nous avons sous les yeux. Les caracteres de l’écriture s’entendent a tout, mais ils sont d’institution; ils ne signifient rien par eux mêmes. La clef des tableaux est dans la nature, et s’offre a tout le monde: celle des caracteres alphabetiques et de leur combinaison est un pacte dont il faut que le mistere soit revelé”.

<sup>7</sup> El término que Boileau traduce como “*émouvoir*” es, en el Tratado del Ps. Longino, □□□□□□□□ (simpatía).

<sup>8</sup> Término intraducible al español, que se carga, de acuerdo a lo señalado por Peter France, de una triple herencia semántica: se relaciona, al mismo tiempo, con lo policíaco (*police*); con lo pulido (*polish*) y con la civilidad y la educación del ciudadano (*polis*).

la representación<sup>9</sup>, el otro compone un discurso vehemente y acalorado, pasional y conmovedor, en el estilo aconsejado por el *Tratado de lo sublime* del Ps. Longino.

El hecho de que una retórica guiada por los preceptos longinianos sea más admirable que una aristotélica insinúa una posibilidad inquietante para un siglo obsesionado por el ideal de la *honnêteté*, esto es, por la convicción de que el buen gusto estético, el buen sentido moral y la buena política son necesariamente complementarios<sup>10</sup>. ¿Cómo es posible que Longino, que vivió en los tiempos turbulentos de Aureliano y de Zenobia, tan alejados “de la *politesse* de los precedentes”, haya tenido un gusto “mejor que Isócrates”? (13). La respuesta del portavoz de Fénelon (A) es notable:

Aunque haya sido parte de un siglo putrefacto, se formó bajo los antiguos y no tiene casi ninguno de los defectos de su tiempo. Dije casi ninguno, puesto que hay que reconocer que se dedica más a lo admirable que a lo útil, y que no relaciona demasiado la elocuencia con la moral. (13)

Si bien es cierto que lo hace con el objetivo explícito de criticarla<sup>11</sup>, Fénelon reconoce de manera implícita una posibilidad que resulta fundamental para comprender los complicados caminos que recorrerá la estética francesa en el siglo XVIII, y, especialmente, en la obra de Diderot: la de que el desarrollo del gusto estético no vaya necesariamente de la mano con una civilización más *poli*. ¿Qué pasaría si, en verdad, el gusto por las artes no alentara la socialización y el refinamiento de los modales sino, más bien, todo lo contrario? ¿Qué riesgos deberían asumirse si se le reconociera al arte un espacio de autonomía y ya no se lo juzgara por principios morales, políticos o religiosos sino, exclusivamente, por principios estéticos? La tradición efrástica de la retórica, revitalizada por Boileau y consolidada por Fénelon, plantea un problema teórico con el que Diderot se enfrentará, de manera a menudo paradójica, a lo largo de toda su carrera.

---

<sup>9</sup> Aristóteles distingue dos tipos de persuasión jerárquicamente ordenados: una, técnica, de acuerdo a la cual el orador demuestra de manera lógica lo que quiere probar; la otra, no-técnica, que no tiene que ver con el discurso propiamente dicho sino con los modos en que se lo ornamenta. De acuerdo a lo que señala Lichtenstein, la *Retórica* se propone devolverle a la *lexis* su estatus ontológico privilegiado (p.67)

<sup>10</sup> Advierte Jolanta Pékacs: “la concepción de la *honnêteté* se presenta como un paradigma que relaciona características políticas, sociales, morales y estéticas inherentes al Antiguo Régimen” (24). El *Dictionnaire de Trévoux* define la *politesse* como: “conducta *honnête*; aire galante, civil; manera elegante de hablar, de actuar y de escribir; exactitud, fineza en la elección de las palabras”

<sup>11</sup> De hecho, después dedica una buena parte del primer diálogo a hacer un elogio del carácter utilitario de la retórica y de las artes entre los antiguos: “todas las artes, bajo la apariencia del placer, formaban parte de las intenciones más serias de los antiguos para la moral y para la religión (...). Todos los placeres más emocionantes encerraban cierta lección de virtud” (19).

## Referencias bibliográficas

- Belaval, Yvon. (1991). *L'esthétique sans paradoxe de Diderot*. Paris : Gallimard.
- Boileau. (1722). *Oeuvres, Tome III*. Paris: Baudouin Frères.
- Burello, Marcelo. (2012). Autonomía del arte y autonomía estética. Buenos Aires: Miño y Dávila.
- Chouillet, Jacques. (1984). *Diderot, poète de l'énergie*. Paris : PUF.
- Cicerón. (2002). *Sobre el orador*. Trad. y notas: José Javier Iso. Madrid : Gredos.
- Daemmrich, I.G. (1967). Diderot and Schiller: Parallels in Literary Pictorialism. *Comparative Literature*, Vol. 19, No. 2. 114-132.
- Diderot, Denis. (1951). *Œuvres*. Texte établi et annoté para André Billy. Paris : Bibliothèque de la Pleiade.
- (1966). *Œuvres complètes de Diderot. Tome VII*. Paris : Garnier Frères.
- (2002). *Carta sobre los ciegos, seguido de Carta sobre los sordomudos*. Trad.: Julia Escobar. Valencia: Pre-Textos.
- Fénelon. (1824). *Œuvres diverses de Fénelon*. Paris : Lefèvre.
- Frantz, Pierre. (1998). *L'Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIIIe siècle*. Paris : PUF.
- Fried, Michael. (1988). *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot*. Berkeley: University of California Press.
- Fumaroli, Marc. (1980). 1980 *L'Âge de l'éloquence: rhétorique et «res literaria» de la Renaissance au seuil de l'époque classique*. Paris : Droz.
- Goring, Paul. (2005). *The rhetoric of sensibility in eighteenth-century culture*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Goodden. (1986). *Actio and persuasion. Dramatic performance in eighteenth century France*. Oxford: Clarendon Press.
- Krieger, Murray. (1992). *Ekphrasis. The illusion of the natural sign*. Baltimore: John Hopkins U.P.
- Lewinter, Roger. (1966). « L'exaltation de la vertu dans le théâtre de Diderot ». *Diderot studies*, VIII. 119-170.
- Lichtenstein, Jacqueline. (1993) *The eloquence of color. Rhetoric and painting in the French classical age*. Berkeley-Los Angeles-Oxford: University of California Press.
- Niklaus, Robert. (1963). La portée des théories dramatiques de Diderot et de ses réalisations théâtrales. *Romanic Review*, N°54, pp. 6-19.
- Pékacs, Jolanta. (1998). *Conservative tradition in pre-revolutionary France : Parisian Salon Women*. Ottawa: National Library of Canada.
- Ruiz Cano, Marina (2013). Le théâtre diderotien: pour une esthétique a fonction sociale. *Anales de Filología Francesa*, N°21. 351-364.
- Spitzer, Leo. (1962). The 'Ode on a grecian urn', or content vs. metagrammar. En Anna Hatcher

- (ed.). *Essays on English and American Literature*. Princeton: Princeton University Press.
- Szondi, Peter. Tableau and Coup de Théâtre: On the Social Psychology of Diderot's Bourgeois Tragedy. Trad.: Harvey Mendelsohn. *New Literary History*, Vol. 11, No. 2 (Winter, 1980), pp. 323-343.
- Webb, Ruth. (2009). *Ekphrasis, imagination and persuasion in ancient rhetorical theory and practice*. Burlington: Ashgate.
- Worvill, Romira. (2010). From prose peinture to dramatic tableau: Diderot, Fénelon and the emergence of the pictorial aesthetic in France. *Studies in Eighteenth-Century Culture*, Vol.39, pp. 151-170.