

# La inmoralidad del teatro: Ecos de la crítica de la primera literatura cristiana en la carta de Rousseau a D'Alembert

Catalina Cubillos\*

**Resumen:** Si el debate en torno a los límites morales de la expresión artística representa una constante de la historia cultural occidental, la crítica al arte dramático constituye un caso señalado de esta polémica por su viveza y persistencia. Ambas características se aprecian significativamente en la interesante confluencia argumentativa que se da entre la *Carta a M. D'Alembert* de Jean Jacques Rousseau y la literatura cristiana primitiva. Su vinculación se explicaría por mediación de la célebre *Querelle du théâtre*, que opuso a reformadores y rigoristas durante los siglos XVII y XVIII en Francia. Este artículo se ordena a mostrar algunos puntos de contacto entre la crítica de Rousseau y la de Tertuliano y Agustín, mostrando cómo argumentos aducidos originariamente en un contexto religioso tienen presencia en la esfera laica<sup>1</sup>.

**Palabras clave:** Literatura cristiana, Rousseau, inmoralidad, teatro, Tertuliano, Agustín.

## The Immorality of the Theatre: Echoes of the Criticism of Early Christian Literature in Rousseau's Letter to D'Alembert

**Abstract:** If the debate about the moral limits of artistic expression represents a constant in Western cultural history, criticism of drama is an outstanding example of this controversy by virtue of its vividness and persistence. Both these characteristics are more than evident in the interesting argumentative confluence between the *Letter to M. D'Alembert* by Jean Jacques Rousseau and early Christian literature. The link is explained by means of the famous *Querelle du théâtre*, which pitted reformers against rigorists during the seventeenth and eighteenth centuries in France. This article is intended to demonstrate some of the points of contact between Rousseau's critique and that of Tertullian and Augustine, showing how arguments put forth originally in a religious context are present in the secular field.

**Key words:** Christian literature, Rousseau, immorality, theatre, Tertullian, Augustine

---

\* Candidata a Doctora en Filosofía, Universidad de Navarra, España. [catacubillos@gmail.com](mailto:catacubillos@gmail.com)

<sup>1</sup> Agradezco al Dr. Miguel Saralegui y a Bernardita Cubillos por la lectura de este artículo y sus valiosas correcciones y sugerencias, así como al Dr. Manfred Svensson, que inicialmente me animó a la redacción de este pequeño ensayo.

Recibido: 2011 - 04 - 15  
Aprobado: 2011 - 05 - 29

# L'immortalité du théâtre: échos de la critique de la première littérature chrétienne dans la lettre de Rousseau à D'Alembert

**Résumé:** Si le débat concernant les limites morales de l'expression artistique représente une constante de l'Histoire culturelle occidentale, la critique envers l'art dramatique reste un cas notable de cette polémique de par sa vivacité et sa persistance. Ces deux caractéristiques s'apprécient significativement dans l'intéressante confluence argumentative que l'on trouve dans *Lettre à Mr D'Alembert* de Jean-Jacques Rousseau et la littérature chrétienne primitive. Leur lien s'expliquerait à travers la célèbre *Querelle du théâtre* qui opposa les réformateurs et les rigoristes durant les XVIIe et XVIIIe siècles en France. Cet article présente certains points de contact entre la critique de Rousseau et celle de Tertullien et Saint Augustin, en montrant comment des arguments allégués originalement dans un contexte religieux ont une présence dans la sphère laïque .

**Mots-clés:** Littérature chrétienne, Rousseau, immortalité, théâtre, Tertullien, Saint Augustin.

El ideal del *ars gratia artis* parece una conquista cultural irrenunciable. La libertad artística se entiende no sólo como parte constitutiva del derecho fundamental a la libertad de expresión, sino como uno de los pilares de la propia creación artística. Según este principio, cualquier control jurídico o moral impediría la posibilidad de un arte genuino. En este sentido, en aquellos casos donde las creencias morales y religiosas de los ciudadanos podrían haber sido vulneradas, la reivindicación del supremo derecho a la libre expresión artística disolvería este aparente conflicto entre arte y moralidad. Sin embargo, la crítica política y moral al arte representa una constante de la historia cultural que se extiende desde la temprana crítica platónica a los poetas hasta decenios relativamente próximos del siglo XX.

El arte dramático representa un capítulo especialmente interesante en la historia de este conflicto de legitimidades. Como un jactancioso guiño hacia el pasado, el lema de la productora cinematográfica Metro-Goldwyn-Mayer –*ars gratia artis*– parece zanjar decididamente la polémica que a lo largo de los siglos se ha producido en torno a la moralidad del drama y la actuación. Como ha mostrado Barish, las acusaciones contra el teatro se han sucedido sin cesar a lo largo de la historia, reuniendo a los pensadores más dispares entre sí (Cfr. Barish 1981). En este trabajo, nos proponemos estudiar un caso de esta confluencia, mostrando cómo la crítica del arte dramático reúne un grupo de pensadores que en principio podrían ser considerados absolutamente heterogéneos. Concretamente, examinaremos algunos ecos de la primera literatura cristiana en la carta de Rousseau a D'Alembert.

A mediados del siglo XVIII, Jean Jacques Rousseau, preocupado por la apertura de un nuevo teatro en la ciudad de Ginebra, escribe una

apasionada carta a Jean Baptiste D'Alembert<sup>2</sup>. En ella, responde a un artículo de la *Enciclopedia*, donde el ilustrado francés exaltaba los beneficios que dicho establecimiento aportaría a la capital helvética<sup>3</sup>. El escrito, publicado por primera vez en 1758, contiene una extensa crítica a la institución dramática y advierte de una serie de efectos nefastos que provocaría en la sociedad. A diferencia del *Discurso sobre las ciencias y las artes* o del *Emilio*, (Rousseau 1969: 677; 1964: 1-30). Rousseau no atiende aquí a la civilidad, el buen gusto o el refinamiento de las costumbres que el teatro podría aportar, sino que ataca directamente su inmoralidad.

Esta severa censura, redactada en pleno “Siglo de las luces” por uno de sus principales exponentes intelectuales, encuentra un claro antecedente, tanto más interesante cuanto más inesperado, en la literatura cristiana primitiva, especialmente en Tertuliano y san Agustín. En efecto, incitados por una ardiente preocupación por la moralidad de la cultura y las artes de su tiempo, el defensor de una religión natural – autor él mismo de una serie de obras dramáticas<sup>4</sup>– comparte un mismo juicio moral con los dos fervientes cristianos cartagineses, siendo la perspectiva que funda esta crítica completamente diversa en cada caso. Si en los romano-afrikanos se observa una intención marcadamente religiosa y apologética; en la crítica del suizo se advierte una impronta laica y sociológica<sup>5</sup>.

2 En sus *Confesiones*, Rousseau cuenta que la escribió en un estado febril, tardando tan sólo tres semanas en completarla (Cfr. Rousseau 1969: 494-495).

3 Corresponde al artículo «Genève» del tomo VII de la *Enciclopedia*, publicado en 1757. Rousseau tiene conocimiento de él por medio de Diderot, quien le informa en su última visita acerca de esta aportación de D'Alembert (Cfr. *Oeuvres complètes*, vol. I, p. 1515, nota 3). El mismo Rousseau citará los pasajes pertinentes en su carta.

4 Sobre esta incoherencia, Cfr. Costelloe 2003: 53-54. El artículo contiene una serie de valiosas referencias acerca de la concepción rousseauiana del teatro.

5 De hecho, es posible una lectura sociopolítica de su crítica, si ésta se pone en relación con el *Discurso de las ciencias y las artes*, el prefacio

El nexa entre ambos habría que buscarlo en la *Querelle du théâtre* de los siglos XVII y XVIII, la célebre disputa surgida a raíz de la iniciativa de Richelieu de promover una reforma moral del teatro en Francia. Esta transformación suscitó una gran oposición en la Iglesia, sobre todo entre los representantes de Port Royal, generando una contienda que enfrentó a rigoristas, como Pierre Nicole y Armand de Bourbon Conti, contra reformadores, como Scudéry y el *abbé* de Aubignac. La discusión continuó con un enérgico Bossuet contra las posturas reformistas de Caffaro, Gacon y Chavigni de Saint Martin, extendiéndose al siglo XVIII, a mediados del cual los defensores del teatro, Dacier, Terrason, Dubos y Porée, finalmente consiguen inclinar de su lado la balanza. Cuando Rousseau escribe, Voltaire ha asumido la defensa del arte dramático, impulsando la reforma del teatro llevada a cabo por Saint Pierre, Riccoboni y Lefranc de Pompignan y siendo secundado por los enciclopedistas<sup>6</sup>.

En este marco se inscribe la *Carta a M. D'Alembert*. Como ha mostrado recientemente Domecq, aunque frecuentemente se ha vinculado este escrito con la crítica de Platón a los poetas en la *República* (II, 376 e – III, 398 b; X, 595 a)<sup>7</sup>, Rousseau se aparta aquí de la concepción platónica de la mimesis poética –que sí aparece, en cambio, en el *Emilio* (Rousseau 1969: 339-340)–, acercándose más bien a la argumentación contra la utilidad moral del teatro de los rigoristas en la *Querelle* (Cfr. Domecq 2010). En efecto, aunque no lo menciona expresamente en su carta, Rousseau reproduce en puntos centrales los argumentos del *Traité de la comédie et des spectacles* de Conti (Bourbon Conti 1667). Esta vinculación explicaría la elección de los argumentos por parte del suizo y justificaría la cercanía de su censura con la crítica romano-cristiana, puesto que Conti se refiere extensamente a la tradición apologética y patrística para avalar su postura crítica respecto al arte dramático<sup>8</sup>.

Suscribiendo la hipótesis de que Rousseau leyó a Conti, en este artículo me propongo indicar una serie de elementos comunes entre su argumentación y la crítica de Tertuliano y Agustín, llamando la atención sobre la agudeza y la continuidad de sus propuestas, surgidas en circunstancias históricas y socioculturales extremadamente diversas. La asunción de argumentos originariamente aducidos en un contexto religioso desde una perspectiva laica constituye, a mi juicio, un poderoso motivo a favor de su intrínseca racionalidad y una moción a considerarlos seriamente al abordar la posibilidad de que el arte sea susceptible de algún tipo de codificación moral.

Para realizar esta presentación será preciso, en primer lugar, contextualizar brevemente la crítica al teatro del cristianismo primitivo, la cual se inserta en el marco más general de la detracción de los espectáculos y juegos en la Antigüedad tardía. Hecha esta introducción, se atenderá directamente a los argumentos esgrimidos por Tertuliano, Agustín y Rousseau, enfatizando la profunda coherencia y cercanía que presentan estos tres autores en su enjuiciamiento de la institución dramática, más allá de la discrepancia de las bases e intereses sobre los que construyen su argumentación.

## 1. Los espectáculos en el imperio y la crítica cristiana

Los espectáculos desempeñaron un importante papel cultural y político en el imperio romano (Cfr. Jiménez Sánchez 2001). En la medida en que el cristianismo se expande por la cuenca mediterránea, asentándose en áreas romanas helénicas, se pone en contacto con esta tradición cultural y recreativa<sup>9</sup>. De hecho, los fieles de la nueva religión parecen haber sido bastante asiduos a estas actividades. Así lo atestigua Agustín, quien da a entender que

del *Narciso*, o sus *Consideraciones sobre el gobierno de Polonia*, pero esta interpretación excede ciertamente los objetivos del presente artículo.

6 Sobre esta querrela, Cfr. Moffat 1930; Mongrédien 1978: 103-119.

7 Sobre esta relación, Cfr. los estudios de Starobinsky 1971; Lacoue-Labarthe 2002; Charbonnel 2006 (citados por Domecq).

8 Aparte de referirse a los cánones de los concilios, Conti cita textualmente largos pasajes de los Padres y apologetas (además de algunos

autores posteriores), ofreciendo un acabado compendio de florilegios de la crítica al teatro y los espectáculos de la temprana literatura cristiana (Cfr. Bourbon Conti 1667: 74-178).

9 Este contacto queda de manifiesto en la célebre analogía de san Pablo que representa al cristiano como "atleta de Cristo" (Cfr. *I Corintios*, 9, 24-26).

la presencia de los cristianos en el público era mayoritaria en su tiempo<sup>10</sup>. Dada esta popular afición, en los primeros siglos de la expansión del cristianismo, los apologetas y los Padres se ven conminados a orientar a los creyentes acerca de los espectáculos. Su instrucción consistirá en una severa crítica, centrada principalmente en su carácter pagano.

La aparición de referencias a los espectáculos desde el siglo II hasta el siglo VI en la literatura cristiana confirma su importancia en el imperio. Incluso cuando el cristianismo contaba con el beneplácito del poder imperial, a partir de Constantino, los deportes y los espectáculos siguieron desarrollándose como demostración de propaganda y autoridad, cambiando tan sólo las ceremonias previas a las competiciones, para desligarlas de su origen pagano<sup>11</sup>. De hecho, los juegos parecen haber desaparecido en Occidente más por las circunstancias políticas –el fin del imperio romano occidental– que por las advertencias de filósofos y Padres de la Iglesia. La copiosa literatura cristiana al respecto tan sólo habría conseguido la desacralización de los espectáculos, sin producir la desafección de los ciudadanos (Arredondo 2008: 278).

Un primer hito en la historia de esta literatura crítica se asienta con la obra del apologeta Quinto Septimio Tertuliano. Este cartaginés nacido a mediados del siglo II, llegado a Roma para estudiar retórica y dialéctica, conoce el cristianismo y se convierte, uniéndose primero a la corriente montanista, para luego separarse de ellos y fundar su propia escuela religiosa<sup>12</sup>. Plausiblemente entre los años 197 y 200, escribe el tratado *De spectaculis*, la crítica más completa a los espectáculos de la Antigüedad, donde intenta disuadir a los cristianos de asistir a ellos, aduciendo principalmente su naturaleza ido-

látrica. A la acabada crítica de Tertuliano sigue la de san Cipriano (+258), obispo de Cartago, quien fuera su discípulo. Maestro de retórica, se convierte al cristianismo a través del sacerdote Cecilio (Jerónimo 2010: 67) entre el 245 y el 246, llegando a ser el primado de la Iglesia en África en el año 253. Precisamente por entonces escribe su carta a Donato, donde critica la crueldad del circo y la inmoralidad del teatro. El argumento continúa en el siglo IV con Lucio Cecilio Firmiano Lactancio, y sus *Institutiones divinas*, donde se reprocha el impúdico contenido de las obras dramáticas (Lactancio 2009: VI, 20, 8 ss.). A la obra de Lactancio suceden otras análogas, como el radical ataque al paganismo del senador Julio Fírmico Materno en *El error de las religiones paganas*, escrito con el objetivo de extirpar el paganismo desde su raíz (Fírmico Materno 1982: XVI, 4; XXVIII, 10; VI, 9). Entre ellas, destaca la reflexión de Agustín (354-430), quien, quizás por su marcada afición a los espectáculos en sus años de juventud, representa ciertamente uno de sus críticos más agudos y autorizados<sup>13</sup>.

Esta introducción permite apreciar someramente el alcance de la cuestión sobre la moralidad del teatro en la literatura cristiana de la Antigüedad tardía. Si bien la crítica de estos autores se concentra principalmente en el paganismo de los espectáculos, todas las obras citadas reservan un lugar para criticar la inmoralidad del teatro y los actores, convirtiéndose en un importante antecedente a la hora de evaluar el clásico problema de la moralidad de las artes en la Historia de las ideas. Entre sus aportes, destaca la argumentación filosófica que Agustín y Tertuliano despliegan para denostar el teatro, que presenta un notable paralelismo con el correspondiente ensayo crítico de Rousseau. A continuación, se examinarán tres argumentos comunes, que revisten un particular interés desde el punto de vista filosófico, a saber, la fundamentación de la inmoralidad de los contenidos dramáticos, la corrupción que entraña

10 Cfr. Agustín 1841 a: 16, 17: "Non vult bonus Christianus ire spectare. Hoc ipsum quod frenat concupiscentiam suam, ne pergat ad theatrum; clamat post Christum, clamat ut sanetur. Alii concurrunt, sed forte Pagani, forte Iudaei. Imo vero tam pauci essent in theatris, ut erubescendo discederent, si Christiani ad theatra non accederent. Curruunt ergo et illi, portantes sanctum nomen ad poenam suam".

11 Sobre la secularización de los juegos, Cfr. Jiménez Sánchez 2001: 509-527.

12 Sobre Tertuliano, Cfr. Jerónimo 2010: 53; Agustín: 1969: 86; Eusebio de Cesarea 1964: II, ii, 4.

13 Esta breve introducción no pretende agotar la abundante literatura cristiana al respecto, donde habría que tener presente también la obra de Taciano, Minucio Félix, Novaciano, Arnobio, san Juan Crisóstomo, Quodvulteo o Salviano, entre otros.

el oficio de la actuación y la nociva influencia del teatro sobre las pasiones.

## 2. La exaltación de la inmoralidad en las representaciones

Una importante parte de las críticas de la temprana literatura cristiana contra el teatro se centra, como es de esperar, en la inmoralidad de los contenidos representados. Tanto para Tertuliano, como para Cipriano, Lactancio, Fírmico Materno y Agustín el teatro es, por definición, el lugar de la obscenidad y la inmodestia. Como afirma abiertamente Tertuliano, dirigiéndose a los cristianos: “tenéis prohibición del teatro por la prohibición de la inmodestia”<sup>14</sup>. En general, las críticas de inmoralidad se concentran en el género del mimo y la pantomima<sup>15</sup>, aun-

que también se denostan los contenidos de la comedia, por su impudicia<sup>16</sup>, y la tragedia, por su escenificación de crímenes e injusticias<sup>17</sup>. Para Agustín, estos dos géneros son los más tolerables, pues por lo menos se abstienen de las palabras obscenas<sup>18</sup>. En esta misma línea, refiriéndose a la tragedia, formula Rousseau su juicio del teatro clásico francés: “Observad la mayoría de las obras del Teatro Francés; encontraréis en todas ellas monstruos abominables y acciones atroces, útiles si se quiere para hacerlas interesantes y para el ejercicio de las virtudes, pero peligrosas puesto que acostumbran los ojos del pueblo a los horrores que no debería conocer y a crímenes que no debería suponer posibles” (Rousseau 1996: 109). Con la admisión de la inmoralidad de los contenidos teatrales, se establece ya una premisa común entre los autores considerados; todos ellos concuerdan en juzgar las obras dramáticas como inapropiadas.

Admitido este común punto de partida, un primer elemento llamativo se refiere a la doble moral que implica la afición por el teatro. Este doblez queda de manifiesto en un pasaje de *La ciudad de Dios*, donde Agustín se lamenta de la ignorancia del pueblo, que rehúye las enseñanzas de los filósofos sobre los dioses y aplaude la representación de las escenas del teatro, que menoscaban su dignidad. “¡Oh religiosidad de los oídos del pueblo, incluido el romano! ¡No pueden soportar las disertaciones de los filósofos sobre los inmortales, y no sólo soportan, sino que oyen con gusto las composiciones de

14 Tertuliano 1931: XVII: “habes igitur et theatri interdictionem de interdictione impudicitiae”.

15 El mimo correspondía al género más popular de la época. Los actores imitaban con gestos –no llevaban máscaras– escenas de la vida cotidiana, frecuentemente de contenidos groseros y obscenos. Es el único género donde podían actuar también mujeres. En la pantomima, el actor, con una máscara, representaba tomados de la mitología, acompañado por la música de una orquesta y el coro. Debiendo interpretar diversos papeles, de diverso sexo, edad y condición, se destacaba por su destreza y flexibilidad corporal. Este género, a diferencia del mimo, era más apreciado por las clases elevadas (Cfr. Jiménez Sánchez 2001: 132-134).

Para las críticas de estos géneros, Cfr. Tertuliano 1931: XVII: “ita summa gratia eius de spurcicia plurimum concinnata est, uam Atellanus gesticulatur, quam mimus etiam per mulieres repraesentat, sensum sexum et pudoris exterminans, ut facilius domi quam in scaena erubescant, quam denique pantomimus a pueritia patitur in corpore, ut artifex esse possit”; Cipriano 1976: 8: “Tum delectat in mimis turpitudinum magisterio vel quid domi gesserit recognoscere vel quid gerere possit audire (...) histrionicis gestibus inquinari, uidere contra foedus iusque nascendi patientiam incestae turpitudinis elaboratam: euirantur mares, honor omnis et uigor sexus eneruati corporis dedecore mollitur plusque illic placet, quisque uirum in femiminam <sic> magis fregerit”; Cipriano 1994: 1-2: “quanto maioris est criminis non tantum muliebria indumenta accipere sed et gestus quoque turpes et molles et muliebres magisterio impudicae artis exprimere?”; Lactancio 2009: VI, 20, 29-31: “histrionum quoque impudicissimi motus quid alii nisi libidines et docent et instigant? Quorum eneruata corpora et in muliebrem incesum habitumque mollita impudicas feminas inhonestis gestibus mentiuntur. Quid de mimis loquar corruptelarum praeferebant disciplinam, qui docent adulteria, dum fingunt, et simulacris erudiunt ad uera? Quid iuuenes aut uirgines faciant, cum haec et fieri sine pudore et spectari libenter ab omnibus cernunt? Admonentur utique quid facere possint et inflammantur libidine, quae aspectu maxime concitatur, ac se quisque pro sexu in illis imaginibus praefigurat probantque illa, dum rident, et adherentibus uitiiis corruptiores ad cubacula reuertuntur, nec pueri modo, quos praematuris uitiiis imbui non oportet, sed etiam senes, quos peccare iam non decet”; Fírmico Materno 1968: VI, 31, 39: “cum effeminati corporis mollitie cinaedos efficient, qui ueterum fabularum exitus in scaenis semper saltantes imitentur”; VIII, 20, 8: “in parte XXVII. Tauri quicumque habuerint horoscopus, erunt pantomimi sed cinaedi”; 23, 3: “erunt cinaedi et pantomimi”.

16 Cfr. Lactancio 2009: VI, 20, 27-28: “nam et comicae fabulae de stupris uirginum loquuntur aut amoribus meretricum, et quo magis sunt eloquentes qui flagitia illa finxerunt, eo magis sententiarum elegantia persuadent et facilius inhaerent audientium memoriae uersus numeros et ornati”.

17 Cfr. Lactancio 2009: VI, 20, 28-29: “Item tragicae historiae subiciunt oculis parricidia et incesta regum malorum et coturnata scelera demonstrant”; Cipriano 1976: 8: “Cothurnus est tragicus, prisca carmine facinora recensere: de parricidiis et incestis horror antiquus expressa ad imaginem ueritatis actione replicatur, ne saeculis transeuntibus exolescat quod aliquando commisum est”; Fírmico Materno 1982: VI, 6: “in scaenis cottidae a tragici carminis auctoris traditur, ut scelerati tyranni facinerosa crudelitas in animis audientium funestis semper relationibus renascatur”.

18 Agustín 1955: II, 8: «Et haec sunt scaenicorum tolerabiliora ludorum, comoediae scilicet et tragoediae, hoc est fabulae poetarum agenda in spectaculis multa rerum turpitudine, sed nulla saltem, sicut alia multa, uerborum obscenitate compositae; quas etiam inter studia, quae honesta ac liberalia uocantur, pueri legere et discere coguntur a senibus».

los poetas y las representaciones de los cómicos, que van contra la dignidad y naturaleza de los inmortales y que no pueden aplicarse ni al más vil de los hombres!" (Agustín 1955: VI, 5). En la misma línea, afirmaba Tertuliano que en el teatro es honrado lo que en cualquier otro lugar sería considerado como deshonesto<sup>19</sup>. Así se expresa también Rousseau, denunciando cómo la comedia hace ridícula la virtud y encomiable la astucia y la mentira y trastorna así el orden social, denostando las relaciones más sagradas, los derechos de los padres, los maridos y los maestros. En el teatro se representa el mundo social al revés, invirtiendo la naturaleza de las relaciones humanas: se pone a la mujer sobre el hombre y a los hijos sobre sus padres (Rousseau 1996: 110-112).

Ahora bien, esta doble moral del teatro, que se ampara en el carácter ficcional de lo representado, no excluye una efectiva acción de los contenidos escénicos en el alma de los espectadores. De hecho, el carácter ficcional del teatro presenta, en este sentido, un doble efecto nocivo, permitiéndole, por una parte, sustraerse al juicio moral para representar lo que fuera de él es deshonesto y vilipendiado; y, por otra, ejercer un real efecto en la sensibilidad moral de los espectadores. Esto conduce a un segundo elemento común entre la crítica de los cristianos romanos y la de Rousseau, a saber, la culpabilidad que entraña la identificación con lo representado, aún cuando las malas acciones no se lleven a cabo. Para los primeros, más allá del valor ejemplar del teatro, que podría convertirse en un nefasto aliciente para el público<sup>20</sup>, el mero hecho de asistir a las representaciones dramáticas constituye una mala acción<sup>21</sup>. En la carta a D'Alembert, reaparece esta idea: al

identificarse con las historias de los amantes, los espectadores satisfacen los deseos de sus pasiones al margen de la razón y la virtud. En este sentido, apunta agudamente Rousseau que "el mal que se le reprocha al teatro no es precisamente el de inspirar pasiones criminales, sino de disponer el alma a sentimientos tiernos que se satisfacen a expensas de la virtud" (Rousseau 1996: 131-132); así, precisamente "al admirar el amor honesto, uno puede librarse al amor criminal" (1996: 137).

En este punto, la *Carta a M. D'Alembert* se encuadra decididamente en el marco de la mentada "querrela del teatro" francesa, cuya premisa básica consiste justamente en el efecto real de la representación dramática en las pasiones. De hecho, su posible utilidad moral se basa precisamente sobre este supuesto; a saber, puesto que el teatro tiene el poder efectivo de excitar las pasiones e influir en la conducta del espectador, puede y debe instruir y moralizar<sup>22</sup>. Rousseau no deja de lado esta interrogante acerca de la utilidad moral del teatro; de hecho, la aborda directamente en su carta y da una respuesta tajantemente negativa al respecto, apoyándose en motivos de tipo sociológico. El principal objetivo de los espectáculos –dice– es agradar al pueblo. El teatro no es un instrumento para hacer amable la virtud y odioso el vicio, lo cual pertenece al sentido común originario de todos los hombres y no es necesario el teatro para conseguirlo; de hecho, sería incapaz de producir sentimientos que no se tienen de antemano (Rousseau 1996: 96-97)<sup>23</sup>. Las obras de teatro moralizantes, donde el crimen resulta siempre castigado y la virtud recompensada, no atraen

19 Tertuliano 1931: XVII, 1: "similiter et impudicitiam omnem amoliri iubemur. Hoc igitur modo etiam a theatro separamur, quod est priuatum consistorium impudicitiae, ubi nihil aliud probatur quam quod alibi non probatur". Cfr. también Lactancio 2009: VI, 21, 2; Novaciano 1972: VI, 2.

20 Cfr. Cipriano 1976: 8: "cothurnus est tragicus, prisca carmine facinora recensere (...) Admonetur aetas omnis auditu fieri posse quod factum est"; Lactancio 2009: VI, 20, 30-31: "quid de mimis loquar corruptelorum praeferebantur disciplinam, qui docent adulteria, dum fingunt, et simulacris erudiunt ad uera? Quid iuuenes aut uirgines faciant, cum haec et fieri sine pudore et spectari libenter ab omnibus cernunt?".

21 Cfr. Agustín 1841c: 3: "Infamiam spectando confirmas. Quid provocas quod accusas? Miror, si amati tui non te aspergit infamia. Sed non te aspergat, immaculata maneat honestas, si potest, spectatrix libidi-

num, ematrix turpium voluptatum. Audeo prohibere spectacula? Audeo prohibere, audeo plane"; Salviano 1883: VI, 3, 19: "itaque in illis imaginibus fornicationum omnis omnino plebs animo fornicatur, et qui forte ad spectaculum puri uenerant de theatro adulteri reuertuntur. Non enim tunc tantummodo quando redeunt sed etiam quando ueniunt, fornicantur; nam hoc ipso quod aliquis rem obscenam cupit, dum ad immunda properat, immundus est"; Cfr. Lactancio 2009: VI, 20, 30-31.

22 La utilidad moral del arte en este sentido es defendida por el *abbé* Dubos en respuesta a la crítica de Platón a los poetas en la *República*. Cfr. Dubos 1733: I, 5, 47-48.

23 A propósito de este punto, Rousseau se refiere a su teoría de la bondad natural. La carta, en efecto, puede ser interpretada en términos de la contraposición entre bondad natural y el artificio de la vida en sociedad (de este tema se ocupa principalmente el estudio introductorio de Rinesi en la edición utilizada, Cfr. Rousseau 1996: 9-63).

al público. “A fuerza de mostrarles que se los quiere instruir, no se los instruye (...) éste no es un objetivo al que los autores dirigen sus obras; y por ello, raramente lo alcanzarían, y a menudo sería un obstáculo para el éxito” (1996: 103). Por eso, las obras de teatro, como regla general, tratan acerca de objetos inmorales.

En consecuencia, las representaciones del teatro siempre son peligrosas, al margen de que intenten instruir o no al público, porque lo que más hondamente conmueve al alma son las pasiones de los personajes y no las enseñanzas racionales. “Por eso es cierto que las escenas del amor siempre producen una impresión mayor que la de las máximas de la sabiduría, y que el efecto de una tragedia es independiente de su desenlace” (1996: 135). A fin de cuentas, en vez de instruir, hacen todo lo contrario: enseñan al pueblo a vivir dejándose llevar por los sentimientos al margen de la razón. En las irónicas palabras de Rousseau, “poco falta para hacernos creer que un hombre honesto tiene la obligación de estar enamorado y que una amante amada no podría no ser virtuosa. ¡Henos aquí, pues, muy bien instruidos!” (1996: 138). Estas pasiones intensas, una vez anidadas en el alma, terminan siendo como un arma de doble filo, en cuanto al haber escapado al dominio de la razón, resultan siempre excesivas. Esta argumentación –análoga a la de Conti<sup>24</sup>– se conecta con el tercer argumento que se examinará, relativo a la influencia del teatro sobre las pasiones. Pero es preciso atender primero a la crítica sobre la moralidad de los actores.

### 3. La inmoralidad de los actores

Un segundo punto de contacto tiene que ver con la inmoralidad de los actores. Esta crítica no atañe tan sólo, como se podría esperar, a su dudosa reputación, sino también –y precisa-

mente– a la naturaleza de su oficio, que consiste en el fingimiento. Respecto al primer sentido, a saber, la deshonorosa fama y condición social de los actores en el imperio romano, encontramos un claro testimonio en el *Codex theodosianus*<sup>25</sup>. La crítica cristiana no hace más que confirmar en este punto la visión de la sociedad de su tiempo, que los incluía en el grupo de los *infames*<sup>26</sup>. Rousseau mantiene la misma opinión, pero debe enfrentarse a un D’Alembert que los defiende culpando a la sociedad de su inmoralidad<sup>27</sup>. Por eso, la crítica rousseauiana no se conforma con apelar a la experiencia –el argumento *de facto* no sería suficiente para refutar al ilustrado francés–, sino que fundamenta esta licenciosidad en la naturaleza misma de la interpretación dramática. Así pues, tras haber constatado que los actores llevan una vida licenciosa, de escándalos y malas costumbres, por lo que son rechazados en cada región “en proporción directa con la pureza de costumbres de sus habitantes” (Rousseau 1996: 161), Rousseau ataca directamente el oficio de la representación teatral, retomando la noción romana de la *infamia* de los actores.

Esto conduce al segundo punto mencionado, a saber, la intrínseca inmoralidad de la profesión dramática. Sobre este tema se da una interesante concordancia entre la postura de Tertuliano y la de Rousseau. Refiriéndose al oficio de representar, argumenta el primero que “no ama lo falso el autor de la verdad; todo lo fingido es adulterio para Él. Por lo tanto, puesto que condena la hipocresía en todas sus formas, no aprobará nunca al que simula otra voz, sexo o edad, ni al que finge pretendidos amores, iras, gemidos o lágrimas” (Tertuliano 1931: XXIII). Para él, cualquier desfiguración del rostro humano no es nada menos que la desfiguración de la propia imagen de Dios (Cfr. 1931: XVIII).

24 En efecto, también Conti niega la utilidad moral del teatro argumentando que las representaciones dramáticas buscan agradar al espectador y esto sólo se logra retratando las pasiones con las que él se identifica y advierte, asimismo, que la representación de escenas amorosas ejerce un mayor poder sobre el público que las sabias palabras (Cfr. Bourbon Conti 1667: 19-32).

25 Cfr. *Codex theodosianus*, XV. Acerca de la legislación imperial sobre los actores, Cfr. Jiménez Sánchez 2001: 136-144.

26 El tratado de Conti ofrece una abundante bibliografía de la doctrina de los primeros concilios al respecto (Cfr. Bourbon Conti 1667: 48-60).

27 Así se expresa, en efecto, el artículo «Genève» de la Enciclopedia: “El bárbaro prejuicio contra la profesión del comediante, la especie de envilecimiento en el que hemos puesto a estos hombres tan necesarios para el progreso y el sostén de las artes es, por cierto, una de las causas que contribuyen al desorden que les reprochamos: ellos buscan recompensar por medio de los placeres la estima que su trabajo no puede obtener” (Cfr. Rousseau 1996: 248).

Quitando su fondo teológico, esta visión es análoga a la del suizo, quien objeta a los comediantes mostrar lo que no son, abandonando en una multitud de personajes ficticios la parte más noble de sí mismos. En efecto, para dar cuenta de los motivos de esta inmoralidad, Rousseau define la actuación como el arte del fingimiento y la ocultación de la propia personalidad. “¿Cuál es el talento del comediante? El arte de fingir, de aparentar otro carácter que el propio, de parecer diferente a lo que se es, de apasionarse a sangre fría, de decir algo distinto a lo que se piensa, tan naturalmente como si en efecto se lo pensara; y, en fin, el de olvidar el propio lugar para tomar uno ajeno. ¿Cuál es la profesión del comediante? Un oficio en el que él se ofrece en representación por dinero, se somete a la ignominia y a las afrentas cuyo derecho de infligir se compra; y en el que pone públicamente su persona en venta (...) ¿Cuál es entonces el espíritu que el comediante posee en su trabajo? Una mezcla de bajeza, de falsedad, de ridículo orgullo y de indigno envilecimiento, adecuada a todo tipo de personajes excepto al más noble de todos, el hombre, a quien el actor abandona” (Rousseau 1996: 165-166).

Esta crítica resulta especialmente cierta, para Rousseau, en el caso de las actrices. “Me pregunto cómo un trabajo cuyo único objeto es mostrarse en público y, aún peor, mostrarse por dinero, convendría a mujeres honestas, y cómo esto podría convivir con la modestia y las buenas costumbres” (1996: 179). Por lo demás – señala – no es nada difícil que la que se pone en venta en la representación, lo haga también fuera de ella, y la actriz se deje caer en la tentación de satisfacer los deseos que tanto se ha ocupado de excitar (Cfr. 1996: 179), arrastrando a los actores, con quienes convive en excesiva familiaridad (Cfr. 1996: 180). Su argumentación, nuevamente, encuentra aquí un eco en la crítica de la literatura cristiana, donde las actrices son frecuentemente asimiladas a las prostitutas<sup>28</sup>.

28 Cfr. Tertuliano 1931: XVII: “Ipsa etiam prostibula, publicae libidinis hostiae, in scaena proferuntur, plus miserae in praesentia feminarum”; Firmico Materno 1968: III, 12, 17: “aut enim meretrices aut publicas aut scaenicas aut infames uxores habebunt”.

Esta asimilación se apoya, por lo demás, en la legislación de su época, donde los actores de mimo, y muy especialmente las actrices, estaban

Tras estas consideraciones, Rousseau concluye que la profesión del comediante es de suyo viciosa, sin que se pueda hacer nada por evitarlo. “Cuando los males del hombre proceden de su naturaleza o de una manera de vivir que no puede cambiar, ¿pueden los médicos prevenirlos? Prohibir que el comediante sea vicioso es como prohibir que el hombre se enferme” (1996: 181). La actuación es un oficio que consiste esencialmente en aparentar y fingir, despertando las pasiones ajenas, lo que no puede calificarse sino como inmoral. Por lo tanto, los comediantes, por el solo hecho de ser tales, son viciosos. Esta negativa visión de la naturaleza misma del oficio dramático es característica del imperio romano tardío, donde la profesión dramática parecía constituir una auténtica “segunda naturaleza”, siendo prácticamente imposible renunciar a esta condición jurídica y social<sup>29</sup>. Conforme a esta percepción, Cipriano y Agustín advierten que es necesaria la renuncia de los actores a su profesión para poder incorporarse a la religión cristiana por el bautismo<sup>30</sup>.

Como se puede ver, tanto para Rousseau como para Tertuliano, el arte de caracterizar personajes constituye una actividad innoble de suyo, que desfigura el verdadero ser del hombre que se dedica a ello. Por eso, la profesión del actor es intrínsecamente vil e inmoral, sobre todo en el caso de la mujer. En esta detracción de la esencia misma de la actuación se observa una sorprendente coherencia del contestatario pensamiento del ginebrino, propuesto en oposición a la consideración de D'Alembert, con

desprovistos de sus derechos civiles, de forma semejante a ladrones y criminales, soldados licenciados con deshonor, o proxenetas (Cfr. Jiménez Sánchez 2001: 133, 139-140). El mismo Rousseau es consciente, por lo demás, de esta condición de *infames* que detentaban los actores en Roma (Cfr. Rousseau 1996: 162-163).

29 Como muestra Jiménez Sánchez, apoyándose en documentos jurídicos de la época, existían dos medios para abandonar esta profesión, a la que se estaba ligado “por naturaleza”: por una concesión especial del emperador o al entrar a formar parte de la religión cristiana. En ambos casos, se exigía mantener una conducta irreprochable de por vida (Cfr. Jiménez Sánchez 2001: 144-150).

30 Cfr. el canon 62 del Concilio de Elvira: “si auriga, aut pantomimus credere voluerint, placuit et prius artibus suis renuntient, et tunc demum suscipiantur, ita ut ulterius ad eas non revertantur. Qui si facere contra interdictum tentaverint, proiciantur ab ecclesia” (Cfr. Vives 1963: 12); Cipriano 1994; Agustín 1841a: 18, 33.

la efectiva condición social de los actores en el imperio romano y su tratamiento por parte del cristianismo primitivo<sup>31</sup>.

#### 4. La influencia del teatro de las pasiones

Ahora bien, como ya se ha indicado, los argumentos más interesantes desde el punto de vista filosófico radican en el desorden que el teatro provoca en las pasiones. Los capítulos XIV y XV del *De spectaculis* de Tertuliano se ocupan directamente de este punto. Allí, partiendo del argumento de que los espectáculos necesariamente conducen a la agitación espiritual<sup>32</sup>, porque son un tipo de placer<sup>33</sup> y donde hay placer, siempre hay exaltación de los sentimientos<sup>34</sup>, el cartaginés concluye que es preciso que el cristiano se prive de ellos, especialmente del circo, donde la exaltación preside todo como su elemento esencial. Llegado a este punto, expone uno de sus argumentos más interesantes al respecto, concerniente al peligro para la vida moral que entraña el *estar fuera de sí* [*furor*]: “¿Qué cosa obtienen entonces los que participan de ello, que no son dueños de sí mismos? No otra cosa, quizás, sino tan sólo aquello por lo cual no se pertenecen: se entristecen por la pena ajena, se alegran por la felicidad ajena. Todo aquello que desean o que detestan es extraño a ellos mismos; así, para ellos, el amor es ocioso y el

odio, injusto”<sup>35</sup>. Al amar, odiar y entristecerse por ficciones, el hombre evade la realidad. Su amor, su odio y su compasión le son extraños, y por eso, los espectáculos conllevan el peligro de convertir a sus aficionados en personas sin dominio de sus pasiones e incoherentes en su propia vida. La virtud no puede desarrollarse en un alma enardecida por las pasiones, habituada a sentir una cosa y su contraria, sin posibilidad alguna de la auténtica paz interior<sup>36</sup>. Precisamente por eso, por su gran afición a lo espectacular, los paganos suelen ser –según el apologeta– incoherentes en relación a su juicio acerca de las personas y sus acciones; en los espectáculos aplauden lo que en su propia vida condenan y eso los vuelve inconsistentes en sus sentimientos y contradictorios en sus juicios<sup>37</sup>.

Un perspicaz ejemplo en la línea de esta crítica de Tertuliano se encuentra en el comentario de Rousseau a *El misántropo* de Molière: “Atrevámonos a decirlo sin vueltas: ¿quién de nosotros está lo suficientemente seguro de sí para soportar la representación de semejante comedia sin siquiera compartir la mitad de las bromas que tiene lugar? ¿Quién no se enojaría, al menos un poco, si el ratero fuese sorprendido o fracasara en su golpe? ¿Quién no es por un momento ese ratero, al interesarse en él? Puesto que interesarse en alguien, ¿qué otra cosa es sino ponerse en su lugar?” (Rousseau 1996: 125). Como se puede ver, tanto para Rousseau como para Tertuliano, la mimesis aparta de sí mismo al espectador al provocar su identificación interior con lo representado.

Agustín también reconoce este efecto nocivo de las representaciones y su gravedad para la vida moral. Lo hace en primera persona, re-

31 En este punto, el ginebrino parece favorecer la condición jurídica de infamia. Ésta había sido revocada en Francia en el siglo anterior, derogando la ley romana hasta entonces en regla (Cfr. Moffat 1930: 8).

32 Cfr. Tertuliano 1931: XV: “Omne enim spectaculum sine concussionem spiritus non est. Ubi enim voluptas, ibi et studium, per quod scilicet voluptas sapit; ubi studium, ibi et aemulatio, per quam studium sapit. Porro et ubi aemulatio, ibi et furor et bilis et ira et dolor et cetera ex his, quae cum his non competunt disciplinae”.

33 Cfr. Tertuliano 1931: XIV: “Nam sicut pecuniae vel dignitatis vel gulae vel libidinis vel gloriae, ita et voluptatis concupiscentia est; species autem voluptatis etiam spectacula. Opinor, generaliter nominatae concupiscentiae continent in se et voluptates, aequae generaliter intellectae voluptates specialiter et in spectacula disseruntur”.

34 Para Tertuliano, de hecho, es imposible disfrutar de los espectáculos en forma moderada. Según él, es indudable que todos los asistentes a los espectáculos están dominados por el intenso deseo y la pasión exacerbada. Cfr. Tertuliano 1931: XV: “Nam et si qui modeste et probe spectaculis fruuntur pro dignitatis vel aetatis vel etiam naturae suae conditione, non tamen immobilis animi est et sine tacita spiritus passione. Nemo ad voluptatem venit sine affectu, nemo affectum sine casibus suis patitur. Ipsi casus incitamenta sunt affectus. Ceterum si cessat affectus, nulla est voluptas, et est reus iam ille vanitatis eo conveniens, ubi nihil consequitur”.

35 Cfr. Tertuliano 1931: XVI: “Quid enim suum consecuturi sunt, qui illic agunt, qui sui non sunt? Nisi forte hoc solum, per quod sui non sunt: de aliena infelicitate contristantur, de aliena felicitate laetantur. Quicquid optant, quicquid abominantur, extraneum ab iis est; ita et amor apud illos otiosus et odium iniustum”.

36 Cfr. Tertuliano 1931: XXV: “Pacem, opinor, habebit in animo contentens pro auriga, pudicitiam ediscet attonitus in mimos. Immo in omni spectaculo nullum magis scandalum occurret quam ille ipse mulierum et virorum accuratior cultus. Ipsa consensio, ipsa in favoribus conspiratio aut dissensio inter se de commercio scintillas libidinum confabulantur”.

37 Cfr. Tertuliano 1931: XXII: “Quid mirum? Inaequata ista hominum miscentium et conmutantium statum boni et mali per inconstantiam sensus et iudicii varietatem”.

latando la gran impresión que le producían los espectáculos teatrales y se pregunta cómo es posible que encontrara placer en el sentimiento de dolor que le causaban las desdichas de los amantes. “Arrebatábanme los espectáculos teatrales, llenos de imágenes de mis miserias y de incentivos del fuego de mi pasión. Pero ¿qué será que el hombre quiera en ellos sentir dolor cuando contempla cosas tristes y trágicas que en modo alguno quisiera padecer? Con todo, quiere el espectador sentir dolor con ellas, y aun este dolor es su deleite. ¿Qué es esto sino una incomprensible locura? Porque tanto más se conmueve uno con ellas cuando menos libre se está de semejantes afectos, bien que cuando uno las padece se llamen miserias, y cuando se compadecen en otros, misericordia” (Agustín 1981: III, 2, 2).

¿Se trataba realmente de compasión y misericordia? El hiponense aclara inmediatamente que no, puesto que no eran auténticas, ya que no conducían a la acción. Se trataba tan sólo de una excitación de los sentimientos, sin una voluntad verdadera que les otorgara cierto valor moral. “Pero ¿qué misericordia puede darse en cosas fingidas y escénicas? Porque allí no se provoca al espectador a que socorra a alguien, sino que se le invita a condolerse solamente, favoreciendo tanto más al autor de aquellas ficciones cuanto es mayor el sentimiento que se siente con ellas” (Agustín 1981: III, 2, 2). Agustín intenta describir el fenómeno con precisión, contrastándolo con la genuina misericordia que siente por los pecadores después de su conversión. Ésta es menos emotiva, pero mucho más real y no produce ningún deleite<sup>38</sup>. Estas consideraciones perfeccionan el argumento esbozado por Tertuliano: las representaciones dramáticas provocan fuertes sentimientos en

38 Agustín 1981: III, 2, 3: “Neque enim nunc non misereor, sed tunc in theatris congaudebam amantibus, cum sese fruebantur per flagitia, quamvis haec imaginarie gererent in ludo spectaculi, cum autem sese amittebant, quasi misericors contristabar; et utrumque delectabat tamen. Nunc vero magis misereor gaudentem in flagitio quam velut dura peressum detrimentum perniciosae voluptatis et amissione miserae felicitatis. Haec certe verior misericordia, sed non in ea delectat dolor. Nam etsi approbatur officio caritatis qui dolet | miserum, mallet tamen utique non esse quod doleret, qui germanitus misericors est. Si enim est malivola benivolentia, quod fieri non potest, potest et ille, qui veraciter sinceriterque miseretur, cupere esse miserum, ut misereatur. Nonnullus itaque dolor approbandus, nullus amandus est”.

los espectadores, pero como éstos se producen frente a una ficción, disponen mal al alma, inclinándola a sentir sin un objeto real y encontrar placer en la mera profusión sentimental. El espectador del teatro aprendería a sentir falsamente, encontrando deleite en el puro sentimiento, al margen de la realidad y de las facultades superiores, y por consiguiente, sin que su sentir lo lleve a la acción.

Este último argumento –el más interesante, a mi juicio– se encuentra también en Rousseau, quien lo despliega en dos momentos. Primero, afirma que el perjuicio más grave del teatro es su mala influencia en el juicio moral de los ciudadanos y la degradación de sus costumbres en cuanto “son necesarios, para agradar a los pueblos, espectáculos que favorezcan sus inclinaciones, cuando serían necesarios espectáculos que las moderasen” (Rousseau 1996: 90). Así pues, es preciso halagar a los espectadores, porque ellos “no querían verse bajo un aspecto que los hiciera despreciarse a sí mismos” (1996: 91). Eliminada mediante este argumento psicológico la posibilidad de un teatro edificante, argumenta, en segundo lugar, que las obras teatrales no hacen más que exacerbar las pasiones y apartarlas del dominio de la razón. “La emoción que se siente después de una obra como una tragedia no sirve en lo absoluto para moderar nuestras pasiones, todo lo contrario: las pasiones se excitan entre sí, como hermanas; el único elemento que sirve para moderarlas es la razón, que no tiene ningún efecto en el teatro” (1996: 94)<sup>39</sup>.

Este argumento, común a los tres pensadores, se opone directamente a la tradicional teoría de la catarsis, que defiende que la experiencia de la compasión y el miedo por parte de los espectadores de la tragedia los purificaría de sus bajas pasiones, al proyectarlas en los personajes y verlas en ellos merecidamente castigadas (*Poética*, 1449 b 28; 1455 b 15). Para Rousseau –que comparte en este punto la opinión de

39 Refiriéndose en concreto al pueblo de Ginebra señala que éste tiene una gran predisposición a la pasión en su interior y las representaciones teatrales no harán más que exaltar esa disposición natural, impidiendo el dominio de la razón sobre los sentimientos, lo que resulta perjudicial para la vida moral (Cfr. Rousseau 1996: 213 ss).

los rigoristas de la *Querelle*, oponiéndose directamente a Dubos (1733: I, 44, 435-443)–, como para Agustín y Tertuliano, la identificación de los espectadores con las pasiones de los personajes, por el contrario, no los apartaría de realizar el mal –como se ha visto, según Rousseau, las pasiones representadas conmueven más hondamente que las máximas de la sabiduría (1996: 135)–, sino que minaría progresivamente la integridad de su carácter moral, convirtiéndolos en personas débiles, inconstantes e impasibles frente al mal ajeno.

En efecto –sostiene el ginebrino–, al exaltar los sentimientos sin un objeto real, el teatro fomenta la desidia en los espectadores, apartando a los buenos del bien y aumentando en los malos la maldad (1996: 148). Al sufrir por las desgracias representadas, los hombres se acostumbran a la indolencia, en cuanto el dolor ajeno les afecta de un modo puramente sentimental, escindido de la voluntad efectiva de ayudar a los que sufren. “Llorando por estas ficciones, hemos satisfecho todos los derechos de la humanidad sin poner nada del nuestro; en cambio, los desgraciados en persona exigirían de nosotros cuidados, alivios, consuelos, trabajos, que nos asociarían a sus dolores y que, al menos, costaría a nuestra indolencia, en la que estamos muy cómodos al eximirnos. Se diría que nuestro corazón se resiente menos, por miedo a enternecerse a costa nuestra” (1996: 99-100).

En fin, preanunciando la llamada “disfunción narcotizante” de los medios de comunicación, advertida contemporáneamente por Lazarsfeld y Merton (1948: 95-118), Rousseau califica al teatro como un modo de evadirse de la realidad, apuntando con su habitual ironía que no le gusta “que se necesite cautivar incesantemente el corazón en la escena teatral como si estuviera incómodo dentro nuestro” (1996: 88), para agregar a continuación que los asistentes a los espectáculos no van a reunirse con los demás, sino a olvidarse de todos ellos para identificarse y sentir con los personajes de ficción. “Uno cree reunirse en los espectáculos y es allí donde más aislado se está; es allí donde uno va a olvidarse de los amigos, de los veci-

nos, de los prójimos, para interesarse en fábulas, para llorar las desgracias de los muertos o reír a expensas de los vivos” (1996: 88-89). En este sentido, el teatro es un recurso evasivo de la propia vida por parte de los espectadores, que cautivan incesantemente su alma dirigiéndola a fábulas y ficciones<sup>40</sup>.

La argumentación muestra un doble efecto nocivo del teatro sobre las pasiones. Por una parte, al exacerbarlas, impide el dominio de la razón sobre ellas, volviendo a las personas inconsistentes en su sentir, su juzgar y su actuar; por otra, habitúa a sentir y apasionarse por objetos inexistentes, eliminando la voluntad de actuar de acuerdo a esos sentimientos y desligando así el ámbito pasional de la voluntad, lo que fomenta la desidia y la indolencia frente a los demás<sup>41</sup>. El teatro se convertiría, pues, en un poderoso narcótico, que enciende las pasiones al tiempo que mina las facultades superiores del hombre. ■

## 5. Conclusión

A pesar de que la enorme distancia histórica y cultural que separa a los autores estudiados dificulta un análisis histórico-crítico, el examen cotejado de sus posturas permite coleccionar algunas conclusiones y reflexiones finales, que se indican a continuación.

Una primera reflexión tiene que ver precisamente con esta distancia. En mi opinión, ésta avala la racionalidad de su argumentación, en la medida que su juicio crítico no se expli-

40 Este poder evasivo y narcotizante, explicaría la positiva función social del teatro en sociedades moralmente decadentes que defiende Rousseau en su prefacio al *Narciso* (Cfr. Rousseau 1959: 972-973).

41 Rousseau sintetiza muy bien este doble efecto sobre la sensibilidad de los espectadores del teatro: “Creo que puede concluirse de estas diversas consideraciones que el efecto moral del espectáculo y de los teatros jamás podría ser bueno ni saludable en sí mismo, puesto que, salvo que se cuenten sólo sus ventajas, no hay ningún tipo de utilidad real que no posea inconvenientes que la superen. Pues, como consecuencia de su misma inutilidad, el teatro, que nada puede hacer para corregir las costumbres, puede hacer mucho para alterarlas. Al favorecer a todas nuestras inclinaciones, les otorga nueva influencia a las que nos dominan. Las emociones continuas que padecemos en el teatro nos enervan, nos debilitan, nos hacen más incapaces para resistir nuestras pasiones; y el estéril interés por la virtud sólo sirve para satisfacer nuestro amor propio, sin obligarlos a practicarla” (Rousseau 1996: 138).

ca como un mero reflejo de la opinión popular de una determinada sociedad y época. Que los Padres y apologetas del imperio romano tardío defiendan argumentos comunes no llama la atención. Aunque Agustín y Tertuliano estén separados por más de un siglo, la similitud de su postura crítica es comprensible, puesto que ambos encarnan el encuentro de la Roma decadente con un cristianismo vivo y enérgico y se enfrentan resueltamente a unas representaciones teatrales teñidas de oscuridad, como el mimo y la pantomima<sup>42</sup>. Sin embargo, resulta notable el hecho de que su inexorable juicio sea compartido, además, por Rousseau, un refinado intelectual dieciochesco, a medio camino entre la Ilustración y el Romanticismo, frecuentador de los salones y buen conocedor del teatro clásico francés. En este sentido, la enorme distancia histórica y cultural no hace más que avalar la racionalidad de la postura.

En relación con lo anterior, la comparación muestra, en segundo lugar, cómo argumentos originariamente religiosos tienen una fuerte presencia en la esfera laica, demostrando que la crítica al arte dramático no es un asunto privativo del moralismo religioso. En esta misma línea, el examen realizado ofrece una consistente crítica contra la teoría de la gratuidad del arte, mostrando cómo la filosofía se ha ocupado de la moralidad del arte dramático, cuestionando enérgicamente si es lícito este modo de expresión y cómo debe llevarse a cabo, dado su poderoso impacto en la sensibilidad de los espectadores. Esto representaría un argumento histórico en favor de la legitimidad del debate sobre los límites morales y políticos de la representación artística.

En tercer lugar, la analogía de los argumentos aducidos por los autores estudiados, sobre todo en lo concerniente a la influencia del teatro sobre las pasiones, representa un motivo a favor de la posible lectura del *Traité de la comédie et des spectacles* de Armand de Bourbon

Conti por parte de Rousseau. De este modo se justificaría la notable semejanza de su argumentación y la de Conti en torno a la utilidad moral del arte dramático, así como las referidas similitudes con la literatura cristiana primitiva. El silencio de Rousseau respecto al origen de dichos argumentos se explicaría por la perspectiva laica que adopta en su carta, acorde con su defensa de la religión natural. Se trata de una hipótesis plausible a la luz del examen propuesto; sin embargo, establecer con certeza esta relación exigiría ciertamente un estudio más acabado y una comparación crítica de ambos textos, puesto que los puntos de contacto entre Rousseau y Conti podrían haberse producido también por mediación de otros autores, dada la notable extensión de la *Querelle du théâtre* y el frecuente recurso a los Padres por parte de los polemistas de ambos bandos.

Por último, la perspicaz advertencia de Tertuliano, Agustín y Rousseau sobre el nocivo influjo del teatro sobre las pasiones resulta, si cabe, más pertinente en nuestros días. No se debe olvidar que una de las obras que Rousseau critica más agudamente en su carta es *El misántropo* de Molière, una comedia que hoy no se consideraría en absoluto inmoral ni especialmente impactante desde un punto de vista afectivo. El hecho de que estas observaciones se susciten a raíz de los antiguos géneros dramáticos de Roma y el rígido clasicismo francés constituye, a mi juicio, un motivo serio de reflexión. Mientras estos géneros presentan grandes limitaciones —que los hacen, por así decirlo, más “ficticios”—, los medios actuales se caracterizan por su acendrado realismo. En este sentido, me parece que la extrapolación del campo teatral al campo audiovisual no resulta exagerada y que la aguda advertencia de estos autores continúa vigente.

## Bibliografía

Agustín. 1981. *Confessionum libri XIII*. Editado por L. Verheijen. Turnhout: Brepols. Cito en castellano según la traducción de la BAC: *Obras completas de san Agustín*, vol. II: Agustín. 2005. *Las confesiones*. Edición bilingüe preparada

42 En esta línea, de hecho, argumentan algunos de sus defensores del arte dramático en la *Querelle du théâtre*, señalando que los argumentos de la primera literatura cristiana no es aplicable al teatro clásico francés (Cfr. la referencia a M. de Satour, en Moffat 1930: 20).

por Ángel Custodio Vega. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.

Agustín. 1955. *De civitate Dei*. Edición original de B. Dombart y A. Kalb (corregida y aumentada). Turnhout: Brepols. Cito en castellano según la traducción de la BAC: Obras completas de san Agustín, vol. XVI: Agustín. 2007. *La ciudad de Dios*. Introducción y notas de V. Capánaga, traducción de S. Santamarta del Río y M. Fuertes Lanero. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.

Agustín. 1969. *De haeresibus ad Quoduult-deum liber unus*. Editado por R. Vander Plaetse y C. Beukers. Turnhout: Brepols.

Agustín. 1841a. *De fide et operibus liber unus*. En *Patrologia latina*, editado por J. P. Migne, vol. 40, col. 197-230. Cambridge: Chadwyck-Healey.

Agustín. 1841b. *Sermo 88*. En *Patrologia latina*, editado por Jacques-Paul Migne, vol. 38, col. 539-553. Cambridge: Chadwyck-Healey.

Agustín. 1841c. *Sermo 313/A*. En *Patrologia latina*, editado por Jacques-Paul Migne, vol. 46, col. 862-866. Cambridge: Chadwyck-Healey.

Aristóteles. 2010. *Poética*. Editada por Valentín García Yebra. Madrid: Gredos.

Arredondo, Pablo. 2008. "Los deportes y espectáculos del imperio romano vistos por la literatura cristiana". *Foro de Educación* 10: 265-280.

Barish, Jonas. 1981. *The Antitheatrical Prejudice*. Berkeley: University of California Press.

Cipriano de Cartago. 1976. *Ad Donatum*. Editado por M. Simonetti. Turnhout: Brepols.

Cipriano de Cartago. 1994. *Carta 2* (Cipriano a Eucracio). En *Epistularium*, editado por G. F. Diercks. Turnhout: Brepols.

Costelloe, Timothy. 2003. "The Theater of Morals: Culture and Community in Rousseau's *Lettre à M. d'Alembert*". *Eighteenth-Century Life* 27/1: 53-54.

Charbonnel, Nanine. 2006. *Philosophie de Rousseau: comment on paie ses dettes quand on a du génie*. Lons-Le-Saunier: Aréopage.

De Bourbon Conti, Armand. 1667. *Traité de la comédie et des spectacles selon la tradition de l'église, tirée des concils et des Saintes-Pères*. Paris: Louis Billaine.

Domecq, Gabriela. 2010. "Mímesis poética y crítica al teatro en la carta a D'Alembert". *Tópicos* 19. [http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1666-485X201000010001&lng=es&nrm=iso](http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1666-485X201000010001&lng=es&nrm=iso).

Dubos, Jean-Baptiste. 1733. *Reflexions critiques sur la poésie et la peinture*. Paris: Pierre-Jean Mariette. <http://visualiseur.bnf.fr/Visualiseur?Destination=Gallica&O=NUMM-88225>.

Eusebio de Cesarea. 1964. *Storia ecclesiastica e i martiri della Palestina*. Edición, traducción y notas por G. del Ton. Roma; Paris; Tournai; New York: Desclée & C. i Editori Pontifici.

Jerónimo. 2010. *De viris illustribus / Berühmte Männer*. Editado, traducido y comentado por Claudia Barthold. Mülheim: Carthusianus Verlag.

Jiménez Sánchez, Juan Antonio. 2001. *Poder imperial y espectáculos en Occidente durante la antigüedad tardía*. Barcelona: Universidad de Barcelona. <http://www.tesisred.net/handle/10803/2585>.

Julio Fírmico Materno. 1982. *De errore profanarum religionum / L'erreur des religions païennes*. Editado, traducido y comentado por R. Turcan. Paris: Les Belles Lettres.

Julio Fírmico Materno. 1968. *Mathesis*. Editado por W. Kroll y F. Skutsch. Stuttgart: B. G. Teubner.

Lacoue-Labarthe, Philippe. 2002. *Poétique de l'histoire*. Paris: Galilée.

Lactancio. 2009. *Divinae institutiones*. Editado por E. Heck y A. Wlosok. Berlin: Walter de Gruyter.

Lazarsfeld, Paul F., y Robert K. Merton. 1948. "Mass Communication, Popular Taste and Organized Social Action". En *The Communication of Ideas*, editado por Lyman Bryson. New York: Harper & Row.

Moffat, Margaret M. 1930. *Rousseau et la querelle du théâtre au XVIII siècle*. Paris: E. de Boccard.

Mongrédien, Georges. 1978. "La querelle du théâtre à la fin du règne de Louis XIV". *Revue d'histoire du théâtre* 30: 103-119.

Novaciano. 1972. *De spectaculis*. Editado por G. F. Diercks. Turnhout: Brepols.

Platón. 2006. *República*. Introducción, traducción y notas por Conrado Eggers Lan. Madrid: Gredos.

Rousseau, Jean-Jacques. 1996. *Carta a D'Alembert*. Traducción y notas de Emilio Bernini, estudio preliminar de Eduardo Rinesi. Santiago de Chile: LOM.

Rousseau, Jean-Jacques. 1969. *Émile ou de l'éducation*. En *Oeuvres complètes*, vol. IV, editado por Charles Wirz y anotado por Pierre Burgelin. Paris: Gallimard.

Rousseau, Jean-Jacques. 1964. *Discours sur les sciences et les arts*. En *Oeuvres complètes*, vol. III, editado y anotado por François Bouchardy. Paris: Gallimard.

Rousseau, Jean-Jacques. 1959. *Narcisse ou l'amant de lui-même*. En *Oeuvres complètes*, vol. II, editado y anotado por Henri Coulet y Bernard Guyon. Paris: Gallimard.

Rousseau, Jean-Jacques. 1954. *Les Confessions*. En *Oeuvres complètes*, vol. I., editado y anotado por Bernard Gagnebin y Marcel Raymond. Paris: Gallimard.

Salviano. 1883. *De gubernatione Dei*. Editado y comentado por F. Pauly. Viena: C. Geroldi filium Bibliopolam Academiae.

Starobinsky, Jean. 1971. *Jean-Jacques Rousseau: la transparence et l'obstacle*. Paris: Gallimard.

Tertuliano. 1931. *De spectaculis*. Edición y traducción de Torret Reaveley Glover. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

Vives, José, ed. 1963. *Concilios visigóticos e hispano-romanos*. Barcelona; Madrid: CSIC.

