

EL TEATRO Y EL GUSTO GENERAL EN LA CARTA A
D'ALEMBERT

Theater and the General Taste in the Letter to D'Alembert

Gabriela Domecq

Universidad Nacional de General Sarmiento, Los Polvorines, Argentina.

ORCID: 0000-0002-1106-7441

E-mail: Gdomecq@campus.ungs.edu.ar

Resumen

Abordaremos la perspectiva de Rousseau sobre el teatro a partir del lugar que ocupa el gusto en la Carta a D'Alembert. El gusto en la Carta es un fenómeno social que expresa los valores y les moeurs que sustentan el orden social y político de una comunidad. Veremos que las limitaciones éticas del teatro no son atribuibles a la mimesis poética sino al dominio que ejerce sobre él el gusto social. En la Carta el teatro es a la vez un género literario y un espectáculo singular. Veremos que, a través del término espectáculo, Rousseau distingue el género literario, de la institución que lo inscribe en el espacio social. El espectáculo parisino se transforma en un peligro para la república de Ginebra por la manera en que modifica los usos del tiempo, la distribución de los recursos de la comunidad, las prácticas de sociabilidad y finalmente el gusto general.

Palabras claves: *gusto; teatro; espectáculo; moeurs; mimesis.*

¿Cómo citar?: Domecq, G. (2024). El teatro y el gusto general en la Carta a D'Alembert. *Praxis Filosófica*, (59), e20413676. <https://doi.org/10.25100/pfilosofica.v0i59.13676>

Recibido: 29 de marzo de 2024. Aprobado: 27 de junio de 2024.

Theater and the General Taste in the Letter to D’Alembert

*Gabriela Domecq*¹

Abstract

We will address Rousseau’s perspective on theater by focusing on the concept of taste, as presented in the Letter to D’Alembert. According to the text, taste represents the values and les mœurs that uphold a community’s social and political order. Interestingly, it appears that the ethical limitations of theater are not necessarily a result of its mimetic nature but rather due to the influence of social taste. In Letter, the theater is both a literary genre and a singular spectacle. Rousseau distinguishes between the literary genre and the institution that embeds it in the social space by using the term “spectacle”. It is suggested that the Parisian spectacle poses a risk to the Republic of Geneva since it alters the way time is used, redistributes community resources, affects social practices, and, eventually, general taste.

Keywords: *Taste; Theater; Spectacle; Moeurs; Mimesis.*

¹ Docente investigadora, adjunta, del Instituto del Desarrollo Humano de la Universidad Nacional de General Sarmiento (Argentina). Su área de trabajo es la filosofía moderna especialmente la Ilustración francesa. Ha publicado varios artículos sobre la obra de Rousseau. Actualmente trabaja sobre la obra de Gabrielle Suchon.

EL TEATRO Y EL GUSTO GENERAL EN LA CARTA A D'ALEMBERT

Gabriela Domecq

Universidad Nacional de General Sarmiento, Ciudad, Argentina.

I. Introducción

En la lectura que proponemos de la *Carta a D'Alembert* la oposición de Rousseau a la instalación de una sala de espectáculos en Ginebra no se funda, ni esencial ni principalmente, en una crítica metafísica o moral de la mimesis teatral. En este trabajo buscaremos mostrar que Rousseau fundamenta su oposición a partir de un análisis de la interdependencia entre el gusto del público, las costumbres y el orden político.

En la *Carta* Rousseau sostiene que el gusto del público, que también llama gusto general² condiciona las producciones del arte dramático, y a la vez es afectado por el tipo de espectáculo que se promueve en el espacio social. La relación que establece entre el gusto general, las producciones del arte dramático y las prácticas de sociabilidad le permite sostener dos proposiciones aparentemente contradictorias. En efecto, Rousseau sostendrá, por un lado, que el teatro no puede formar el gusto del público, como pretende D'Alembert, pues está sometido a él, y por otro, que la instalación de una sala de teatro en Ginebra modificaría el gusto de los ginebrinos al punto

² La expresión de gusto general no es de Rousseau; en el siglo XVIII puede designar el gusto universal o bien el gusto de la mayoría. Para Rousseau en la *Carta* y en *Emilio el gusto* general designa el gusto común a una pluralidad de individuos. El gusto general para Rousseau está siempre cultural e históricamente situado. En *Emilio* el buen gusto se define como la suma de los gustos “más generales”, es decir, más comunes. El buen gusto no es más que lo que agrada a la mayoría (Rousseau, 1969, p. 671). El mal gusto, en cambio, designa un gusto tan particular que no es compartido por nadie (p. 674). Esta definición del buen gusto y del mal gusto se encuentra también en *L'histoire naturelle de l'âme* de *La Mettrie*.

de hacer peligrar el orden republicano. A través del análisis de la relación que une, para Rousseau, el gusto general, las costumbres y el orden político intentaremos dilucidar esta aparente contradicción.

Rousseau no desarrolló una teoría del gusto. El problema del gusto no es objeto de ningún discurso, carta, ensayo o tratado. Sin embargo, la reflexión sobre el gusto atraviesa su obra. Aparece por primera vez en el *Discurso sobre las ciencias y las artes*; luego es objeto de la discusión con D'Alembert en la *Carta sobre los espectáculos*³ y cierra el libro IV del *Emilio* (Rousseau, 1969, pp. 671-691). La referencia al gusto se encuentra, además, en dos fragmentos⁴ y es el objeto de una entrada del *Diccionario de música*. En el *Discurso sobre las ciencias y las artes*, Rousseau parece conceder al espíritu de la época, reflejado en el certamen de la Academia de Dijon⁵, que las artes depuran las costumbres y afianzan la sociabilidad inspirando a los hombres el deseo de agradar (Rousseau, 1964, p. 6). Sin embargo, rápidamente pasa a analizar las prácticas de sociabilidad para mostrar que el deseo de agradar no está determinado por las artes sino por el gusto dominante⁶. En la *Carta*, el gusto dominante condiciona las producciones del arte dramático, y a la vez expresa las costumbres y el orden político de la sociedad. Ni en el *Discurso*, ni en la *Carta* Rousseau define el fenómeno que analiza. Recién en *Emilio* encontramos una definición del gusto que da cuenta de su relevancia social. El gusto, dirá Rousseau (1969), no es más que la facultad de discernir lo que agrada o desagrada a la mayoría (p. 671). Su definición no busca determinar las características de los objetos del gusto como lo hacen las teorías del gusto que prevalecen en el siglo XVIII (Dickie, 2003). El gusto de la mayoría, o gusto general, no se explica por el sentimiento interior como en Dubos (1719, pp. 313-314), ni tampoco a partir

4

³ En lo sucesivo utilizaremos el término *Carta* para referirnos a la *Carta a D'Alembert sobre los espectáculos*. Las referencias a la obra de Rousseau se harán en la edición de las *Oeuvres Complètes* de Gallimard- *Bibliothèque de la Pléiade*. Para las citas textuales de la *Carta* se usará la traducción al castellano realizada por Quintín Calle Carabias para la edición de Tecnos y publicada en 2009.

⁴ Se trata de dos manuscritos de la Biblioteca de Neuchâtel, incluidos en el tomo V (1995, pp. 482-483), y con pequeñas variantes en el tomo IV (1969, pp. 871-872).

⁵ "Si el restablecimiento de las letras y las artes ha contribuido a depurar las *moeurs*" (Bouchard, 1950, p. 46).

⁶ Aujourd'hui que des recherches plus subtiles et un goût plus fin ont réduit l'Art de plaire en principes, il règne dans nos moeurs une vile et trompeuse uniformité, et tous les esprits semblent avoir été jettés dans un même moule : sans cesse la politesse exige, la bienséance ordonne : sans cesse on suit des usages, jamais son propre génie. On n'ose plus paraître ce qu'on est ; et dans cette contrainte perpétuelle, les hommes qui forment ce troupeau qu'on appelle société, placés dans les mêmes circonstances, feront tous les mêmes choses si des motifs plus puissants ne les en détournent." (Rousseau, 1964, p. 8)

de la determinación de las reglas de lo bello como lo hace Diderot (1996a, p. 99; 1996b, pp. 513-515). El gusto general define para Rousseau el buen gusto, sea cual sea su objeto, toda vez que las condiciones sociales de la autonomía individual están garantizadas. Para ello es necesario una sociedad numerosa que privilegie el ocio a los negocios, dónde la desigualdad no sea muy grande y la tiranía de la opinión moderada (Rousseau, 1969, p. 672). No podemos detenernos aquí sobre todas las implicaciones de la definición que encontramos en Emilio, no obstante, tenemos suficientes elementos para delinear la perspectiva de Rousseau sobre el gusto general. En efecto, el recorrido realizado a través de la obra nos permite reconocer que el gusto general no es el producto autónomo y ahistórico del desarrollo de las artes: expresa la interdependencia entre los valores que determinan las conductas y la estructura social y política de la sociedad. Esta interdependencia, como veremos, anula, por un lado, toda posibilidad de formar el gusto general a través del teatro, pues, son las costumbres y no el arte quienes forman el gusto, y, por otro lado, nos permite entender porque toda institución que altere las costumbres modifica también el gusto general y esta modificación puede alterar el orden político.

Hemos dividido nuestro trabajo en tres momentos. Empezamos por situar nuestra lectura respecto a dos interpretaciones de la *Carta* que fueron dominantes, la interpretación moral del rechazo al teatro y la interpretación metafísica⁷. Buscamos mostrar que la oposición de Rousseau a la instalación de un teatro en Ginebra no se basa en los efectos perniciosos de la mimesis poética sino en la imposibilidad de disociar el gusto general de las costumbres (*les moeurs*) y del orden político. Sostendremos que si por un lado Rousseau le niega al teatro el poder de formar el gusto del público no es por la naturaleza de la mimesis poética, sino, porque para agradar al público una obra debe someterse al gusto general. La reconstrucción de la influencia del gusto general sobre el arte dramático ocupa el segundo momento. Finalmente intentaremos mostrar que si, por el contrario, la instalación de un teatro en Ginebra puede alterar el gusto de los ginebrinos hasta poner en peligro el orden republicano no es en cuanto arte dramático sino en cuanto espectáculo, es decir, en cuanto forma específica de institucionalizar este arte. Veremos que Rousseau rechaza el espectáculo que se quiere exportar a Ginebra porque al intervenir el espacio social y los usos del tiempo tiene el poder de modificar las costumbres y alterar el gusto general.

⁷ Tomamos de Bento Prado Junior (2008) la denominación de los dos tipos de interpretación que han dominado el abordaje de la *Carta a D'Alembert*.

II. Interpretación moral e interpretación metafísica de la crítica al teatro en la *Carta a D'Alembert*

La interpretación moral de la oposición al teatro consiste en ver en la *Carta* una prolongación tardía y poco original de la condena clerical al arte dramático. Si bien no desconoce que los objetivos de Rousseau son políticos y su perspectiva es laica, la interpretación moral de la crítica al teatro asume que los argumentos que utiliza son los mismos que Nicole de Contí y de Bossuet (Barish, 1981, pp. 260-261; Moffat, 1970, pp. 93-96). Desde esta perspectiva Rousseau condenaría el teatro por el desorden que produce en las pasiones y por la influencia pecaminosa de los actores. Para el partido de los teólogos el placer que produce la mimesis teatral es esencialmente perverso y sexual (Fumaroli, 1996, p. 33). En la *Carta*, sin embargo, Rousseau no condena el teatro por el placer sexual que provoca, ni tampoco por el desorden de las pasiones que suscita. Si Rousseau apela al desorden de las pasiones, es para criticar la teoría de la catarsis en la versión que de ella tiene el siglo XVIII. Descrie que se puedan depurar las pasiones excitándolas. Pero el problema para Rousseau no radica en el poder que ejerce la representación sobre las pasiones sino en querer atribuir al teatro una función pedagógica o moral. El teatro, como todos los espectáculos, se define por el placer que procura y no por su utilidad (Rousseau, 1995, p.16). A diferencia de los teólogos, Rousseau no condena la búsqueda del placer. Si los espectáculos son esenciales en una república, es porque deleitan al pueblo. El placer que se busca y él que procura la representación expresan el gusto general. En el *Emilio* los espectáculos son el lugar donde se estudia el gusto, pues allí se muestra, sentencia Rousseau (1969), a aquellos que saben reflexionar (p. 677).

El deleite que procura el teatro no nace, sin embargo, ex nihilo de la representación teatral o del genio del dramaturgo. El gusto social condiciona las producciones del arte dramático. El genio nada puede contra las normas que cada estructura histórica segrega (Prado Junior, 2008, p. 276). En términos de Rousseau (1995), para tener éxito, es decir, para deleitar, el dramaturgo debe someterse al gusto del público (pp. 18-19, p. 21).

Veremos que Rousseau sostendrá contra D'Alembert, sin recurrir a los argumentos de los teólogos que condenan el placer mimético, que es ilusorio querer formar el gusto del público a través del teatro pues éste está sometido a aquel. Rousseau a la vez que rechaza la función pedagógica reconoce, no obstante, que la mimesis poética puede expresar grandes verdades (Rousseau, 1995, p. 38).

La interpretación metafísica de la crítica al teatro desconoce esta reivindicación de la mimesis poética en la *Carta a D'Alembert*. La interpretación metafísica consiste en leer la crítica al teatro en la *Carta* desde una perspectiva platónica⁸; es decir, como una crítica al valor de verdad de la mimesis poética. Hemos señalado que Rousseau desprecia de la función que el teatro clásico le atribuye a la catarsis, sin embargo, no encontramos en la *Carta* una condena de la mimesis poética en términos platónicos.

En *República X* (Platón, 1993, 595b-606b, pp. 492-513) el hacedor de tragedias es un imitador cuyas producciones están alejadas en tres grados de la verdad. La mimesis poética no representa más que una pequeña parte de la apariencia de las cosas. Sus producciones son meros simulacros. El problema platónico es ontológico: la condena moral al teatro es una consecuencia de la falta de verdad de la mimesis poética. Para Rousseau, en cambio, los límites de la perfección moral del teatro no derivan de su alejamiento de la verdad. La utilidad moral del teatro está limitada por la necesidad de agradar al público. Es decir, no se trata de un problema intrínseco al dispositivo mimético sino, como veremos, de su necesaria subordinación al gusto del público.

A diferencia de la interpretación moral, la interpretación metafísica de la crítica al teatro es aún hoy dominante⁹. Incluso se ha interpretado el cuestionamiento de la función pedagógica del teatro como una consecuencia de las limitaciones que para Rousseau tiene el dispositivo mimético

7

⁸ Es sin duda la obra de Jean Starobinski (1971) que renueva la interpretación metafísica al traducir la oposición platónica entre la verdad y sus simulacros, en la poética oposición entre la opacidad del signo y la (nostalgia de) transparencia originaria. La lectura de Starobinski (1971) en *La transparencia y el obstáculo* (1957) parte de una triple identificación: de la presencia con la naturaleza, de la inmediatez con el origen y del arte con la ruptura de esta inmediatez. El pensamiento de Rousseau es interpretado como la búsqueda de la restauración de la inmediatez de la presencia a través de la unidad recobrada entre el hombre y la naturaleza, el ser y el parecer. La unidad, como la inmediatez, supone la abolición del arte en tanto y en cuanto el arte necesita de la mediación del signo, es decir de la representación. El concepto de *estado de teatro* propuesto por David Marshall (1986) para describir el hombre en sociedad se inscribe en esta tradición de lectura. Como también lo hace el sugestivo trabajo de Mira Morgenstern (1997) cuando reconstruye el concepto de teatralidad poniéndolo al servicio de dos tipos de discursos contrapuesto: un discurso auténtico representado por la fiesta republicana, y por otro, un discurso inauténtico que se escenifica en el teatro parisino, pero representa la sociabilidad mundana. El artículo de Alicia M. de Mingo Rodríguez (2012) representa una interesante conjunción de la interpretación moral y metafísica de la Carta: la oposición entre el ser y el parecer que reina en la sociedad, y el teatro enaltece, sería la causa del rechazo rousseauiano a la propuesta de D'Alembert. El teatro, según la interpretación de Mingo Rodríguez, es un peligro para la comunidad porque amenaza la transparencia y la convivencia cotidiana y efectiva de sus integrantes (p.109).

⁹ Lacoue-Labarthe, 2002, pp. 73 y ss.; Lepad, 2015, p. 109; Perrin, 2011, pp. 139-161; Thirouin, 2007, pp. 122 y ss.

(Rancière, 2013). Para Jacques Rancière, si Rousseau no cree en la utilidad del teatro, es porque, a diferencia de sus contemporáneos, no considera a la representación como un espejo en el que los espectadores pueden ver reflejados, bajo la forma de ficciones, los vicios y virtudes de los hombres (Rancière, 2013, p. 55). Para los ilustrados, en concordancia con la teoría clásica de la mimesis, el teatro propondría modelos de pensamiento y de acción destinados a orientar en un sentido moral al espectador. Este modelo de eficacia del arte supone, para Rancière, un *continuum* sensible entre las formas de la producción artística y las formas según las cuales los sentimientos y pensamientos de aquellos que la reciben son afectados (p. 56). La *Carta* y especialmente el análisis de *El misántropo* son para el filósofo francés un ataque frontal a este modelo porque cuestiona la relación lineal supuesta por la representación entre la performance de los cuerpos teatrales, su sentido y su efecto (pp. 56-57). El modelo mimético no puede asegurar, según esta lectura, el efecto de la representación porque no existe una relación unívoca entre los signos representados y la recepción. En el análisis de *El misántropo*, Rousseau pone de manifiesto, según Rancière, la inexistencia de un *continuum* sensible entre la producción de gestos y palabras, y la percepción de una situación que comprometa los sentimientos y acciones del espectador en un sentido determinado por la representación.

En la lectura que proponemos de la *Carta* retomaremos el análisis de *El Misántropo* para preguntarnos si no es posible situar en el lugar que Rousseau le asigna al gusto social el *continuum sensible* que une al espectador con la representación. Pues si Rousseau cuestiona la utilidad del teatro no es por la imposibilidad de controlar la recepción, sino más bien, porque tanto la creación como la recepción están condicionadas por el gusto social. Para Rousseau, el teatro no es comprensible, ni sus efectos identificables, si se los aísla de su contexto histórico. El teatro, afirmará en la *Carta*, en cuanto busca el deleite del público, no forma el gusto, ni corrige las costumbres, sólo puede “reforzarlos”:

De modo que no se le atribuya entonces al teatro el *poder*¹⁰ de cambiar sentimientos y costumbres (*moeurs*) que no puede sino secundar y embellecer. Si un autor quisiera enfrentar el gusto general, pronto escribiría sólo para sí. [...]

De estas primeras observaciones se deduce, pues, que las consecuencias generales de los espectáculos son de reforzar el carácter nacional, de au-

¹⁰ En cursiva modificaciones nuestras a la traducción de Tecnos.

mentar las inclinaciones naturales y dar nuevos bríos a todas las pasiones.
(Rousseau, 2009, pp. 23-24)

III. Condicionamiento de la mimesis poética por el gusto general

En la *Carta* Rousseau va a rebatir los argumentos de D'Alembert a favor de la instalación de un teatro en Ginebra¹¹ mostrando, por un lado, que el teatro no forma el gusto de la sociedad, sino que se somete él para lograr éxito y, por otro, que no es posible reunir Atenas y Lacedemonia, como pretende el francés en su propuesta, porque es imposible escindir el gusto de la forma política y social que ordena la sociedad. Para decirlo en los términos del siglo XVIII, no es posible escindir el gusto, las *moeurs*¹² y el orden político. Las *moeurs* designan los usos y costumbres en tanto y en cuanto estos están determinados por y son la expresión de los valores morales compartidos por la sociedad. El uso que hace Rousseau del término puede ser comprendido por la definición de Duclos (1821, p. 48): “Relativamente a una nación, *les moeurs* son las costumbres y los usos... en tanto y en cuanto influyen su manera de pensar, sentir y actuar o dependen de ella”. En clara inspiración en el *Espíritu de las leyes*¹³ Rousseau sostiene que el gusto general es indisociable de las costumbres y el régimen político. El teatro no puede formar el gusto porque el gusto social no es producto ex nihilo del arte dramático, ni de ningún otro arte. El gusto de una sociedad es el producto combinado del orden social y político imperante, del clima y de la idiosincrasia del pueblo (Rousseau, 1969, p. 672). Para modificar el gusto general hay que modificar las instituciones, las costumbres y, finalmente, el régimen, pues no está determinado única y linealmente por el desarrollo de las artes. El gusto general no es el producto del teatro, ni del desarrollo de las artes, considerados de manera autónoma. Para Bento Prado Junior (2008, p. 248), en la *Carta*, la crítica al teatro no apunta a la poesía dramática como una estructura autónoma, sino que lo entiende en la interacción entre una estructura política y una estructura psicológica singular. Nosotros

9

¹¹ En la entrada “Genève” de la *Encyclopédie* (Diderot y d’Alembert, 2022 [tomo 7, 1757]), D’Alembert propone la creación de un teatro en Ginebra para asociar a las virtudes que derivan de su sistema político, la elegancia y el refinamiento que provienen de la cultura del gusto: “Las representaciones teatrales formarían el gusto de los ciudadanos, y les daría una finura de tacto, una delicadeza de sentimientos que es muy difícil de adquirir sin su ayuda.”

¹² En una nota al pie de página Rousseau (1995) aclara que usa indistintamente *moeurs* y gusto porque, aunque no son lo mismo, sufren las mismas modificaciones (p. 18).

¹³ Para un análisis de la presencia del espíritu de las leyes en la *Carta*, ver Negroni, 2011.

entendemos que la estructura política y la estructura psicológica singular se expresan en el gusto general. El análisis de *El Misántropo* de Molière permitirá a Rousseau distinguir la potencialidad del arte dramático, es decir, de la mimesis poética, y a la vez mostrar cómo el dramaturgo, aunque genial, se somete al gusto del público. *El Misántropo* es para Rousseau la obra maestra de Molière y a la vez aquella dónde la subordinación al gusto general de la sociedad cortesana es más evidente.

Para el ginebrino, Molière en *El Misántropo* lejos de impartir una lección de moral, como algunos pretenden, representa “el ridículo de la virtud” a través del personaje de Alcestes. La obra de Molière no corrige los vicios de la sociedad, se sirve de ellos para producir el efecto cómico de su obra y de alguna manera los refuerza. Rousseau no presenta esta limitación como una consecuencia necesaria del dispositivo mimético sino de la subordinación del dramaturgo al gusto general:

10

Debiendo agradar al público, ha consultado el gusto más general de cuantos lo componen, sobre el cual se ha fabricado un modelo, y sobre éste un cuadro con los defectos contrarios, del cual ha extraído sus caracteres cómicos y cuyos diversos rasgos ha distribuido en sus obras. No ha pretendido, pues, formar un hombre de bien sino un hombre de mundo. (Rousseau, 2009, p. 45)

El efecto cómico de la obra se logra a expensas del personaje Alcestes que representa a la vez la virtud y el ridículo del virtuoso por las contradicciones entre su carácter irascible y sus principios. Alcestes tiene los defectos contrarios al modelo formado por “el gusto más general”. El personaje que sirve de contrapunto a Alcestes es Filinto, el indolente mundano que representa el personaje razonable por su conformidad al gusto general. Filinto representa al hombre de mundo que al asumir los valores del gusto social queda travestido en hombre sabio y razonable. Alcestes, en cambio, al contradecirlos, es el ridículo misántropo. Por lo tanto, la obra refuerza las conductas sociales, esconde los vicios y ridiculiza la virtud. Los efectos éticos de la obra no son, sin embargo, un efecto del dispositivo mimético sino del *modelo* que sigue el dramaturgo para agradar al público. Prueba de ello es la corrección que propone Rousseau a la obra de Molière. El dispositivo mimético podría desenmascarar la sabiduría interesada de Filinto poniendo de manifiesto la contradicción entre sus principios y su carácter. El efecto cómico se lograría entonces a expensas de Filinto y no solo a costa de Alcestes. Los cambios propuestos por Rousseau (1995)

darían lugar a la representación de “una gran verdad” y a “nuevas bellezas de situación” (p. 38):

Quiero decir que el Misántropo tenía que estar siempre furioso contra los vicios públicos, e impasible ante las maldades personales de las que era víctima, por el contrario, el filósofo Filinto debía ver con flema estoica todos los desórdenes de la sociedad y montar en cólera al menor agravio que se hiciera a su persona. (Rousseau, 2009, p. 53)

En una nota al pie de página, Rousseau (1995, p. 39) aclara que no duda que un autor genial pueda producir con las modificaciones que él propone una obra que iguale en mérito la de Molière y sea “sin comparación más instructiva”. El dispositivo mimético, en sí, admite entonces una representación más verídica e instructiva. El problema de dicha representación es extrínseco al dispositivo. Si para Rousseau es imposible que esa obra tenga éxito es porque a pesar de lo que se dice, en cuestiones que deshonran, nadie ríe de buena gana a costa de sí mismo (p. 39). En la propuesta de Rousseau, el efecto cómico se logra a expensas de Filinto, el hombre de mundo. La obra proyectada al situar el ridículo y lo reprochable en un personaje que es espejo del público choca con el gusto general y por ende sería considerada mala.

Si el teatro sólo puede seguir las costumbres y reforzar el carácter nacional es porque la eficacia del dispositivo mimético está condicionada y limitada por el gusto general. Pero la eficacia del teatro no se agota en el dispositivo mimético; depende del tipo de espectáculo, de su función en la sociedad y de la forma en que se inscribe en el espacio social. Es decir, de la forma de institucionalización del arte dramático. En la *Carta*, Rousseau muestra cómo el espectáculo parisino, es decir, una forma determinada de institucionalización del arte dramático puede modificar el gusto social.

IV. El teatro como institución: espectáculo parisino y la transformación del gusto en Ginebra

La propuesta de D’Alembert sería inocua para Ginebra si consistiera solamente en exportar las producciones del arte dramático parisino, pues al ser el gusto y las costumbres ginebrinas tan diferentes de las parisinas, las obras que expresan el gusto de la capital francesa deberían “caer” en Ginebra como caería en París el teatro griego si no fuera adaptado al gusto local (Rousseau, 1995, p. 18). Empero, la propuesta de D’Alembert no consiste en exportar el arte dramático, sino un tipo específico de espectáculo. Este espectáculo

es una forma determinada de institucionalización del arte dramático. El uso en plural del término espectáculo en la *Carta* señala esta diferencia entre el arte dramático y la forma específica de su institucionalización. En la *Carta*, el término teatro remite a la unidad del dispositivo mimético y, a la vez, a la pluralidad de formas de espectáculos. Por espectáculos, en plural, se señala las distintas formas de institucionalización del arte dramático (Blechman, 2011; Markovits, 2011; Trachtenberg, 1997¹⁴). Los espectáculos se definen en la *Carta* por su función política, por la forma en que se inscriben en el espacio público, por cómo inciden en la redistribución del tiempo y de la riqueza de la sociedad y, finalmente, por la manera en que unen o fragmentan a la ciudad. El teatro griego, incomprendible en París, se distingue del teatro parisino por el contenido de sus obras, pero, sobre todo, en cuanto espectáculo. Las obras del teatro griego cuentan la historia de la ciudad mientras el espectáculo reúne a sus habitantes (Rousseau, 1995, pp. 31 y 71-72). El espectáculo parisino, en cambio, separa y aísla a los espectadores (pp. 16 y 114). La instalación de un teatro en Ginebra es un peligro para sus costumbres (*moeurs*) por el tipo de espectáculo que instituye.

12

La consideración del teatro a partir del tipo de espectáculo que se instituye no es exclusiva de Rousseau. Encontramos en los *Entretiens sur le fils naturel* de Diderot (1996c, pp. 1156-1157), por ejemplo, una contraposición de los espectáculos públicos a cielo abierto, que ya no existen, al espectáculo parisino cuyas salas se asemejan a una prisión. Esta contraposición es retomada por Rousseau en la *Carta*. Los establecimientos cerrados y exclusivos son contrapuestos al teatro a cielo abierto de la ciudad griega. Tanto para Diderot como para Rousseau, la configuración del espacio teatral condiciona al género dramático y su efectividad¹⁵. La especificidad del análisis de Rousseau reside en que analiza, además, cómo incide el espectáculo en la configuración del espacio social. Rousseau opone a D'Alembert un análisis del espectáculo como institución. A partir de la

¹⁴ Trachtenberg (1997) fundamenta la distinción que establece Rousseau entre el impacto del contenido de las obras, y el impacto del teatro cómo institución a través del análisis de su incidencia económica. Nuestras lecturas coinciden en cuanto ambas ponen de relieve el impacto de la institución sobre el ethos de la sociedad. Sin embargo, para Trachtenberg la institución teatral influye sobre la opinión pública y no sobre el gusto. Consideramos que esta diferencia se debe a un error de traducción. En su artículo "opinión pública" traduce "goût" en el texto de Rousseau. Para Trachtenberg el efecto del teatro sobre la opinión pública de Ginebra es producto del desapego a los valores republicanos ya existentes. Rousseau al describir el impacto económico y cultural que tendría en Ginebra la instalación de un teatro buscaría poner en evidencia la distancia que separa la Ginebra idealizada de la Ginebra real dónde predomina el espíritu del comercio por sobre los valores republicanos.

¹⁵ Para un análisis de las coincidencias de Diderot y Rousseau sobre el teatro ver Bento Prado Junior (2008, pp. 263-288).

comunidad ficcionada de los montañeses de Neuchâtel, Rousseau analiza el espectáculo parisino desde la perspectiva de su inscripción en el espacio social. Esta ficción le permite construir una economía del espectáculo que sirva de modelo para explicar las modificaciones que introduciría, en Ginebra, el espectáculo parisino en cuanto a la forma de ocupar el espacio y el tiempo, a la asignación de recursos públicos, a las prácticas de sociabilidad y, finalmente, a la forma de gobierno. Veremos que estas modificaciones, a diferencia del dispositivo mimético considerado aisladamente, sí pueden alterar y transformar el gusto ginebrino.

La comunidad de los montañeses de Neuchâtel es caracterizada por la autarquía de cada unidad doméstica, la igualdad de las fortunas y la ausencia de trabajo servil, talla, corvea o impuesto, es decir, por la autonomía de cada habitante en la disposición del producto de su trabajo. La ocupación del espacio refleja la igualdad y la autarquía de los habitantes:

Una montaña entera cubierta de casas, cada una de las cuales era a su vez el centro de los terrenos que de ella dependían, de suerte que dichas viviendas a distancias tan iguales, como las fortunas de sus propietarios, ofrecían a la vez a los numerosos habitantes de la montaña el recogimiento del retiro y las delicias de la sociedad.” (Rousseau, 2009, p. 75)

La instalación de un espectáculo fijo y a precio módico rompe la homogeneidad del espacio. El espectáculo se establece “en la cima de la montaña (...), en medio de las casas” (Rousseau, 2009, p. 77). Queda así a igual distancia de las habitaciones y al hacerlo ocupa el centro, antes inexistente, de la comunidad. La centralidad del espectáculo en el mapa de la comunidad prefigura el desplazamiento de la centralidad del trabajo en el interés público, la ruptura de la igualdad en la configuración del espacio social y la jerarquización del estatus antes imperceptible. El espectáculo modifica a su vez la distribución del tiempo. El tiempo destinado al espectáculo se resta sobre aquel dedicado al trabajo. Los ingresos disminuyen a la vez que el espectáculo genera gastos extras: la entrada, el atuendo apropiado, la barbería, etc. Por otra parte, mantener el acceso al teatro en invierno supone un costo que deberá asumir toda la comunidad. Será necesario crear un impuesto. En suma, como consecuencia de la instalación de un teatro, el producto del trabajo disminuye, los gastos aumentan y la autonomía en la disposición de los recursos propios se pierde.

De la visibilidad y la exposición del público en la sala de espectáculo nace el deseo de distinguirse. Las mujeres buscarán distinguirse las unas de las otras. La distinción opera a través de la representación del estatus,

de allí nace la necesidad del lujo. El lujo no es solamente un nuevo tipo de gasto, refleja una nueva forma de sociabilidad: encontrarse para mostrarse, mostrarse para distinguirse los unos de los otros. La aparición del lujo en la comunidad de los montañeses permite suplir la igualdad de las fortunas por la diferenciación simbólica del estatus: “La mujer del Señor del Castellano no querrá presentarse en el espectáculo vestida como la del maestro de escuela; ésta se esforzará por ponerse como la otra (...)” (Rousseau, 2009, p. 79)

El espectáculo parisino que se quiere exportar a Ginebra organiza el campo visual de tal manera que a la vez que anula las diferencias del público frente a la escena, las restituye y las amplifica en la sala poniendo al espectador en representación. Al teatro se va para ver y ser visto. Frente a la escena todos están en una misma posición. La representación hace desaparecer las diferencias. En la sala, en cambio, el espacio está jerarquizado y las diferencias expuestas. El lugar que se ocupa y el vestido que se ostenta restituyen el estatus social. Los montañeses, antes de la instalación del espectáculo parisino, eran insensibles a las diferencias de estatus, la riqueza y la distribución del espacio comunitario los igualaba. La sala del espectáculo los dispone de tal manera que genera un nuevo gusto, van primero para ver y luego para ser vistos. Buscar ser visto es, indefectiblemente, buscar distinguirse de los demás. La representación del estatus por medio de la ostentación del lujo en el vestir va a permitir diferenciarse los unos de los otros. El espectáculo por su manera de intervenir el espacio promueve el gusto por la distinción e introduce, de esa manera, una jerarquización del estatus social hasta ese momento inexistente entre los montañeses¹⁶.

Ginebra se asemeja a la comunidad de los montañeses por la centralidad que le otorga al trabajo y su prosperidad sin ostentación. Se diferencia, sin embargo, en que los montañeses viven lo suficientemente alejados los unos de los otros para gozar de los placeres de la sociedad sin perder su independencia. Comparten un mismo espacio, la montaña, pero viven separados. Los vínculos son ocasionales. Cada unidad familiar es autónoma. Ginebra, en cambio, es un Estado, su existencia depende de los vínculos que unen a sus habitantes y estos a su vez del orden político que organiza la vida social. Los montañeses tienen en común el espacio que los separa y el tamaño de las fortunas que los iguala. Lo común para los ginebrinos es el orden político que organiza y garantiza el espacio que habitan, la propiedad que poseen, los vínculos que los unen, la libertad de la que gozan.

¹⁶ El espacio sin jerarquías de la fiesta popular, descrita al final de la Carta, opera en sentido contrario: hace desaparecer las diferencias de estatus y las jerarquías propias del espacio social.

Ginebra es un Estado republicano. El orden político depende del equilibrio entre las partes que componen el Estado para que ninguna esté por sobre la ley (Rousseau, 1995, p. 103). Este equilibrio se logra por la moderación y la relativa igualdad entre las fortunas. La igualdad se mantiene, como ilustra el ejemplo de los montañeses, por el apego al trabajo y la simplicidad de las costumbres (Rousseau, 1995, p. 105). El gusto austero de los ginebrinos, largamente descrito en la *Carta*, sustenta el orden republicano. Al pasar de la ficción de los montañeses a Ginebra, Rousseau busca mostrar cómo la instalación del espectáculo parisino altera la relación entre el gusto general y el orden republicano. En Ginebra, el espectáculo no crea un *nuevo gusto*, altera el existente al introducir los hábitos y los valores parisinos. Los hábitos y valores parisinos expresan el gusto general acorde con el orden monárquico, pero incompatible con la igualdad necesaria a una república.

Rousseau no imputa al arte dramático la causa de la desigualdad y del gobierno monárquico. Este arte no es ni más, ni menos, compatible con un régimen monárquico que con un régimen republicano. Rousseau busca exponer la dimensión política del tipo de institución que se propone para Ginebra. Dimensión que está invisibilizada en la propuesta de D'Alembert. Al comparar el impacto del teatro sobre las costumbres en Londres y en Ginebra, Rousseau (2009) advierte: "... un teatro, que en esa ciudad inmensa no es más que un punto, en la nuestra será un *gran* objeto capaz de absorber todo" (p. 125). Este "gran objeto", al transformar con su imponencia y su prestigio el espacio social e introducir nuevos hábitos, cambiará los gustos, las *moeurs* y la relación entre las fortunas que sustentan el orden republicano.

La ficción de los montañeses permitió mostrar que los efectos sociales de la institución teatral no resultan ni única, ni esencialmente, del contenido y de la representación de las obras sino más bien del impacto material que esta institución tiene sobre la distribución del espacio, del tiempo y de los ingresos. En la comunidad de los montañeses, el teatro se transforma en el centro del espacio comunitario; en Ginebra es "un gran objeto capaz de absorber todo". El tiempo dedicado al espectáculo, en el caso de los montañeses, se sustrae al trabajo; en Ginebra coopta el tiempo de ocio. La hora del espectáculo, advierte Rousseau (1995), es la hora de "los círculos" (p. 101). Los círculos son pequeñas sociedades de esparcimiento formadas por varones que se juntan regularmente en un departamento que alquilan y mantienen en común. Espacio doméstico sin publicidad, sin gastos suntuarios. Espacio común pero no homogéneo, la *politesse* no uniformiza las conductas: cada uno se distrae como le gusta, el trato es franco y la conversación libre. El espectáculo parisino, por su prestigio y su imponencia en el espacio público, copará paulatinamente el tiempo de ocio y con ello

hará desaparecer el hábito y la sociabilidad de los círculos. La sociabilidad de los círculos refleja el gusto y las *moeurs* de los ginebrinos. En esas sociedades, los vínculos entre los ciudadanos se estrechan y la república se regenera: “En fin, esas probas e inocentes instituciones reúnen todo lo que puede contribuir a formar en los mismos hombres amigos, ciudadanos, soldados, y, por consiguiente, todo lo que conviene a un pueblo libre.” (Rousseau, 2009, p. 131)

16 Las prácticas de sociabilidad asociadas al espectáculo se contraponen a la sociabilidad de los círculos, como el gusto monárquico al gusto republicano. En la sala de espectáculo, a diferencia de lo que acontece en los círculos, todos se exponen, pero los lazos no se estrechan: la *politesse* y la galantería regulan el trato (Rousseau, 1995, pp. 101-102). La descripción de los nuevos hábitos le permite a Rousseau identificar en la cultura del gusto que D’Alembert quiere exportar a Ginebra la expresión de una forma de sociabilidad propia al gobierno monárquico. El gusto por la distinción se contrapone a la simplicidad e igualdad republicana, las normas de la *politesse* y de la galantería, al trato franco y libre. El gusto valorado por D’Alembert no es, para Rousseau, el resultado del arte dramático sino más bien el producto y el fundamento simbólico de un orden social y político determinado. De ahí que estos nuevos hábitos, exportados a Ginebra, traigan con ellos, junto al gusto parisino por la distinción y la sociabilidad mundana, una amenaza potencial al orden republicano: “Todo eso sustituirá enseguida nuestra antigua simplicidad por la agradable vida de París y las modas de Francia, y tengo mis dudas de que parisinos en Ginebra conservarán mucho tiempo el gusto por nuestro gobierno.” (Rousseau, 2009, p. 138)

Las dudas que expresa Rousseau aquí son retóricas. Rousseau no duda del impacto de los gustos parisinos sobre la forma del gobierno, pero sabe que sus contemporáneos se obstinan en desconocer la relación que ésta mantiene con el gusto general. El gusto social sustenta el régimen republicano a través de las prácticas de sociabilidad y las *moeurs* que promueve. Rousseau considera que el espectáculo parisino, al modificar los gustos de los ginebrinos, amenaza doblemente el régimen, “de manera indirecta” alterando las *moeurs*, e inmediatamente, rompiendo el equilibrio que debe reinar entre los distintos estratos sociales para conservar la estabilidad del Estado (Rousseau, 1995, p. 103). El equilibrio entre los estratos sociales del Estado republicano se rompe cuando la desigualdad entre las fortunas se agrava (p. 105). Rousseau alude a la existencia de varias “razones” que pueden explicar por qué el éxito del espectáculo parisino puede alterar el equilibrio entre las fortunas. Sin embargo, solo explicita una, la más adecuada a la comprensión de la mayoría porque compromete sus ingresos (p. 105). Un

espectáculo exitoso afecta el equilibrio entre las fortunas, sostiene Rousseau, porque funciona como un gravamen inicuo. Todos lo pagan, pero no afecta de la misma manera los ingresos de todos. El precio de la entrada es mucho para el pobre y nada para el rico.

La ficción de los montañeses le permitió establecer que mantener un teatro tiene costos. Estos costos deben ser asumidos por el público, por el Estado o por ambos, como es el caso en París, donde a pesar de la popularidad del teatro las compañías sobreviven con el auspicio de la corona (Rousseau, 1995, p. 86). Si es el Estado quien asume los costos de mantenimiento de una compañía teatral en Ginebra, esto supondrá, o bien la creación de un impuesto que pagarán todos, o una redistribución del gasto público a expensas de la seguridad común (Rousseau, 1995, p. 89). Si no es el Estado, es el público a través de las entradas. Rousseau descarta que los ginebrinos puedan ser tan insensatos para querer crear un impuesto nuevo o afectar la seguridad del Estado redistribuyendo a favor del espectáculo el presupuesto público. Duda, por otra parte, dado el tamaño de Ginebra y el gusto de sus habitantes por la vida campestre, que una compañía teatral pueda mantenerse con la venta de las entradas. No obstante, supondrá en los ginebrinos “un bello celo por el teatro” para mostrar el efecto de la instalación de un espectáculo “por dinero” sobre la igualdad social.

En Ginebra, a diferencia de la comunidad de los montañeses, aunque la desproporción entre las fortunas no es enorme, algunos viven con lo justo mientras que otros tienen abundancia de bienes (Rousseau, 1995, p. 85). Esta diferencia será central al momento de evaluar el efecto del espectáculo parisino sobre la comunidad, puesto que su costo no afectará de la misma manera a ricos y pobres una vez que ese espectáculo sea en una diversión apetecida por todos. En el caso ficcional de los montañeses, toda la comunidad se empobrece; en Ginebra, en cambio, el impacto del costo de la entrada sobre los ingresos favorece el aumento de la brecha entre las fortunas (p. 105).

El interés del análisis de Rousseau, más allá de la incidencia real del precio de la entrada sobre la desigualdad, reside en mostrar cómo un bien suntuario se transforma en un bien necesario por efecto del gusto general. Rousseau compara al teatro con el pan, y a la entrada con un gravamen oneroso para el pobre e imperceptible para el rico. La diferencia en el precio de las entradas no compensa la diferencia de las fortunas, de tal modo que para el rico es un gasto ínfimo y para el pobre una parte importante de sus ingresos (Rousseau, 1995, p. 104).

Ocurre en esto como con los impuestos sobre el trigo, el vino, la sal y todo lo necesario para vivir, que a primera vista parecen justos cuando en el fondo son de lo más inicuo, toda vez que el pobre, que no puede gastar sino para cubrir necesidades, se ve obligado a echar en impuestos las tres cuartas partes de lo que gasta, mientras que para el rico estos son casi insignificantes al no representar esas mismas necesidades más que una mínima parte de sus gastos. (Rousseau, 2009, p. 142)

La entrada no es un impuesto, no hay obligación de adquirirla. Sin embargo, el gusto que suscita el prestigio de ese “gran objeto” combinado con el mimetismo social hace del espectáculo una necesidad vital. Tanto el pobre como el rico son tentados por ese gran objeto. Pero para el pobre la tentación se agrava por su condición. La vida del pobre, condenada al trabajo sin fin en una sociedad donde ya no es el valor principal, se vuelve tanto más miserable al no poder compartir las diversiones de la gente ociosa. El pobre compra la entrada porque necesita más que el rico de momentos de esparcimiento, y, además, porque es más cruel privarse de ellos cuando a su alrededor los demás los disfrutan (Rousseau, 1995, p. 105). Vimos que en la comunidad igualitaria de los montañeses el interés suscitado por el nuevo entretenimiento introduce una desigualdad simbólica a través de la jerarquización del estatus. En Ginebra, donde ya existe la desigualdad económica, ese mismo entretenimiento tiende a “acelerar” su crecimiento. Para Rousseau, sea que el rico sea más rico, o el pobre más indigente, esta diferencia, llevada más allá de cierta medida, destruye el equilibrio necesario en una república (p. 105).

Es indiferente para nuestro trabajo juzgar la validez del análisis económico. Importa, empero, destacar la incidencia del gusto social en la determinación de la necesidad de un bien. El gusto social hace del espectáculo un bien equiparable al pan: todos lo necesitan, pero no tiene el mismo costo para todos. El gusto por el espectáculo empobrece al pobre, no sólo porque genera una necesidad que es onerosa únicamente para él, sino porque, además, lo hace desgraciado por verse privado de lo que otros disfrutan. El gusto social no crea en el pobre la necesidad de esparcimiento, pero jerarquiza las actividades capaces de satisfacer dicha necesidad. A diferencia del pan, los espectáculos se tornan imprescindibles no solamente por la necesidad que cubren, sino, principalmente, porque son lo que el gusto general reconoce como bueno, placentero y bello. No poder acceder a aquello que el gusto general valora se torna para el pobre en una cruel privación. La desigualdad material se agrava por la desigualdad simbólica.

V. Consideraciones finales

El recorrido que hemos propuesto por la *Carta à D'Alembert* nos ha permitido resolver la aparente contradicción entre las dos posturas defendidas por Rousseau. El teatro no puede formar el gusto del público, como pretenden D'Alembert, porque está limitado y condicionado por el gusto general. El gusto del público funciona como el *continuum* sensible que une la representación y la recepción de la obra: establece los márgenes de inteligibilidad y de aceptación de la representación. En ese sentido el teatro tiene una función conservadora, sólo puede *reforzar* el gusto existente. Sin embargo, la instalación de un teatro en Ginebra pondría en peligro la república.

No es el teatro en cuanto género literario un peligro para Ginebra, lo es el tipo de espectáculo que se busca exportar. El espectáculo parisino expresa y refuerza el gusto que sustenta el orden social y la cultura propios del orden monárquico. No son las obras representadas las que podrían alterar el gusto de los ginebrinos sino la forma en que ese prestigioso objeto se inscribe en el espacio social, la manera en que modifica el uso del tiempo, la distribución de la riqueza y las prácticas de sociabilidad. La sociabilidad propia del espectáculo parisino promueve la valoración simbólica de la riqueza. La promoción social de la riqueza que se opera a través del gusto es incompatible con la igualdad que sustenta el orden Republicano.

La *Carta à D'Alembert* lejos de reeditar la oposición moral y metafísica al teatro pone de manifiesto el vínculo entre estética y política. La adopción por Ginebra del espectáculo parisino implica adoptar también la cultura de esa gran ciudad. La cultura propia se altera y el gusto social se enajena. El gusto que los ginebrinos crearán haber adquirido será, sentencia Rousseau, un gusto falso. En la *Carta Rousseau* no llega afirmar que la alienación del gusto expresa una dependencia cultural que es preludio de la dependencia política. Sin embargo, en la *Carta Rousseau* parece presentir lo que buscan aquellos que quieren instalar un teatro en Ginebra: “[los ginebrinos]... perderán sus costumbres salvajes. Se convertirán todos en franceses. Ya tienen nuestro dinero; tendrán nuestras *moeurs*. Conservarán su libertad, pero dependerán enteramente de Francia.”¹⁷

¹⁷ Carta de Voltaire a los Argental, 15 janvier 1766 citada por Markovits (2009)

Referencias bibliográficas

- Barish, J. (1981). *The Antitheatrical Prejudice*. University of California Press.
- Blechman, M. (2011). Spectacle de l'exclusif et spectacle du commun. En B. Bachofen y B. Bernardi (Eds.), *Rousseau, politique et esthétique. Sur la lettre à D'Alembert* (pp. 207-220). ENS Editions. <https://doi.org/10.4000/books.enseditions.8438>
- Bouchard, M. (1950). *L'académie de Dijon et le Premier Discours de Rousseau*. Société Les Belles Lettres.
- Dickie, J. (2003). *El siglo del gusto: La odisea filosófica del gusto en el siglo XVIII*. A. Machado Libros S. A.
- Diderot, D. (1996a). Traité du beau. En L. Versini (Ed.), *Œuvres tome IV. Esthétique - Théâtre*. Robert Laffont.
- Diderot, D. (1996b). Essais sur la peinture. En L. Versini (Ed.), *Œuvres tome IV. Esthétique - Théâtre*. Robert Laffont.
- Diderot, D. (1996c). Entretiens sur le fils Naturel. En L. Versini (Ed.), *Œuvres tome IV. Esthétique - Théâtre*. Robert Laffont.
- Diderot, D. y d'Alembert J. R. (Eds.). (2022). Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, etc. En R. Morrissey and G. Roe (eds.), *ARTFL Encyclopédie*. University of Chicago. <http://encyclopedia.uchicago.edu/>
- Dubos, J-B. (1719). *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (partie II). Chez Jean Mariette.
- Duclos, C. (1821). *Œuvres complètes tome I. Considérations critiques et historiques sur le goût*. Chez A. Belin.
- Fumaroli, M. (1996). La Querelle du théâtre au XVIIIe siècle. *Les cahiers de médiologie*, I(1), 29-37. <https://doi.org/10.3917/cdm.001.0029>
- Lacoue-Labarthe, Ph. (2002). *Poétique de l'histoire*. Galilée.
- Lepan, G. (2015). *Rousseau. Une politique de la vérité*. Belin.
- Markovits, F. (2011). Rousseau : l'économie du spectacle. En B. Bachofen y B. Bernardi (Eds.), *Rousseau, politique et esthétique. Sur la lettre à D'Alembert* (pp. 183-205). ENS Editions. <https://doi.org/10.4000/books.enseditions.8437>
- Markovits, R. (2009). L'incendie de la comédie de Genève (1768) : Rousseau, Voltaire et l'impérialisme culturel français. *Revue historique*, 4(652), 831-873. <https://doi.org/10.3917/rhis.094.0831>
- Marshall, D. (1986). Rousseau and the State of Theater. *Representations*, 13(1), 84-114. <https://doi.org/10.2307/2928495>
- Mingo Rodriguez, A. (2012). La comunidad en cuestión. Un episodio de la historia moral del teatro, según Rousseau. *Valenciana*, (9), 91-119. <https://doi.org/10.15174/rv.v0i9.266>
- Moffat, M. (1970). *Rousseau et la querelle du théâtre au XVIIIe siècle*. Slatkine Reprints.
- Morgenstern, M. (1997). The Theater in Everyday Life. *Pensée libre*, (6), 33-42.
- Negrone, B. (2011). Opinion publique, moeurs, esprit du gouvernement : Rousseau lecteur de Montesquieu ? En B. Bachofen y B. Bernardi (Eds.), *Rousseau,*

- politique et esthétique, Sur la lettre à D'Alembert* (pp. 93-109). ENS Editions. <https://doi.org/10.4000/books.enseditions.8432>
- Perrin, J.-F. (2011). Politique du poète: Rousseau et le tragique. En B. Bachofen y B. Bernardi (Eds.), *Rousseau, politique et esthétique. Sur la lettre à D'Alembert* (pp. 139-161). ENS Editions. <https://doi.org/10.4000/books.enseditions.8435>
- Platón. (1993). *La República*. Gallimard.
- Prado Junior, B. (2008). *A retórica de Rousseau e outros ensaios*. Cosac Naify.
- Rancière, J. (2013). *El espectador emancipado*. Manantial.
- Rousseau, J.-J. (1964). *Œuvres complètes Tome III. Discours sur les sciences et les arts*. Gallimard.
- Rousseau, J.-J. (1969). *Œuvres complètes Tome IV. Emile*. Gallimard.
- Rousseau, J.-J. (1995). *Œuvres complètes Tome V. Lettre à D'Alembert*. Gallimard.
- Rousseau, J.-J. (2009). *Carta a D'Alembert. Sobre los espectáculos*. Tecnos.
- Starobinski, J. (1971). *Jean-Jacques Rousseau : la transparence et l'obstacle*. Gallimard.
- Thirouin, L. (2007). *L'aveuglement salutaire. Le réquisitoire contre le théâtre dans la France classique*. Champion.
- Trachtenberg, Z. (1997). Theater as an Economic Institution: An Aspect of Rousseau's Rhetoric in the *Letter to D'Alembert*. *Pensée libre*, (6), 130-140.