

**Thouret, Clotilde** *Le théâtre réinventé. Defense de la scène dans l'Europe de la première modernité*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2019, 322 pp. ISBN 978-2-7535-7612-4.



María Agostina Saracino  
Universidad de Buenos Aires (UBA) -  
Universidad Nacional de San Martín (UNSAM), Argentina  
[msaracino@unsam.edu.ar](mailto:msaracino@unsam.edu.ar)

Los estudios sobre las controversias éticas y estéticas que acompañaron el surgimiento y desarrollo de los denominados *teatros nacionales* en la Europa de los siglos XVI y XVII han tenido en los últimos diez años un notable florecimiento. Gracias a la constitución de diversos grupos de investigación internacionales, entre los que podemos destacar los nucleados en el *Observatoire de la vie littéraire* (OBVIL) de las universidades Paris-Sorbonne y Pierre y Maire Curie y los radicados en la Université de Savoie, proyectos como *La Haine du Théâtre*, *Autorités en Partage* y *Les Idées du Théâtre*, entre otros, han contribuido enormemente a la edición crítica y al libre acceso online de los discursos metateatrales de poetas, preceptistas y polemistas españoles, italianos, ingleses y franceses. La obra de Clotilde Thouret, profesora de literatura general y comparada en la Université de Lorraine e integrante de los tres proyectos mencionados, es representativa del avance que este trabajo colectivo implica para la comprensión de la polémica ética sobre el teatro de la primera modernidad europea.

*Le théâtre réinventé* se interroga acerca del porqué de la defensa del teatro en España, Francia e Inglaterra desde mediados del siglo XVI hasta fines del XVII. Es decir, aborda la polémica desde el punto de vista de los apologistas de la actividad teatral pública. Esta última adjetivación es central ya que el ataque al teatro, si bien reconoce antecedentes tan antiguos y notorios como las invectivas de Platón o San Agustín, se imbuje de un renovado ímpetu en el momento en que se institucionaliza la actividad teatral comercial, proceso caracterizado por la erección de espacios de escenificación permanentes y por el avance en la profesionalización de los poetas y de las compañías de representantes.

En el primer capítulo del libro la autora aborda la dimensión política de la polémica ética sobre el teatro. En él se pone en relieve, por un lado, cómo por debajo de la reiteración de tópicos y argumentos, asoma el carácter fuertemente situado de las defensas que realizan los *teatrófilos*. La reposición de estos contextos polémicos permite descubrir las distintas dinámicas en funcionamiento en el debate: la religiosa, la política y las que responden a las estrategias de posicionamiento de los polemistas en el campo literario en formación. Del análisis de las distintas coyunturas de la controversia en los tres espacios estudiados, la autora identifica tres modalidades de articulación de la

polémica ética con la política: la argumentación política en la controversia, dominante hasta la primera mitad del siglo XVII; la polémica como lugar de enfrentamiento entre instituciones, autoridades y distintos miembros del propio campo literario; y la política como herramienta polémica en manos de los defensores y detractores del teatro. Las dos últimas modalidades, preponderantes a partir de la segunda mitad del siglo XVII, darían cuenta de la progresiva integración del teatro en la sociedad de la época y, a la vez, de la necesidad de todo arte marginal, como era el teatro profano al comienzo de este período, de apelar a su utilidad para el poder del cual se busca legitimación y amparo.

Justamente, el segundo y el tercer capítulo se enfocan en los argumentos que emplean los apologistas de la actividad teatral en la defensa de su provecho político. El segundo capítulo da cuenta de los discursos sobre la utilidad del espectáculo dramático: “modelo de comportamiento y escuela de virtud” (p. 67), factor de “edificación” y “armonía social” (p. 71), los defensores insisten una y otra vez en los beneficios públicos del teatro, incluso a través de discursos oblicuos que se sirven frecuentemente de la ridiculización y la parodia del adversario. El tercer capítulo, por su parte, ofrece un panorama de los usos polémicos de la práctica teatral de los Antiguos, señalando las diferentes fases que presenta la apropiación de este legado por parte de los defensores del teatro y, nuevamente, el progresivo acento que estos últimos ponen en las funciones políticas del teatro de los Antiguos con el cual se establece una relación de analogía.

En los capítulos cuarto y quinto Thouret se adentra en dos de los tópicos más abordados en los estudios de la polémica ética: el del oficio del comediante y el del rol de la mujer. Así, en el cuarto capítulo la autora examina la evolución de la consideración social y estética del oficio de representar mostrando cómo, para combatir una posición social marginal, la defensa de los comediantes esgrime su carácter de oficio instituido que le otorga a sus practicantes un lugar de pleno derecho en la sociedad de la época. Este movimiento implica, por un lado, la aceptación del avance en la comercialización de la actividad teatral, la cual permite resignificar el carácter *mercenario* atribuido por los moralistas a los comediantes, aceptación que es más completa en el caso inglés. Por otra parte, los defensores llevan adelante una reconceptualización de la *mentira histriónica* en técnica capaz de mantener las pasiones a raya. Por último, Thouret encuentra que esta defensa de la profesionalización de los comediantes se asocia a la magia, lo cual se explica por la vigencia en la época del *paradigma mágico* para pensar las artes del lenguaje, porque esta aproximación permite *des-demonizar* el arte teatral al presentarlo como un espectáculo de prestidigitación y porque, a partir de las connotaciones *teatrofóbicas* de esta asociación, los apologistas del teatro recuperan irónicamente los argumentos de sus enemigos, suscitando la complicidad del público.

En el capítulo quinto, por su parte, la autora afirma que tanto la escasa presencia de mujeres en la controversia como la ausencia de una defensa de su rol en el teatro es común a los tres espacios analizados. Sin embargo, Thouret encuentra que son particularmente notables estas ausencias en el caso español, lo cual se explicaría por “la relativa estabilidad de las costumbres y de los discursos” y “la evolución de la práctica teatral” (p. 239) a partir de 1646-50, momento de auge del teatro cortesano y declive relativo del público. En un análisis que omite tanto la continuidad de la presencia femenina arriba y abajo de los escenarios como la fuerte implicación de las propias actrices en la defensa de su lugar sobre las tablas españolas, la autora subraya la importancia del advenimiento de la “civilización mundana” (p. 239) y del rol que las mujeres jugaron en la definición del *gusto* para la aceptación de las espectadoras teatrales en Inglaterra y Francia.

Esta reivindicación del papel de las espectadoras, que Thouret ubica sobre todo en Inglaterra y Francia porque parte del supuesto de un atraso en el desarrollo de la esfera pública profana en el caso español que es, al menos, discutible, habría sido posible por la paulatina legitimación de los afectos y las emociones suscitadas por el espectáculo teatral. En este sentido, Thouret profundiza en el sexto capítulo el análisis de la productividad teórica de la controversia ética. A lo largo de este apartado se verifica que en el transcurso de la polémica tiene lugar una apropiación de la noción aristotélica de catarsis más como “pantalla legitimadora” (p. 279) que como categoría que permita aprehender cabalmente la experiencia emocional del espectador. Los modelos dominantes para la recepción teatral, en efecto, son otros: el de la manipulación de las pasiones de los espectadores, atraídos por el placer sensorial y guiados sin que lo sepan hacia la “edificación moral” (p. 280), y el de una aprehensión intelectual y singular por parte de cada espectador de la historia y los personajes representados, donde las pasiones suscitadas contribuyen a su inclinación moral. Esta última concepción sería la que permite pensar un sujeto teatral que anuncia la modernidad estética al negar su rol pasivo y concebir al placer estético como resultado de un juego de *afectos* que permanece relativamente autónomo de sus asociaciones éticas y cognitivas.

Clotilde Thouret concluye, de esta forma, afirmando que la defensa de la escena desarrollada por los apologistas del teatro temprano-moderno significó una verdadera *reinvención*: por una parte, porque contribuyó a la consolidación del teatro público como actividad autónoma, legitimada social y políticamente, más en Francia e Inglaterra que en España. Por otra parte, porque este corpus discursivo, con su renovada concepción del sujeto teatral y de los mecanismos de recepción de las pasiones, se erige como índice y factor de la emergencia de la modernidad estética e, incluso, de la modernidad *tout court*. De ahí que, más allá de cierto desbalance en la atención otorgada a cada una de las tres plazas teatrales analizadas y a algunas apreciaciones sobre el desarrollo político y cultural español que requerirían mayor fundamentación, *Le théâtre réinventé*

constituye un estimulante estudio para todos aquellos interesados en la conformación de la modernidad occidental y sus distintas modalidades de aprehensión y representación.