

Tatián, D. y Eines, J., *El susurro del marrano (Spinoza en teatro)*, Buenos Aires, RedEditorial, 2025, 96 pp.

Nicolás Levenson

Universidad de Buenos Aires, Argentina ✉ 

<https://dx.doi.org/10.5209/resf.108400>

Recibido: 16/03/2026 • Aceptado: 29/05/2026

Para quien dedica apasionadamente su vida –o al menos una parte importante del tiempo de su vida– a estudiar, conocer, investigar y recorrer la obra, el pensamiento, las repercusiones y enseñanzas de un autor, los vericuetos biográficos, eventos poco conocidos de su vida, las complejidades irresueltas de sus pasajes escritos y las aparentes faltas o incompletitudes en su obra son la atracción más fuerte y al mismo tiempo el conocimiento menos disponible. Proponerse esa búsqueda como proyecto para un libro, es de por sí un elemento novedoso: reponer pasajes perdidos, episodios olvidados, detalles desconocidos. Hacerlo con un filósofo como Spinoza, hombre del siglo XVII, convierte la novedad en hazaña y la curiosidad en un aliado complejo que se debate entre el afán por inventar y la aversión a hacerlo para conocer “la verdadera historia”.

Esa es justamente la preocupación de Diego Tatián, filósofo, doctor en filosofía y reconocido pensador, escritor y especialista en la vida y obra de Spinoza, y Jorge Eines, un nombre que resalta por su pertenencia al grupo selecto de aquellos que Jorge Dubatti denomina en el prólogo como artista-investigador, devenido filósofo con sus reflexiones acerca de la praxis teatral y el acontecimiento escénico. En *El susurro del marrano (Spinoza en teatro)* un libro que celebra, como señala astutamente su prologuista, el nacimiento de un binomio creador, Tatián y Eines se proponen un abordaje que combina la novedad con la ficción, la imaginación –en el sentido más spinoziano del término, el de la afección corporal– y el movimiento, el cuerpo y el sentido.

Filosofía y teatro –con la “y” como prueba de un fecundo contrabando de doble mano, en palabras de Tatián–, ética y escena, potencia y movimiento corporal bajo los focos, entre otros pares posibles que se componen y recomponen a medida que se avanza en la lectura, son la marca de un ejercicio que se debate entre los acontecimientos biográficos y la representación escénica. Si construir una biografía es poner una vida por escrito, la propuesta de Tatián y Eines rebasa esta pretensión para dedicarse a poner una vida en escena. Así, rápidamente nace el problema de qué representar, qué mostrar, como hacerlo. Quizás podría decirse, con más precisión, que la mixtura entre obra, ensayo, ficción y datos biográficos que componen *El susurro del marrano* representa la puesta por escrito de la voluntad de situar la vida de Spinoza en un plano novedoso: el teatro. Este plano brinda, además de la novedad, la posibilidad de explorar dimensiones previamente no abordadas; así, el libro se constituye como una verdadera pieza auténtica.

El trazo de este libro encuentra, a lo largo de sus veinte escenas y un ensayo introductorio, un acontecer casi solemne, entre el fácil desdén por lo irrecuperable y la difícil fidelidad a lo ocurrido hace ya más de doscientos años. No renuncia nunca a encontrar explicaciones, y entonces permite establecer un contrato de lectura que permite volver a lo “muy probable” en certeza, al mismo tiempo que no clausura el misterio y lo que hubiera podido ser de otra manera, o debería haber sido pero quizás nunca fue. Sólo así puede reconstruirse la atmósfera de provocación impertinente que rodea (y rodeó durante toda su vida) a Baruch Spinoza.

La filosofía posibilita el pensamiento y la reflexión en torno a pasajes complejos, a episodios confusos, a una biografía que se caracterizó por un sentido errante (como contrapartida de una obra de monumental certeza). El teatro potencia a los cuerpos de tal forma que éstos pueden ser puestos en acto y así revelar impresiones corporales y visuales –vestigios– que se configuran con el actuar. Por eso los autores apuestan por la constitución del teatro como ejercicio y proceso spinoziano en sí mismo.

Recuperar los trazos perdidos de la vida de Spinoza, y de su obra, en un libro en el que ambas aparecen fuertemente relacionadas y al mismo tiempo disgregadas, es una tarea digna de reconocimiento. Relacionadas debe decirse de la vida y la obra de Spinoza porque no puede felizmente despegarse completamente una de la otra. Disgregadas, porque la representación de una supone necesariamente la puesta en pausa de la otra en el caso de Spinoza. Creer que los aspectos biográficos son desdeñables, es olvidar o descartar una fuente de conocimiento que, sin embargo, no siempre la academia permite abordar: de allí la potencia del teatro. A la inversa, hay algo de la obra de Spinoza, en especial de la *Ética* –el *Deus sive Natura* y la inmanencia como dos de los elementos más claramente irrepresentables y al mismo tiempo imprescindibles– que la vuelve imposible de plasmar en escena y entonces la biografía emerge como posibilidad.

El susurro, la imagen sonora que puebla el título (al que recién entre paréntesis se le suma, luego, la referencia al teatro) es la más clara explicitación de este elemento dual que recorre al libro en su totalidad: un sonido por momentos casi imperceptible, el susurro se utiliza cuando se quiere decir algo por lo bajo, íntimo, delicado o complejo. El susurro queda muchas veces tapado, avasallado por otros ruidos presentes y entonces pareciera perderse para siempre. Tatián y Eines apuestan a que eso que parecía perdido se recupere, para que entonces el susurro se torne audible. En esa sensibilidad invocan también al espectador, que debe permanecer atento y abrirse a nuevos descubrimientos, a nuevas enseñanzas. Sin la pasividad que caracteriza a la pasión, el espectador es también, spinozianamente activo: participa de la obra, debe involucrarse en ella.

Hay varias formas de leer y ordenar la lectura del texto. Podría decirse también que hay, consecuentemente, varias formas de abordarlo en una primera lectura. Podría hacerse tanto el ejercicio de reponer aquellos faltantes biográficos de Spinoza que “muy probablemente” o “casi indefectiblemente” habrían ocurrido: para esta clave de lectura resaltan escenas en las que Spinoza entabla diálogo con personajes tales como Rembrandt, Uriel da Costa o Leibniz.

Una segunda forma de lectura permitiría resaltar otro conjunto de escenas que explican y permiten reponer una serie de problemas de la propia obra de Spinoza (entre las que debemos incluir su epistolario). Así, saltan a la vista episodios como los del negro que se le presenta en sueños a Spinoza y el tópico de la tan famosa como polémica carta 17 a Pieter Balling, o la puñalada y el hostigamiento dentro de la propia comunidad judía de Amsterdam que duramente padecieron tanto el propio Baruch Spinoza como su familia.

Por último, un tercer abordaje posible es el que contempla con especial interés una serie de figuras o tópicos que hacen al texto una forma potente de dialogar también con su época e intervenir en ella: de esta clave de lectura surge el subrayado de fragmentos de escenas en los que Baruch se permite reflexionar acerca de los tiranos –aunque esta pareciera ser una causa que atraviesa tiempos y continentes– al ver un juego de ajedrez, o al asociar la felicidad con la avaricia y la acumulación capitalista de dinero, o al preguntarse por el futuro de Israel. Aún más, el problema de la pertenencia, de los pueblos (en plural) y el pueblo, y de las identidades nacionales o étnicas se potencia cada vez que en el texto aparece la referencia a la *nação*. Ninguno de estos asuntos resulta estrictamente un anacronismo, ni saca a Baruch y los suyos de su época; pero todos ellos permiten hilvanar una fuerte reflexión sobre nuestro tiempo, alumbrando algunas de sus sombras con la propia filosofía del holandés.

Un primer ensayo breve que hace las veces de introducción, y en el que aparece además un plano con el barrio judío de Amsterdam –aquel en el que Spinoza vivió los primeros veinticuatro años de su vida, hasta ser excomulgado– junta algunos de los grandes nombres de aquellos que vivieron cerca o conocieron a Spinoza: Rembrandt, el célebre pintor, ben Israel, maestro de Spinoza, y Van den Enden. El último de los tres es quien establece la relación en vida de Spinoza con el teatro: tutor del joven Baruch, Van den Enden recurría al teatro para enseñar el latín e hizo participar al filósofo en varias representaciones. El teatro y el arte en general, entonces, formaron desde su juventud parte de su vida.

La obra, como el conocimiento de los hechos relevantes en la vida de Spinoza, comienza por el *Herem*. El *Herem* es tanto la marca de una presencia como de una ausencia: la presencia representa la permanencia, hasta la actualidad, del nombre de Spinoza como un hombre y un filósofo maldito –*Maldito sea de día y maldito sea de noche, maldito al acostarse y maldito al levantarse, maldito sea al entrar y al salir...*–, y como un nombre prohibido para el pueblo hebreo. La ausencia es la marca del rechazo, una y otra vez hasta nuestro presente, de considerar un retorno a la comunidad, por supuesto luego de su muerte. Pero Tatián y Eines invierten, desde la primera escena, esta fórmula: presencia y ausencia se entremezclan en el teatro, y vuelven al marrano Spinoza un hombre que, con cierta reminiscencia fantasmal, presencia su *Herem* e insiste con su defensa en su inocencia y en el error de la excomunión (tanto en lo sustantivo, como en lo formal: ya que en la escena Baruch pretende explicarle al rabino cómo deben excomulgarlo correctamente). Spinoza presencia entonces su exclusión de la comunidad, su condena al ostracismo, y desafía al rabino entrando en la Sinagoga. Spinoza se defiende de las acusaciones, y en esa defensa plasma los argumentos del *Tratado Teológico-Político* y un poco más también: si Eines y Tatián hilvanan las palabras del filósofo cuando afirman que ningún pueblo es superior a otros, Spinoza también avanza

contra los vanidosos acumuladores de dinero que confunden el grosero amontonamiento de riquezas con la felicidad.

Ya desde la primera escena, una familiaridad reúne al espectador con los personajes: especialmente con el protagonista, que nunca aparece mencionado como Spinoza sino como Baruch. En la segunda escena, la familiaridad y la cercanía aumentan cuando de la tensionada disputa verbal en la sinagoga entre Baruch y Morteira, se produce un tránsito hacia la infancia del filósofo. En una conversación con su madre y luego de leer por la noche –en español, detalle no despreciable– escenas del Quijote, el pequeño Baruch pregunta por la historia de su familia, por las disputas entre los cristianos y los judíos y por las matanzas, que quedan apaciguadas tras las apariencias de un juego de ajedrez.

La violencia irrumpe luego en escena para combinar una serie de apariciones que van desde la violencia ejercida contra el cuerpo de Uriel da Costa, la lección de anatomía utilizando el cuerpo de una criada injustamente condenada a muerte y luego colgada, y el intento de asesinato cometido contra el propio Baruch, a la salida del teatro. Como en la propia vida de Spinoza, los altibajos son fuertes (la alternancia se produce entre escenas de discusiones alquímicas o por herencias familiares y escenas de violencia, excomuniación y cuestionarios inquisitoriales) y la necesidad de mantenerse alerta persiste. Incluso cuando los filósofos únicamente requieren una buena cama donde dormir, y Spinoza consigue la suya en una disputa por la herencia familiar, sobre ella acontecen sueños violentos como el del negro de Brasil. Quizás sea ese el motivo por el cual el Spinoza de Tatián y Eines es supersticioso: una vida escapando de la violencia no es sencilla.

Además de ser un tanto supersticioso, y de modelar para Rembrandt –con quien habla acerca del miedo que atormenta a las personas–, Baruch es en *El susurro del marrano* un irónico conversador con extraños. La ironía, es aquella que sutil e inteligentemente recuerda con una dosis de traición –pues la cita parece contradecir al original, aunque el gesto es más bien el opuesto– el adagio spinoziano: *no reír, no llorar, sino comprender*. Ese Spinoza pícaro, propio de la decisión y de la pluma del par Tatián-Eines, no es síntoma de rebeldía sino explicitación de una lectura fina, y un ejercicio que no contradice sino que afirma: Spinoza es también lo que podría no haber sido, lo que no fue. Pero contrario a la negación hegeliana, que sólo permite afirmar a partir de la negación, esa alteridad en *El susurro del marrano (Spinoza en teatro)* supone la propia imprecisión del conocimiento imaginativo. La negación no constituye a la obra, sino que, por el contrario, la imaginación contempla la posibilidad de un conocimiento erróneo: así como no se puede afirmar con certitud, tampoco pueden ser rechazados con altanería ciertos episodios improbables, más no imposibles, de la vida de Spinoza. En la octava escena a la que hacemos referencia, entonces, Spinoza ríe con y se ríe de los asuntos de los hombres. Frente a la impasividad de un monje sordo, el Baruch del teatro incluso se permite un baile, casi como si por un momento se perdiera, se olvidara del resto de las cosas, y pudiera sentirse imaginariamente solo en el mundo. ¿O acaso no baila uno, también, determinado?

La potencia de la espectralidad que es propia del texto y además lo recorre en su totalidad, permite volver a dar cuerpo y nombre a figuras ausentes (incluso a figuras perdidas u olvidadas para o por la historiografía, de las que no se conoce una voz original). Es así como aparecen diálogos con personajes como los diferentes caseros de Spinoza, pero también es a partir de ella que Spinoza puede, en la vida del personaje Baruch, recordar a amigos ausentes. Así se evoca, en la memoria del propio Spinoza, una conversación con su amigo Adriaen Koerbagh, ya fallecido para el presente teatral, condenado a muerte por afirmar que el único Dios es la Naturaleza y que todos somos parte de él. En la escena, Koerbagh le recriminaba a Spinoza no escribir en una lengua accesible para el pueblo: el latín conservaba al vulgo sumergido en la ignorancia. La fuerza de la espectralidad reside, sin embargo, en la ausencia que Spinoza evoca: ya no quedan de sus amigos más que los recuerdos y sus libros.

Brasil es siempre el destino, Recife es el puerto de entrada. Un estibador conversa con Spinoza que entonces se debate entre el retorno a una sinagoga, la pérdida y los nuevos comienzos. Eso es lo que hace, en palabras de Dubatti, el teatro para *El susurro del marrano*. Permite instalar a Spinoza en otro orden de acontecimientos: lo sumerge en otras experiencias, habilita otras técnicas, posibilita nuevos lenguajes y epistemologías e incluso abre la puerta a otras políticas.

El susurro del marrano es entonces, un diálogo conjetural, como lo define el propio Tatián en una conversación con Jorge Dubatti que el segundo reproduce en el prólogo: una forma de combinar aquello que no es verdadero, pero tampoco del todo falso. Es lo más puramente verosímil. No es exactamente (o quizás sí) lo que fue; no es tampoco simplemente lo que los autores ficcionalmente disponen que podría haber sido. Es un conocimiento novedoso, que sólo el teatro puede recomponer: es una nueva vinculación, necesaria, adeudada, entre Spinoza y el mundo.