



Diálogos entre teatro y política.

Eduardo Rinesi, *Las máscaras de Jano. Notas sobre el drama de la historia.* Prólogo de Lucas Fragasso. Buenos Aires, Editorial Gorla, 2009, 126 p., ISBN 9789871444069

Bettina Girotti

(Universidad de Buenos Aires)

No es la primera vez que Eduardo Rinesi, filósofo y politólogo, recurre a Shakespeare utilizando alguna de sus obras como herramienta para comprender el pensamiento político. Ya en su libro *Política y tragedia. Hamlet, entre Hobbes y Maquiavelo*¹, recientemente reeditado, ponía a dialogar la tragedia shakespeariana del título con el pensamiento político de los autores de *Leviatán* y *El príncipe*.

Es que según este investigador la tragedia (y no sólo la de Shakespeare) ofrece claves para comprender aquellas cosas que pueden resultar útiles para cualquiera que se proponga abordar el pensamiento político como tema de estudio.

En esta ocasión, vuelve sobre la reciprocidad constitutiva entre lo trágico y lo político sirviéndose de la ayuda de otra obra del dramaturgo inglés para echar luz sobre el pensamiento político moderno.

El título, *Las Máscaras de Jano*, parece enigmático a primera vista. ¿Qué relación puede guardar este dios romano de dos caras con las tragedias del dramaturgo inglés? ¿Y con la política? Un recorrido por las páginas de este trabajo



¹ Eduardo Rinesi, *Política y tragedia. Hamlet, entre Hobbes y Maquiavelo*, Buenos Aires, Colihue, 2003.



nos ayudará a aclarar el enigma. El libro se estructura en cuatro capítulos y, en cada uno de ellos, Rinesi aborda la relación tragedia-política tomando como lugar de confluencia de ambas *El Mercader de Venecia*, tal como lo hiciese anteriormente con *Hamlet*. Intentaremos aquí seguir el camino que nos propone el autor.

En el primero de los capítulos, llamado "Introducción" despliega todas aquellas nociones y conceptos sobre los que se apoyará el estudio de la obra: Aristóteles, Hobbes, Maquiavelo, entre otros pensadores, desfilarán por este apartado dando un marco teórico para el análisis posterior. Antes de abordar de lleno la obra de Shakespeare, el trabajo se remonta a la Grecia del siglo V a.C., ya que Rinesi considera necesario no solo describir la concepción política del momento en que *El Mercader...* fue escrita, sino, además, compararla con aquella que caracterizaba a aquel momento histórico que vio nacer la tragedia como género.

Como primer paso de su análisis definirá *individuo* como aquel hombre que se recorta de los otros, enfrentándose, a raíz de este recorte, a su comunidad. Según el autor: "El hombre solo, que era una imposibilidad o una aberración para el pensamiento antiguo, es la forma extrema, el límite último, la posibilidad final del individuo moderno."(p. 14)

Un hombre solo que, siguiendo la propuesta de este trabajo, debe ser pensado como un *tipo ideal*, como una caricatura. Shylock será, para este análisis, la caricatura del individuo liberal-burgués moderno.

Recurrir a estas caricaturas, nos permitirá, entonces, llegar a una verdad diferente y hasta "más importante" según palabras del propio autor, que aquella a la que nos conduce la verdad *empírica* revelada por descripciones de tipo objetivista. Es que para Rinesi:

Se trata de observar que el mundo funciona según una lógica que la ciencia (una ciencia que se quiera desnaturalizada, desmitificadora y crítica) no puede nunca limitarse a describir ni puede nunca asumir como la suya, sino que tiene que observar y criticar a la distancia, a una cierta distancia, como la que le permite tomar el recurso de la caricatura, al "tipo ideal" (que es la caricatura vestida con el traje serio de la sociología) o incluso la ficción. (p.17)



Con estas frases, queda claramente expuesto el rol que tendrá la ficción en el momento de entender o explicar el mundo. Antes que la ciencia, será el arte el que mejor podrá dar cuenta de lo que sucede, ya que tiene la capacidad, no de pensar sobre las cosas ya cristalizadas, sino de *atrapar* las tensiones antes de que lleguen a concretarse, cuando aún están en lo que podríamos llamar un estado de latencia.

En este punto resulta necesaria una aclaración con respecto a lo que Rinesi entiende por *ficción*. Si bien el trabajo tomará *El Mercader...*, una pieza teatral, es decir, un texto pensado para la escena, como caso para exponer la concepción política moderna, la obra no será abordada como un *texto espectacular*, sino como literatura, por lo que las condiciones de representación propias del teatro isabelino, y más específicamente shakespeariano no serán parte del análisis.

Decíamos, capturar las tensiones cuando aún se encuentran en estado de latencia, sorprenderlas antes de que se solidifiquen, *in status nascendi*. Un abordaje desde la literatura, entonces, nos permite pensar el mundo de una manera crítica:

la tragedia puede ayudarnos a pensar la política porque nos obliga a pensarla en su forma última, en su modo extremo, en el borde mismo de su ser (...) la tragedia constituye, en otras palabras, una meditación sobre el hecho de que nuestras vidas dependen siempre, irremediablemente, de una serie de circunstancias fortuitas, contingentes y no controlables. (pp. 26-27)

Pero para que el diálogo entre tragedia y política, para el cual Rinesi no puede proponer mejor mediador que el dramaturgo isabelino, sea abordado satisfactoriamente, es preciso previamente a la puesta en relación, responder a la cuestión que Lucas Fragasso plantea en el prólogo de este trabajo: "¿qué significa lo trágico en Shakespeare?" (p. 10).

La respuesta había comenzado a esbozarse en la introducción, pero será esclarecida en el segundo capítulo, titulado "Comedia y Drama". La tragedia, explica el autor, medita sobre un hecho fundamental de nuestras vidas, su precariedad. Y aquí también será imposible no recurrir a los griegos. Pero le será imposible no encontrar un punto de anclaje en la actualidad retomando un trabajo



de Judith Butler, *Vida Precaria*², que reflexiona sobre los atentados del 11 de septiembre de 2011. Es que, según Rinesi, el libro de Butler invita a formularnos si al procesar las pérdidas

no nos curamos también de la verdad que a través de ese dolor se nos revela: de la verdad de ese 'algo acerca de lo que somos' (de ese algo acerca de lo frágiles que somos) que se nos descubre en el dolor y por medio del dolor." (p. 27)

Volviendo a su comparación con el teatro griego clásico, el autor se encarga de explicar la diferencia entre las concepciones de ambos momentos de la historia del teatro. Lo que para los antiguos griegos constituían dos géneros "nítidamente diferenciables e imposibles de confundir" no será tan simple de separar en el teatro de Shakespeare (y sus contemporáneos): "la propia nitidez de esa diferencia comienza a desvanecerse en los años del gran teatro europeo renacentista, sobre todo isabelino, y especialmente shakespeareano" (p. 52)

La mezcla, una especie de metamorfosis, de comedia y tragedia en el dramaturgo constituye un nuevo núcleo de análisis, un nuevo problema. Es que, efectivamente, *El Mercader...* se debate entre ambos géneros. Es aquí donde Rinesi recurre a la noción de caricatura, tomada de Charles Baudelaire³ y expuesta en el capítulo anterior. No para aplicarla a los protagonistas de la pieza, Antonio o a Portia, sino, como se sugirió previamente, a Shylock. Este personaje, definido aquí como villano y, antes, abordado desde la figura del chivo expiatorio, permite pensar esta obra, no ya como una comedia, sino como una tragedia. Y es que aunque Shakespeare la haya concebido como comedia, esta: "se ha ido volviendo una tragedia por efecto de los modos en los que, a lo largo de los siglos (...) se la ha leído e interpretado" (p. 59). *El Mercader...*, entonces, es un caso testigo de cómo la comedia se puede *metamorfosear* en tragedia. Posibilidad que se ha hecho efectiva a partir de la presencia de *otros ingredientes* que son los que Rinesi intenta recuperar en este trabajo.

El capítulo tres, "Bufonadas", sirve a Rinesi para dilucidar lo que considera uno de los procedimientos que evidencian la copresencia de lo trágico y lo cómico

² Judith Butler, *Vida Precaria*, Buenos Aires, Paidós, 2006.

³ Charles, Baudelaire, *Lo cómico y la caricatura*, Madrid, Machado, 2001.

en las obras de Shakespeare: el uso de escenas cómicas para que sus personajes hablen seriamente.

Pero antes de rastrear este recurso en *El Mercader...*, el autor apelará nuevamente a *Hamlet*, tomando a los sepultureros como ejemplo: dirá que a partir de un comentario irónico de estos personajes secundarios se condensa un tema fundamental de este drama histórico, que había sido presentado por el monólogo del príncipe al comienzo de la obra, el suicidio. Un procedimiento análogo encuentra Rinesi en la obra transcurrida en Venecia en los dichos del bufón de la pieza, Lancelot Gobbo:

la broma que juega Lancelot a su padre, engañándolo sobre su propia muerte (...) es una broma pesadísima y espantosamente cruel (...) el tema de esa broma (...) es uno de los temas centrales de la pieza: el tema de la relación entre padres e hijos, y más específicamente, el tema de la pérdida de los hijos. De la pérdida de los hijos por la vía de la traición, de la fuga o de la muerte. (p. 92)

El engaño del bufón le sirve de excusa al autor para recuperar en este capítulo otra de las grandes obras de Shakespeare, *El rey Lear*, y el análisis que Freud hace de la relación del rey con sus tres hijas. Estas incorporaciones le permiten dar otra vuelta de tuerca (otra más) a la metamorfosis cómico-trágica que observa en *El Mercader...*

En el cuarto y último capítulo, denominado "La felicidad excluyente", Rinesi vuelve sobre la relación entre comedia y tragedia, pero esta vez de la mano de Woody Allen y su film *Melinda y Melinda* (*Melinda and Melinda*, 2004) cuya escena inicial le sirve de para actualizar una cuestión que en los capítulos anteriores había quedado circunscripta al Renacimiento:

no sólo no es en absoluto fácil decidir si la vida de los hombres (...) es 'trágica' o 'cómica', sino que la distinción misma entre *comedia* y *tragedia* no es en modo alguno fácil de establecer con alguna precisión. En efecto, hay que dar apenas un pequeño paso más allá de la anécdota del *film* de Allen (...) para proponer que, no sólo un mismo material fundamental (...) puede dar lugar *tanto* a una historia trágica *cuanto* a una historia cómica, sino que ambos tipos de historia pueden parecerse



bastante, o al menos no presentar entre si diferencias, digamos, *esenciales*. (p. 103)

La cita de este film es tan solo una excusa para volver sobre la dificultad de hablar en términos de comedia o tragedia, pero también sirve para introducir en su análisis un nuevo elemento, el cine. Rinesi, retoma entonces su propia experiencia espectacular "en el cine del shopping": y es el público con el que compartió la función de *El Mercader de Venecia* (*The Merchant of Venice*, Michael Radford, 2004) y que reía de la humillación de Shylock lo lleva de nuevo a la cuestión del género en la obra de Shakespeare.

Aparece aquí la idea del otro, del perseguido, del miembro de una minoría religiosa hostigada y perseguida, y que se encarna en Shylock, que se convierte para el autor en "*una metáfora de cualquier forma de 'otro'*" (p. 114).

Como cierre, el autor vuelve sobre una idea que le ha servido de columna vertebral al trabajo, su concepción del arte:

(el teatro, el cine: de ambas cosas hemos hablado en este libro) nos ayuda a pensar la crisis porque tiene una enorme capacidad – sin duda mayor que la de la teoría, necesariamente distante u por lo mismo tranquilizadora – para aferrarse a la crisis, para afirmarse, para 'agarrarse' a ella (...) y permanecer en ella, para obstinarse en su inmanencia y mostrarnos todos sus pliegues internos. (p. 123)

Aunque su propuesta inicial del trabajo haya sido abordar el pensamiento político moderno a la luz de obras de ficción, no podemos pensar que la relación entre ambos polos del análisis sea unidireccional. No es inocente, claro está, la elección del término *dialogo* para poner en relación ambos partes del binomio tragedia-política: poner en relación las obras de Shakespeare con textos de pensadores de la época, como por ejemplo Hobbes y Maquiavelo, también ilumina las obras piezas teatrales. Pero, en este dialogo, Rinesi invita a participar a otras voces (algunas de ellas bastante actuales) que, aunque no es posible anclarlas en ninguno de los polos anteriores, terminan por enriquecer el intercambio planteando nuevas problemáticas. Así, este trabajo también presenta un nuevo enfoque sobre



la obra del dramaturgo inglés, proponiendo diversas cuestiones, tales como el problema de los géneros cómico y trágico, la cuestión de las relaciones entre padres e hijos, la homosexualidad de Antonio y más.

Como pudimos ver, Rinesi aborda *El Mercader de Venecia* desde la duplicidad, elemento que considera constitutivo de la pieza, tomando como centro la relación entre el par política-tragedia. Pero también pudimos ver como recurre a diferentes pares: teatro griego-teatro isabelino, tragedia-comedia, cristianos-judíos, y la lista sigue. Son esas las máscaras del título. Volviendo, entonces, a la pregunta inicial por la referencia al dios de las dos caras, Jano, el recorrido parece haber esclarecido un poco el enigma. Como cierre podemos tomar algunas de las palabras de al autor:

El arte, en efecto, nos muestra todas las caras y todos los pliegues de la crisis, y nos muestra también, y por eso mismo, que *no hay salida de la crisis*, que (por mucho que nos riamos y aplaudamos y tiremos pochoclos por el aire) *estamos condenados a ella*. Que cada punto, cada momento de la historia, es un nudo lleno de tensiones, de conflictos y de *exigencias morales* frente a esas tensiones y a esos conflictos, y que además eso no es algo necesariamente malo, porque es lo que nos permite pensar en cada momento de la historia como un momento de la inauguración y de la posibilidad. (pp. 123-124)

bettina.girotti@hotmail.com

Palabras clave: Rinesi, Shakespeare, política, tragedia, comedia, *El Mercader de Venecia*.

Key words: Rinesi, Shakespeare, politics, tragedy, comedy, *The Merchant of Venice*.