Siempre es peor al día siguiente

Lucio Anneo Séneca

MEDEA

Programa de sala Número 15 año 27. 2006

Ficha Técnica

Actuación

María Isabel García - Sergio Dávila
Faber Londoño - Angela María Muñoz
Julieta García - Lina Castaño
Margarita Betancur - Diego Sánchez
John Fernando Ospina- Julián Henao
Juan David Toro - Andrés Felipe Franco

Composición Musical

Julián Henao - Ángela María Muñoz
Diego Sánchez

Utilería y vestuario

Matacandelas

Asistencia visual en escena

Faber Londoño

Diseño Gráfico

Adriana Fernández

Luces

Cristóbal Peláez

Dirección musical

Julián Henao

Directores Asistentes

Rigoberto Giraldo - Francesco Manetti

Dirección

Luigi Maria Musati

Agradecimientos a

Academia "Silvio D´Amico" de Roma
Gonzalo Soto

Una producción del
Teatro Matacandelas
Medellín - Colombia - 2000

Luigi María Musati
"PROFILO SINISTRO"

Conocimos y empezamos a tomar afecto por Luigi María Musati a mediados del año noventa y nueve. Entre aquella primera impresión y la de ahora, medió un rápido pero eficaz seminario sobre Séneca y su *Medea*, que habríamos de llevar en ráfagas como parte de un premonitorio sueño (pesadilla) de Sylvia Plath, pues nos fue preciso considerar a Ted Hughes, su esposo, como un Jasón contemporáneo.

De aquel seminario nos quedó, a Matacandelas y al maestro Musati, el antojo por hacer en escena toda esa extensa poesía dramática del filósofo latino, un texto pocas veces frecuentado según la perezosa costumbre de considerar todo su teatro como *obra para leer y no para representar*. En el teatro ahora las fronteras entre literatura y puesta en escena aparecen difusas, imprecisas. Más de un director ocurrente ha afirmado que se puede representar hasta el directorio telefónico con sólo suprimir algunos nombres.

Económico y esencial, Musati es un director hereje de la representación convencional. Es medio brujo, hippie retroactivo, pitoniso del tarot, vampiro transilvánico (eso afirma con extrema seriedad exhibiendo su ancestro ("Vlad II Dracul, +1447") y a pesar de ser oriundo de Fermo, se nos asemeja ahora con su porte, a un senador romano que a veces se transforma en una especie de Sileno, premonitor de verdades desdichadas o a un italiano neto y guapachoso que se ha escapado de un filme de Fellini para cantar maravillosamente *il pingüino inamorato* o una canción evocativa a la *mamma* (esa mención nostálgica de los hijos lejanos por la *mamma* se conoce con el nombre científico de "tanquiar Edipo"). Estas cinco

semanas de montaje contrarreloj fueron trabajo y fueron fiesta.
A un colectivo teatral como Matacandelas, pandilla alegre, bulliciosa, alborotada y alborotadora, con una pertinaz disciplina y pasión por la escena, le viene muy bien un director descreído de realidades inmediatas que es capaz de combinar un análisis filosófico y escénico profundo con un comportamiento personal abierto y fraterno.

Ese fraterno es una flor poco común, rara vez se da en estos pantanos.

Para este hombre sabio -en Italia ha recibido el palmarés de *Caballero de las Artes*- que ostenta el mérito de ser el director de la Academia Nacional de Arte Dramático de Roma (la Silvio D´Amico) no fue finalmente un impedimento el venir aquí a Medellín a darle cumplimiento al proyecto, a pesar de los desaires que recibimos de las instituciones culturales de nuestra gran patria. El Ministerio de Cultura dijo que estaba muy bonito el proyecto pero que no tenía plata (*si no tienen plata que cierren eso*), el Instituto Metropolitano de Cultura extravió dos veces la carpeta y a la tercera preguntó que qué era eso, que qué era Matacandelas, que qué es teatro, que qué es cultura, que qué es Musati (seguro lo confundieron con una marca de queso italiano), que qué es Medellín, que dónde estamos, que en qué mes estamos, que qué siglo es éste, que si ya pasamos Yarumal.

La empresa privada por ser demasiado privada tampoco se interesó.

Pero Musati sí, no sólo declinó honorarios, **también** de su generosidad salieron pasajes aéreos para todo el equipo asesor: Francesco Maneti, actor, pedagogo, experto en combate escénico (espadachín pachín, pendenciero, recochudo, y cantor evocativo), Gigio Giraldo, asesor, traductor, trotamundo, en grado sumo gestor de este proyecto y Adriana Fernández

responsable de los diseños gráficos. **También** se arriesgó, con su gallada, a alojarse en un lecho estoico de tercera clase y a engullir con nosotros comidas tercermundistas. Su dandismo -es un *dandy*, lo juramos- no desconoce que Matacandelas es un grupo marginado (no marginal), carente de las olorosas bendiciones oficiales y detestado por ámbitos sacros donde la CULTURA *(Cultura: cuántas corrupciones se cometen en tu nombre*) es sinónimo de etiqueta y dedito chiquito parado. **También** se sometió a una rigurosa maratón de montaje que llegó a insumir hasta 14 horas diarias de ensayos. **También** ha compartido con nosotros el ostracismo, ese silencio embustero y mediocre que guardan los medios de información con "su" magnífico pretexto de que entre las noticias de los grammy, las bataclanas y las batallas *no hay espacio suficiente para esas nimiedades del teatro, qué pena con ustedes.*

Es la primera vez que nuestra agrupación en sus 23 años cuenta con una dirección escénica que no sea brotada de sus propias entrañas. Sucumbimos porque sabíamos que ese complejo asunto requiere siempre de un conductor experto y sagaz, de un filósofo del escenario, de un poeta, de un vidente, de un iniciado.

Musati ha llegado ahora para reafirmarnos en muchas cosas, pero **también** para cambiar otras muchas. Al paso del tiempo los grupos de teatro vamos pereciendo en el moho de las batallas ganadas, nos vamos convirtiendo en instituciones burguesas, quietas y muertas, que repelen el riesgo y la aventura. Siempre necesitamos un *ají pajarito* entre nalga y nalga para despertarnos y alejar de nosotros la hedentina del formol.

Que tengamos noticia, nunca se había hecho aquí en Medellín un Séneca (¿o sí y lo ignoramos?). En Colombia escasísimas. Lejos de buscar paralelos con la realidad colombiana o de reducir texto y montaje a la miserable condición de metáfora de una situación específica, el Maestro Musati ha querido suspender el sentido y la musicalidad de la poesía a sus fines más excelsos, el placer de la palabra senecana, terrible por lo bella. Con Musati también hemos aprendido que Medea no es meramente esa reducción amarillista de *la mujer que mata a sus dos hijos* (como cualquier titular de pasquín). Por el contrario se trata de una institución universal: el chamanismo, la hechicería, la hipotética deconstrucción de lo creado, la posibilidad del caos llevado al terreno poético.

Séneca aquí y ahora es un lujo. El lujo es la única alternativa que tenemos nosotros los miserables de este país. El teatro es un lujo. La poesía es un lujo. La pintura es un lujo. La danza es un lujo. El pensamiento es un lujo. El maestro Musati lo expresa tajante: *"El gusto por la mierda es un gusto burgués"* Ⓜ

Foto: Carlos Lema

SEDE MATACANDELAS

INSTRUCCIONES DE USO

*Aromática y tinto son de cortesía y autoservicio.

*El área social, con sus mesas y sus sillas, es un espacio destinado al uso y comodidad de los asistentes a la obra teatral. Si usted desea alguna bebida o comestible haga su pedido en la barra.

*Nuestro servicio de bar (sólo en temporadas) es de 7 a 12 de la noche.

*Existe a disposición "El libro del espectador", nos interesan sus opiniones y comentarios.

*Teléfono público.

***M E D E A,** duración: 105 minutos.

*El teatro es el punto de encuentro de la sensibilidad, la inteligencia y la diversión. Un espectador con prisa es un enemigo para el teatro. Si usted dejó asuntos pendientes, si está esperando llamadas urgentes, si entra agitado y acosado por prisas de tiempo y actividades, le sugerimos cortésmente que aplace la velada para una mejor ocasión.

*Por razones de higiene y comodidad no se acepta el ingreso y consumo de bebidas y comestibles a la sala.

*Al ingresar a la obra le rogamos, para que evite el oso, apagar su celular.

*El Teatro es un tejido que se construye sobre el silencio, los comentarios en voz alta interfieren con los actores y los espectadores.

*Así como hay actores, directores y grupos sin talento, también hay público sin talento. El esfuerzo debe ser mutuo.

*Nuestra única razón de existencia como Compañía Teatral es crear puestas en escena con temas y apariencias que sean de interés humano, si esta vez no se alcanzó ese objetivo, le pedimos disculpas, ya lo intentaremos hacer mejor en la próxima ocasión.

*Antes que un evento multitudinario, de enormes proporciones publicitarias, consideramos el teatro como un ejercicio modesto, un ritual, una reunión mágica donde un grupo de personas nos encontramos para tratar de estremecernos a través del arte. Su presencia en nuestro teatro es decisiva, invite a sus amigos y familiares. El arte es el único consumo que cualifica.

*Para su comodidad y seguridad solicite con el personal del teatro el servicio telefónico de taxis.

Notas de Dirección

por: Luigi María Musati

I. Breves consideraciones sobre Séneca y su teatro

Ciudadano romano nacido en la más romana de todas las provincias, Iberia, maestro en el uso de la lengua latina, madre de nuestras lenguas, verdadero y auténtico padre del teatro moderno, desde Shakespeare a Artaud, Lucio Anneo Séneca ha sido y es un campo de experimentación inagotable para los actores, directores y dramaturgos que lo han encontrado y lo encontrarán. La terrorífica naturaleza física de la palabra senecana, su formidable relación con el ritmo y la música, su capacidad evocativa y la violencia de su investigación, hacen de Séneca un autor absolutamente contemporáneo y verdaderamente universal.

Poner en escena a Séneca es siempre una tarea ardua y por esto profundamente interesante. Se sabe que sus tragedias no fueron escritas para ser "puestas en escena" según las reglas tradicionales de su tiempo; se trató de una verdadera experimentación dramatúrgica, que parte del proyecto de confiar a la sola "performación" de la palabra la construcción de toda la acción, sin recurrir a escenas, movimientos o vestuarios. La voz del actor es el único instrumento para el cual Séneca escribe, convencido de la fuerza evocativa y creadora de la misma palabra. El texto senecano no contiene implícitamente la acción de los personajes y los movimientos de la escena, como el sentido común demanda, como sucedería en un texto "normal". La palabra es explícitamente toda la acción, una palabra que no tiene nada de abstracto pero que es cuerpo que exige ser voz, una voz que también es "cosa", "mundo". Explotando sus competencias de habilísimo escritor pero también de habilísimo orador (o sea performador de la palabra) Séneca esculpe a través del "*legómenon*" (las cosas "dichas"), todo el "*drómenon*" (las acciones) y dicta de esta manera su desafío al actor, antes que al mismo director: volver plástica la palabra, involucrar en ella, con crueldad artaudiana, la violencia de un gesto que es provocativamente removido.

A esta dificultad, que podríamos definir intrínseca, se unen para nosotros otras. Primero que todo la lengua. Es evidente que la experimentación senecana se apoya sobre las posibilidades y sobre las competencias de la lengua latina, que nuestras lenguas romances han heredado sólo en parte. La primera de estas competencias es precisamente aquella que hemos perdido del todo: la estructura musical de la composición, fundada sobre el *"senario yámbico"* y su estructura rítmica y melódica, una zona limítrofe entre lo que hoy distinguimos como

recitación y canto, los cuales están unidos entre ambos en una única acción. La segunda dificultad es más obvia y común a cualquier texto clásico. Séneca nos habla de una lejanía plurisecular, que no se supera con fáciles actualizaciones y mucho menos con referencias al presente cotidiano. No es *Medéa* la que debe buscarnos, al contrario somos nosotros, directores, actores y público, los que debemos "volver atrás" para encontrar a *Medéa*. No por un gusto arcaizante, pero sí con toda la violencia innatural del que tiene necesidad de invertir el curso del tiempo. La voz de *Medéa* nos llega desde un pozo profundo: somos nosotros los que debemos asumir el desafío, vencer el terror y calarnos en el pozo cuya vorágine se abre al centro mismo de nuestro ser, aquí y ahora "hombres del presente".

Una última nota se refiere al tema constante de las tragedias de Séneca, su "conflicto fundante". Séneca fue uno de los miembros más ilustres de aquella corriente filosófica plurisecular, el "estoicismo", que, por algunas de sus características éticas, tiene una profunda influencia sobre el naciente cristianismo (es más, se habló de un Séneca convertido por San Pablo). La filosofía estoica tiene más de un aspecto "dramático", es suficiente subrayar los acentos sobre la naturaleza conflictiva entre virtud y vicio, significaran lo que significaran para entonces o para hoy dichas palabras.

Muchos estudiosos han identificado el conflicto fundante de la dramaturgia de Séneca en el choque entre *fúror* y *recta mens*, en el desbordamiento desmesurado de la pasión que golpea el equilibrio sereno y lúcido de la "mente disciplinada". Aquí simplificar sería gravísimo. Transformaríamos a *Medéa* en una especie de pintoresca santa homilía de cualquier hábil predicador de cuaresma, precisamente *Medéa* quien no concede la gratificación ni de identificar quién es culpable ni de verlo castigado. El equilibrio está siempre en riesgo y el deshumano está siempre demasiado humano; el monstruo que nos habita se nutre indiferentemente de nuestros vicios como de nuestras virtudes, no se logra domesticar, no se logra adormecer. Para Séneca vivir significa ser consciente de este constante riesgo. El Filósofo del "*lógos*", de la Razón que es capaz de iluminar la conducta de hombres y gobiernos conduciéndolos a la realización del Bien, se transforma en el Poeta del "*álogos*", de aquello que no puede ser iluminado sino sólo vivido y padecido en una contradicción incurable. Las contradicciones internas al Hombre Séneca, que se identifican fácilmente en su biografía, así como las contradicciones internas a una filosofía moral que pretende casi una omnipotencia de la voluntad humana sobre el mar oscuro y tempestuoso de

las pasiones, han encontrado en la forma dramática el lugar de su plena manifestación. Si el Filósofo Séneca *dice* conocer muy bien la diferencia entre bien y mal, el Poeta trágico Séneca *sabe* que estos dos principios se convierten en el espacio de un conflicto sin solución, por consiguiente trágico. La escena de este conflicto es el alma, la psiquis -y no la psicología- de sus personajes. El lugar físico en el cual se desarrolla la historia, ya sea Corinto como en el caso de *Medéa*, ya sea Atenas o el monte Etas, no tiene importancia, sino como puro pretexto. Séneca se interroga acerca de la naturaleza del alma humana y no encuentra respuestas, solamente preguntas cada vez más inquietantes y nos las propone en todas sus monstruosas urgencias. Ponerlo en escena, así como asistir a esta misma puesta en escena, significa igualmente interrogarse. Ninguna catarsis, ninguna consolación, un viaje, ninguna meta.

II: Breves notas sobre el texto de *Medéa*

Recurran a cualquier buen manual de historia de la literatura latina para las cuestiones relacionadas con la tradición textual, los problemas de datación y en general cualquier otra cuestión de competencia de filólogos: nos hemos servido, siguiendo los estudios más importantes y más recientes. Basta recordar aquí que Séneca vivió su vida entre los últimos años del primer siglo antes de Cristo y los sesenta años del primer siglo después de Cristo, entre el imperio de Augusto y el de Nerón, y que de este último Séneca fue primero el pedagogo y luego el principal consejero, para luego terminar como víctima. Del mismo modo recurran a cualquier manualito de mitología griega y romana en cuanto a lo relacionado con los varios cuentos mitológicos sobre Jasón, la expedición de los Argonautas y Medea.

En cambio es importante recordar la transformación del mito originario en la forma para nosotros más reconocida, que hace de Medea la asesina de sus hijos, concebida por obra de Eurípides, en su *Médeia*, transformación que Séneca, cuatro siglos después, utiliza como "sujeto" para su *Medéa* modificándole radicalmente sus contenidos.

Eurípides reelaboró el mito originario, ya varias veces manipulado por poetas precedentes, para escribir aquella que hoy podríamos llamar una "tragedia al femenino" con fuertes connotaciones sociológicas e inclusive "burguesas": Medea es una extranjera, sospechosa y bruja por ser extranjera. Jasón es un *Bel Amí* que hace carrera reptando lechos reales. Creonte es un rey titubeante, demasiado humano para ser un tirano. La venganza de Medea, por más terrorífica que sea, nos parece casi la justa revancha de una mujer engañada y traicionada. De todo esto Séneca conserva sólo el gesto desmedido de la madre que asesina a sus hijos, rediseñando todos los personajes y las situaciones para concentrar su atención -y la nuestra- sobre el conflicto interior de Medea, hasta convertirlo en un verdadero y preciso "caso clínico", muchos siglos antes de Freud, Jung y Foucault. El problema no son nunca los celos (palabra que no existe en la lengua latina clásica) pero sí la ira. Detalles no secundarios: la absoluta e impotente inocencia de Jasón y la dura ferocidad de Creonte. Variación aún más significativa respecto a Eurípides: Medea no trae consigo los cuerpos de los hijos sino que los arroja al padre. El desenvolvimiento de la acción, ya sea al interior o al exterior de Medea, está todo concentrado en la dinámica pulsión-remoción-proyección-individuación: Medea cede progresivamente al emerger incontrolable de su Sombra, hasta convertirse en sí misma: un monstruo. ¿Pero qué

es un monstruo? ¿Y qué es un proceso de individuación que cancela cada huella de humanidad? ¿Qué tienen en común la locura, el delito y lo divino? Nos parece que Séneca es el primer espectador aterrorizado de una tragedia inhumana... ¿o demasiado humana?

III. Poner en escena *Medéa*

Nuestra puesta en escena de *Medéa* hace parte de un plan de trabajo muy amplio, que la Academia Nacional de Arte Dramático Silvio D'Amico de Roma está manejando sobre la relación entre canto, declamación y actuación, que tiene como objeto el texto de Séneca. El porqué de esta elección pensamos que la hemos mencionado anteriormente.

Una investigación interdisciplinaria que tiene que ver con música, teatro y tres lenguas: El Latín, lengua madre, el Italiano y el Español, lenguas "hijas". La relativa cercanía entre estas últimas y sus aún más grandes especificaciones, permitirán una exploración paralela del texto originario, hasta llegar a la puesta en escena en Latín, para experimentar la modalidad de "performación" de la métrica clásica y derivar metodologías de trabajo en nuestras lenguas romances. Puesto que nos ocupamos de teatro y puesto que somos artistas, todo esto no podría suceder sino a través de ensayos y puestas en escena, según las reglas del Arte, con el bagaje de cuanto puede ofrecernos la filosofía, la antropología, la filología, la psicología, el psicoanálisis y la ciencia de la comunicación. Esta primera etapa se desarrolla aquí en Colombia con el Teatro Matacandelas, que es nuestro *partner* en el proyecto y lo será en cada una de sus partes. Como espectáculo éste es perfectamente completo y autónomo; como parte del proyecto representa la primera aproximación a lo que estamos buscando. La colaboración nació para la puesta en escena de *La chica que quería ser Dios*, de la cual esta *Medéa* es su natural continuación. La aventura prosigue.

Para realizar la puesta en escena a la que ustedes asistirán hemos escogido una traducción, entre las tantas existentes, y una metodología de trabajo específica. En cuanto a la traducción hemos renunciado a la espléndida de Miguel de Unamuno prefiriendo aquella de Valentín García Yebra por ser más reciente y en verso. Sobre esta hemos dirigido con los actores un breve laboratorio de traducción confrontándola con el texto latino e introduciendo algunas modificaciones donde nos ha parecido correcto, útil y oportuno.

En lo relacionado con la metodología, hemos logrado un híbrido -a nuestro parecer muy feliz- entre la tradición del Matacandelas y la tradición italiana, trabajando sobre la deconstrucción estructural del texto

sobre la mesa, para continuar después con el trabajo de improvisación y estudio en escena, hasta llegar a la composición final.

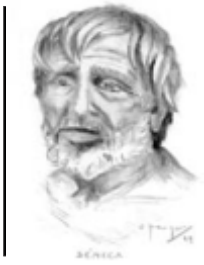
No hemos modificado el texto, no hemos hecho ninguna operación de dramaturgia violenta que lo altere -lo hemos interpretado, esto sí-, lo proponemos en su integridad. Los pocos cortes -de los que damos razón en la nota de pie de página- tienen que ver principalmente con referencias mitológicas, útiles ciertamente a la comunicación en la época de Séneca, pero que hoy serían incomprensibles y dañinas a la comunicación misma. A este propósito queremos subrayar que la tarea de quien pone hoy en escena un texto clásico es la de reestablecer las condiciones de la comunicación entre un mundo -y un lenguaje- antiguo y el público contemporáneo. Esta operación la llamamos recontextualización, que es una operación diversa y más profunda que la actualización. Para ello hemos mirado ya sea el teatro o fuera del teatro. Reconocemos aquí nuestra deuda y expresamos nuestro reconocimiento a Carl Gustav Jung, Karoli Kerenyi, Jacques Lacan, Pier Paolo Pasolini y Peter Weiss.

Nota

VERSOS SUPRIMIDOS

Acto Primero, Escena Segunda:
Vv 59-70, 75-89, 110-112.
Acto Segundo, Escena Tercera:
Vv 313-317.
Acto Tercero, Escena Segunda:
Vv 599-606, 616-667.
Acto Cuarto,
Escena Primera:
Vv 697, 705, 707-713, 720-727.
Escena Segunda:
Vv 744-749, 773-784, 821-832.

Foto: Carlos Lema



SÉNECA

por: Gonzalo Soto

El historiador y filósofo Gonzalo Soto, fue invitado por el Teatro Matacandelas en agosto de 2002 para que nos hablara sobre Séneca.
Las líneas que siguen tienen ese valor coloquial y distendido del lenguaje hablado. Las reproducimos con la autorización del autor.

Que un texto sólo puede entenderse a partir de un contexto es una tesis que ha sido muy discutida; unos prescinden de toda contextualización; otros ponen el contexto económico o político o social e incluso humano que desarrolla el autor en su obra, para interpretar cualquiera de sus tesis.

Yo no creo que la obra de Lucio Anneo Séneca haya que contextualizarla en el sentido absoluto para entender sus planteamientos, pero necesariamente había unas mentalidades -se puede decir así- que rondaban en el siglo I en el que él vive. Fundamentalmente esa mentalidad tenía que ver con dos corrientes filosóficas: por una parte, el *estoicismo* y por otra parte, el *epicureísmo.*

Michel Foucault al final de sus días, ya enfermo, se consuela leyendo los textos de Séneca. Paul Veyne, el célebre estudioso de la cultura griega y romana, hace honor a Foucault, cuando muere, en una edición de la obra completa de Séneca en francés. El prólogo se titula *Séneca y el estoicismo*. Este es un lugar ya muy habitual y muy común; sin embargo, no creo que el filósofo latino pueda, sólo y nada más, adscribirse al estoicismo y ello se puede ver en *Las cartas a Lucilio* muy claro. Siempre en cada carta a Lucilio termina citando paradójicamente a Epicuro. En una expresión muy simpática dice que en última instancia él, Séneca, es un tránsfuga, que no está adscrito a ninguna idea y que lo importante no es decir esto lo dijo Cleantes o Crisipo o yo no sé quién a no sé quién, sino *usted* qué dice.

Por lo mismo, me parece a mí, que incluso la adscripción de Séneca al estoicismo es problemática desde el mismo Séneca, y que lo importante no es tanto conocer una tradición filosófica y adscribirse a ella, cuanto conocerla para transformarla e incluso destruirla. Hay una categoría en la obra de Séneca -y empleo una categoría muy problemática pero que a mí me ha ayudado un poco a adentrarme en este filósofo- y es la categoría deleuziana de *deconstrucción*. Séneca *deconstruye* el estoicismo. Séneca transforma el estoicismo, de alguna manera pone en diálogo el estoicismo con otras alternativas filosóficas. Y sobre todo le da palabra a su propio yo.

En ese contexto, lo que yo propongo como tesis interpretativa es cómo alguien formado en una tradición filosófica del estoicismo es capaz de dialogar con cualquier otra tradición filosófica y sobre todo tomar distancia de todas ellas.

De una de las cartas a Lucilio donde habla de las sentencias filosóficas cito un texto de la carta 33 sobre los aforismos filosóficos; al comentar cómo uno de todas maneras tiene que entrar en contacto con la tradición, sin embargo no es para repetirla como autoridad sino para repensarla y tomar distancia: "Leer a Zenón, a Cleantes, a Crisipo, a Paneso, a Posidonio... ¿Hasta cuándo te moverás a la voz de otros y no sacarás agua de tu propio pozo?". Con una metáfora muy retórica concluye: no debemos ser notarios, sino jueces de la filosofía.

El notario, ustedes saben, es el que repite; en cambio, el juez es el que juzga. Los dos escriben. Sólo que Séneca entiende por escritura no tanto la tarea de escribir, sino la tarea de moldear la vida, la tarea de escribir la vida, la tarea de ser uno mismo, la tarea de ocuparse de uno mismo, la tarea de cuidarse de uno mismo, de llegar a ser el que eres, la tarea de gozar la tragedia en medio del dolor, y esto no te lo puede indicar ni Cleantes ni Crisipo, ni nadie. Te lo tienes que crear tú mismo aunque hayas leído a Cleantes, a Crisipo o al que sea.

Conclusión: las autoridades no tienen sentido sino para tirarlas al cajón de la basura. Esta expresión es interesante, porque hay una práctica pedagógica a mi manera de ver que sólo se adscribe a citar las autoridades. Por lo tanto, la práctica se reduce a una ensalada de citas, ensalada de citas que ustedes ven en los ejercicios de todos los textos. Son las notas de pie de página, hasta tal punto que se cuestiona un texto cuando no tiene un cuerpo bibliográfico pesado y duro; tal vez en la escritura de Séneca, no es tanto dicho cuerpo pesado lo que le da el sentido al texto, sino lo que está arriesgándose a decir, inventar y crear. Bien, es la primera observación.

La segunda observación: Séneca no es Prometeo; yo no creo que haya vivido una vida prometeica; no creo que tampoco haya vivido una vida, en términos del mito griego, de Proteo. Proteo era un ser mitológico que se presentaba de múltiples rostros, de múltiples facetas. Séneca no tiene esa vida proteíca llena de facetas distintas, que unas veces se presenta de una manera y otras veces de otra. Tampoco creo que la vida de Séneca tenga que ver con su tragedia *Medea,* en todo el contexto del manejo trágico, del sentimiento trágico de la vida y del problema de la muerte. La vida de Séneca no fue tampoco la de los comunes mortales de la Roma del siglo I, ya que fue senador, participó activamente en el gobierno de Nerón, era un hombre riquísimo, a pesar de que hablaba bellamente de la pobreza, era un prestamista avaro, financió la campaña de conquista y colonización de Bretaña, que es hoy Inglaterra. Tenía unos viñedos excelentes hasta tal punto que los vinos de Séneca circulaban por todo el Imperio romano. Su casa de préstamo manejada por sus esclavos y libertos, donde obviamente hacía y deshacía, no le impedía hablar bondades inmensas de la pobreza y del sentido de la virtud. Cuando le criticaban esta ambivalencia, Séneca respondía una cosa interesante y paradójica, o quizás para salirse del embrollo... que se fijen en lo que *escribo* y no en lo que *hago.*

Una solución, creo yo, poco problemática, pero a la vez muy sintomática de lo que es en última instancia esa complicada relación entre lo que uno dice y lo que uno vive, a pesar del precepto estoico de que la vida sea como la doctrina, precepto radical del estoicismo. He aquí otra buena deconstrucción del estoicismo: se puede escribir de lo que uno no vive ni va a hacer y obrar.

Séneca

Séneca estuvo involucrado con Nerón, fue su preceptor. Cuando Nerón llega al Trono Imperial, Séneca le escribe un tratado político sobre la clemencia en el que quiere ponerle un espejo para que Nerón se vea ahí reflejado, como gobernante. Al final de la vida de Nerón, hay algunas cosas interesantes. Uno a veces tiene de Nerón la idea que nos han transmitido las películas de Hollywood.

Según los estudiosos de Nerón, es el caso de Paul Veyne, el emperador estaba haciendo revolcones técnicos. Dejó de lado los circos, en el sentido de los gladiadores, para efectos de un movimiento lúdico y estético al interior de Roma y las provincias, y se dedicó a montar espectáculos de tragedia y comedia, a veces como actor o tañedor de la lira. De modo que lo narrado por Suetonio en *La vida de los doce césares*: *qué gran artista pierde el mundo*, no es una fábula que se inventa el historiador romano. Nerón estaba quitándole poder a los senadores, alejando al pueblo de los circos y poniéndolo a ver espectáculos cómicos y trágicos donde la lira y el arpa eran el punto de referencia. En este sentido, a Nerón no le interesaba gobernar desde el *pan y el circo*, sino que le interesaba quitarle poder al senado desde un proyecto estético. Él pensaba que la tarea del emperador era simple y llanamente proporcionar a través del arte un reencuentro con la vida para efectos de darle sentido a cosas como el dolor. Fíjense que este proyecto poético-estético de Nerón es lo que casi nunca vemos pues nos lo presentan como el ogro, el bandido, el que asesinó cristianos e incendió a Roma. Estas son fábulas que nos han llegado pero nada tienen que ver con su proyecto estético político, verdadero golpe al poder de la aristocracia senatorial y ecuestre.

En este aspecto, los senadores entendieron muy bien que Nerón les estaba moviendo el piso porque no les dejaba ya hacer espectáculos circenses; de esta manera, el senado estaba quedando como un cero a la izquierda frente al proyecto estético neroniano.

Cuando vino el enfrentamiento entre el senado y Nerón lo primero que preguntó Nerón fue: "¿Por qué me persiguen ustedes cuando yo no los he perseguido?" Al arribar al poder Nerón no empezó a tumbar cabezas, que era lo usual... si leen la vida de Calígula o la vida del antecesor de Nerón, Claudio, sabrán que el problema era que tanto el senado respecto al emperador y el emperador respecto al senado vivían en un continuo rodar de cabezas.

Nerón no había tumbado cabezas. Nerón no había aprovechado para nada su poder político, en términos de darle duro al senado. Pero lo estaba golpeando desde la parte estética, quitándole los circos, los gladiadores y lo que esto implicaba en el contexto político y social de Roma. Nerón estaba montando teatro, poesía, danza.

Cuando viene el enfrentamiento duro y el senado empieza a perseguirlo, Nerón les va a responder en términos políticos con un enfrentamiento radical de asesinatos. En este punto es donde Nerón piensa que Séneca está comprometido; es la conocida conspiración de Pisón que termina con el célebre suicidio de Séneca en el año 65 de la era cristiana.

El suicidio de Séneca nos lo narra Tácito en *Los Anales* y se ha hecho clásico para la pintura y la escultura; es un suicidio bastante estético. Para utilizar términos de Kant es un suicidio bastante *sublime*, un suicidio -en términos de la filosofía del momento- bastante estoico pero a la vez bastante epicúreo.

Séneca en un primer momento se

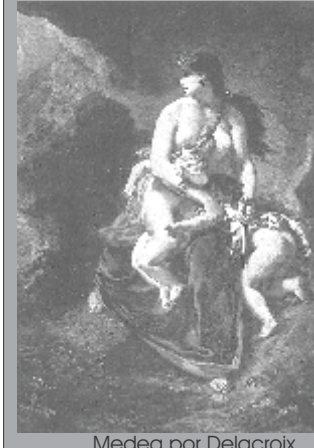
corta las venas, en un segundo momento bebe veneno -a lo mejor cicuta-, y en un tercer momento - Séneca era asmático desde niño y sufrió terriblemente de asma, hasta tal punto que cuando Calígula lo iba a asesinar, pues veía en Séneca un competidor retórico (Calígula se creía el retórico por excelencia) sus consejeros le dicen: "No lo asesine, él ya está muerto"- se mete en las termas pequeñas y ahí se asfixia. Esa tríada senequiana de cortarse las venas, acudir al veneno y asfixiarse, en medio de su asma terrible, significa -en una u otra forma, me parece a mí- la manera como Séneca, por lo menos, había planteado el problema de la muerte.

Séneca pensaba que la muerte no era la fatalidad, la angustia terrible a la que la condición humana estaba condenada, sino que pensaba con expresiones que se han hecho ahora muy usuales, a través de la historia de occidente: "Cada vez que nacemos morimos", "Cada día que vivimos morimos", "La vida no es sino la muerte en ascenso". "La muerte no es sino la vida acercándose a ella". La muerte en última instancia no debe generar ningún temor, porque cuando uno muere el "yo" ha desaparecido.

Foucault, al final de su vida, como decía en un comienzo, está leyendo a Séneca y lee el texto de la carta 64 a Lucilio: "Acerquémonos al momento supremo, liberémonos de nuestro yo en ese momento supremo; y en ese momento supremo liberados del yo, sabremos que hemos vivido y no hemos muerto". Obviamente esto parece un galimatías retórico, pero en el contexto tanto del estoicismo, como del epicureísmo, -porque Epicuro había planteado también esa tesis: "¿Por qué le tememos a la muerte si en última instancia cuando estamos muriendo ya no somos y después de muertos ya no importa?". Esta manera senequiana de asumir la muerte estaba muy en contacto con toda la tradición estoica y epicúrea.

Es que Séneca plantea un manejo armonioso de las paradojas vitales. Piensa que la vida va a estar jalonada por la contrariedad, por el conflicto vida-muerte, dolor-alegría, sufrimiento-gozo; incluso sobre la experiencia sexual dice que es gozosamente terrible, que de alguna manera en la relación sexual vivimos y a la vez morimos. Y pone como ejemplo el que perdamos semen a pesar de dar la vida, pone como ejemplo la menstruación y las conexiones con los ciclos lunares mostrando cómo estos ciclos celebran la vida, porque muere la luna en su renacimiento. La ley humana sólo puede regular el conflicto para ayudar a manejarlo; obviamente que regular el conflicto es la tarea de todos los humanos, tanto el económico, el social, el cultural...

Medea por Alfons Mucha



Medea por Delacroix

El problema es que no tenemos una forma mágico-religiosa para regularlo. Para lo anterior propone -en lenguaje intraducible de los estoicos- *ataraxia*, -Séneca lo traduce como "tranquilidad del alma"-, "serenidad", "cuidado de sí" "*cura sui*", "insensibilidad" -, aunque el término es equívoco; lo que con estas categorías quiere Séneca es que no seamos como las fieras; la forma que encuentra Séneca para enfrentar todo tipo de conflicto es "la serenidad", "la imperturbabilidad", "la tranquilidad", no la indiferencia, sino asumir el conflicto de tal manera que ese conflicto sea posibilidad vital.

Obviamente se trata de un ideal. Séneca sabe que el único sabio que ha habido es Sócrates. Séneca sabe que una cosa es el estoicismo y otra los estoicos. Nunca el estoico alcanzará el estoicismo. Hay una conversación con Sereno, un funcionario romano amigo de Séneca, con el que tiene tres conversaciones (en realidad siempre habla es Séneca): *La tranquilidad del alma*, *La constancia del sabio* y *El ocio*. El texto genial para mí es *La tranquilidad del alma* pues es donde Séneca más radicalmente expresa su pensamiento y también es la obra más mal escrita de todas. Se comienza a leer el número uno y se pasa al número dos y uno se pregunta por qué pasa al dos, un párrafo no tiene conexión con el otro; es algo así como un diario, anotando lo que nos ocurre o vemos, así es *La tranquilidad del alma*, el desorden, el caos, es su texto menos retórico, pero a la vez es donde Séneca argumenta senequianamente.

Desarrolla la idea de "la moderación", de "la templanza". No caer en el exceso ni caer en el defecto, que era un ideal muy común a la cultura griega, el célebre término medio. Pero en este contexto de la moderación el texto termina diciendo "¡emborráchense!", "¡sean locos!", "¡desbóquense!", "alguna vez es agradable perder el seso" y cita a Platón: "En vano toca las puertas de la poesía el que tiene perfecto dominio de sí" y después cita a Aristóteles: "No hay bien alguno grande, sin alguna dosis de demencia".

Toda la primera parte habla de la moderación y para colmo de males termina diciendo: "No sea moderado", "déle cabida al exceso, a la abundancia", "déle cabida a Dionisos y no a Apolo", y esto vale tanto para la poesía como para la vida.

Otra idea senequiana es la *eutimia*; Séneca la traduce por *tranquilidad*. El ideal del sabio es la tranquilidad del alma, es decir la *eutimia*, es el gozo de la vida, la alegría de vivir en medio de los obstáculos, el despliegue del entusiasmo como posesión divina en tanto gozo dionisíaco.

Séneca como los estoicos utiliza la paradoja, por ejemplo en el dolor se puede encontrar la alegría; dice que se puede ser feliz en medio de los padecimientos; dice que la única posibilidad de gozar es precisamente porque la vida es no gozar, y ese gozo no te lo va a indicar ni el maestro ni el sacerdote, ese gozo te lo tienes que inventar tú, el único que puede moldear tu vida eres tú.

Ahora quiero hacer una intertextualidad con Foucault, en especial con el último texto que el filósofo francés publicó en vida, *El cuidado de sí*. En este libro Foucault cita muchas veces las reflexiones senequianas. Foucault se había dedicado a estudiar desde la arqueología del saber cómo el sujeto había devenido objeto del saber, aparecen textos como *Las palabras y las cosas*, *La arqueología del saber*; después se dedicó a estudiar cómo el sujeto deviene objeto del poder -*Vigilar y castigar*- pero existe

un tercer Foucault que es el de *La inquietud de sí mismo*, que rompe con los estudios arqueológicos y genealógicos y tal vez por una razón: Foucault se había dado cuenta que con estos estudios sobre la locura, la sexualidad, la cárcel, estaba dando herramientas conceptuales y prácticas para que la sociedad a través de la psiquiatría, de la sicología, pusiera en práctica lo que él estaba descubriendo para entablar esa omnipotencia del poder como totalidad envolvente, como una red que liga todos los polos de la sociedad. Y tal vez para oponerse, o escapar de la utilización que la sociedad había y habría hecho de sus estudios, entonces él plantea una resistencia no de tipo político, sino una resistencia de tipo ético-estética.

La lucha del último Foucault no es una lucha política que ya la había hecho, sino una lucha de tipo ético-estética: "Hacer de la vida una obra de arte".

Para proponer esta alternativa Foucault se remonta a los filósofos y médicos del siglo IV antes de Cristo y a los pensadores de los dos primeros siglos de la era cristiana, en especial Séneca, en donde encuentra pensadores -también Sócrates- que se resisten al poder no proponiendo otros juegos de verdad u otros juegos de poder sino proponiendo la vida como obra de arte, en donde al hacer de la vida un proyecto ético-poético pueda yo resistir a todo tipo de poderes, precisamente desde el gozo de la vida que nadie me puede arrebatar, por ser una experiencia íntima.

La expresión *cuidado de sí* aparece por primera vez en *El Alcibíades I* de Platón; esta *cura sui* como única posibilidad de resistir al poder en términos de dominación, de presión, de disciplinamiento, de legislación ¿a qué está apuntando? A mi manera de ver -y arriesgo una tesis personal- si uno lee a *Medea* desde el cuidado de sí, entiende por qué en medio de todo lo habido y por haber en esta truculenta tragedia, hay esbozada en toda ella un problema en última instancia más que político, ético y estético en términos de *cuidado de sí*. ¿Qué plantea *El Alcibíades*? *El Alcibíades* es un diálogo entre Sócrates y Alcibíades, donde éste le dice que quiere ser político y por lo tanto quiere ayudar a gobernar a los demás, y que el gobierno de los demás es lo que le da sentido a la vida humana. Inmediatamente Sócrates le responde con una pregunta: ¿Para gobernar a los demás no tendrías que gobernarte a ti mismo? Alcibíades que no había pensado en ese detalle comienza a reflexionar sobre la inquietud que le plantea Sócrates: si el gobierno de sí es la condición de posibilidad del gobierno de los otros; entonces le dice Sócrates: "Dejemos de lado el gobierno de sí y el gobierno de los demás, ¿tú has pensado en el arte en qué contexto? Tú quieres ser gobernante. ¿Qué piensas del arte? ¿Qué piensas de la comedia y de la tragedia?" Alcibíades le da una respuesta muy típica de la mentalidad sofista de todos los tiempos: "El arte es algo que sirve para manejar la masa, es un espectáculo que como tal es bueno para dominar las pasiones". Sócrates le sigue preguntando: ¿Para qué entonces *La Ilíada*, *La Odisea*? No sería mejor escuchar el canto de los pájaros, o estar viendo luchas de animales por ejemplo, ¿para qué un arte con una función política, que sólo se reduzca a satisfacer el deseo del espectáculo, un arte reducido al manejo de las pasiones dentro del teatro pero no fuera del teatro? Las conclusiones a que llega Sócrates son estas: gobierno de los otros sin gobierno de sí mismo no tiene absolutamente sentido; el arte

hay que convertirlo en una necesidad por sí misma; el arte, como la vida, moldea, como obra de arte lo que uno de alguna manera quiere ser, y esto no como una vía normativa sino como el preocúpate por ti mismo, moldéate a ti mismo, haz de tu vida una obra de arte, goza de ti mismo, satisfácete contigo mismo, haz de ti lo mismo lo que un artista hace con el mármol.

En última instancia, la propuesta de Sócrates es: si la vida no se convierte en una obra de arte que tú mismo tienes que moldear como artista, obviamente el conflicto, la contrariedad, el dolor, el poder económico, político, social, te llevan de cachos.

Tú no tienes otra alternativa para resistir a todos los grupos de poder y todos los grupos de verdad en que estás metido, incluso en la familia, en la universidad, si no haces de tu vida un inmenso hecho ético-poético.

Algo así como la voluntad de poder en Nietzsche, algo así como su super hombre, nada de pastores, nada de profesores, nada de guías, nada de normativas; tú te tienes que pensar a ti mismo y la vida te la tienes que inventar tú; entonces hablar del eterno retorno de Nietzsche como una repetición desde la diferencia; el problema de todos los días lo mismo, repítelo diferente cada día, vive cada día desde la diferencia, como proyecto ético estético de sí.

En Séneca esta idea prácticamente aflora en todos sus textos, él lo expresa de múltiples maneras *fórmate a ti mismo, libérate a ti mismo, cuida de ti mismo*, incluso emplea el verbo crear, *créate a ti mismo* y en ese concepto las cartas a Lucilio son un buen ejemplo del *cura su*. Aquí, es donde Séneca está moldeando su vida como proyecto ético-estético, en realidad cuando le enseña a Lucilio se está enseñando a sí mismo y dialogando sobre hechos de todos los días, así cada carta elabora una posibilidad ético-poética de las eventualidades que ofrece la vida: el poder político, social, económico, la muerte, la enfermedad.

La obra senequiana está engarzada en tres columnas fundamentales. La primera columna se puede llamar estoica o epicúrea o simplemente filosófica: lo importante de lo que hagas y lo que estudies es que esto no sea una forma de saber, sino una forma de vivir. En la carta 108 a Lucilio está muy bien resaltado esto ¿En qué se han convertido las escuelas filosóficas? En una cosa muy terrible, los profesores no enseñan a vivir sino a discernir y discutir, y los alumnos no van a aprender a vivir sino que van a aprender a profesionalizarse. Allí obviamente la vida como gozo de tipo estético queda aplanada por la lógica de los profesores y la lógica profesionalizante de los alumnos.

Segunda columna: La constancia del sabio, donde se habla de la moderación pero también de tirar "canitas al aire" y con bastante frecuencia. Séneca termina con una propuesta fundamental. Es el gozo, el deleite, el reposo, en medio de todo uno tiene que aspirar a que este gozo, venga lo que venga, nadie te lo puede quitar. Séneca aquí esboza una posibilidad de resistir a todos los ejercicios políticos de la razón. Platón ya había planteado esta posibilidad en el *Fedro* con los cuatros tipos de *manías*: La *manía* erótica que es el enamoramiento, la *manía* mística donde soy poseído por los dioses, la *manía* de la amistad, *la filia*, en donde soy poseído por el otro, y la cuarta *manía* es la poética. Incluir la poesía era una forma de decir

Platón que la poesía no tenía ningún fundamento.

Séneca recoge estos conceptos platónicos y los desarrolla, una forma de enfrentar la crítica de la razón política y una crítica de la razón mística o maniática no en el sentido psiquiátrico, sino en el estar fuera de sí, estar gozosamente inundado por una forma que me posee y que de alguna manera al poseerme me hace perder mi yo, y al perder mi yo me habita otra forma que no sé que es, pero me ayuda a resistir la crítica del poder. Esa contestación mística me parece que en occidente ayuda a muchos, por eso creo que a los místicos los políticos les dan muy duro. Esa resistencia que no es de bala, ni es desde el púlpito o el senado sino que es simplemente la experiencia extática. ¿A Giordano Bruno por qué en última instancia lo queman? No porque dijo que el mundo es infinito, lo queman por quemarlo, es decir, porque está en otra cosa, en una experiencia mística con el universo. Cuando dios está en todo, ¿para qué sirven las doctrinas de los libros y los libros?

El tercer pilar senequiano es un elemento que también se encuentra en las cartas a Lucilio, carta 33 ó 34. Séneca se plantea un problema de todos los tiempos ¿Qué hago yo con el cuerpo? La corporeidad en todas sus manifestaciones: la dieta, la danza, el teatro, el vestido, los perfumes... La respuesta senequiana es que la mejor manera de llevar la corporeidad es volviéndola incorpórea ¿Qué es volverla incorpórea? No sólo hacer del cuerpo una experiencia ético-estética, sino una experiencia incorpórea en un orden místico. El cuerpo tiene sentido en cuanto yo no me preocupo ni me ocupo en saber si lo que el cuerpo me pide es bueno o malo. Es darle cabida a la corporeidad sin darme cuenta que le estoy dando cabida, si comes goza la comida, si bailas goza. Si duermes hazlo en la mejor cama, no en una cama estoica, sino en una donde no te des cuenta que duermes.

En cuanto al teatro, insensibilizar el cuerpo, sería ir al teatro para no ser espectador sino para involucrarme no en la trama, sino en la acción que la obra desarrolla. Insensibilizar la corporeidad significa no ser espectador sino actor del texto que estoy presenciando pero que al volverme actor y no espectador entonces hago que mi cuerpo esté en cada uno de los actores, entonces yo ya no estoy ahí, estoy en el escenario.

En síntesis, la mejor manera de habitar el cuerpo es transformarlo en incorpóreo porque de esa manera el cuerpo es gozo de vida.

TEATRO MATACANDELAS

TEATRO - MUSICA - TITERES

Calle 47 No. 43 - 47 Tel: 239 1243/216 3376 Telefax: 239 1221
Medellín - Colombia
e-mail: matacandelas@matacandelas.com
http://www.matacandelas.com

Todo **MATACANDELAS** en www.matacandelas.com

Si quiere recibir nuestra programación envíenos un correo a matacandelas@matacandelas.com

CONPLAC EN LA CULTURA

SALA CONCERTADA

Ministerio de Cultura
República de Colombia

Alcaldía de Medellín
Secretaría de Cultura Ciudadana

SALAS ABIERTAS
Compromiso de toda la ciudadanía