



Isidro Luna, teatro caníbal y dramaturgia hacker¹

Isidro Luna, cannibal theater and hacker drama

CECILIA SUÁREZ MORENO

Facultad de Artes, Universidad de Cuenca

cecilia.suarez@ucuenca.edu.ec

Recibido: 20 de mayo de 2021

Aceptado: 20 de julio de 2021

Resumen:

Este trabajo analiza algunos de los más importantes conceptos de la dramaturgia desarrollada por Isidro Luna, quien ha dedicado más de veinte años a la producción teatral y ha reflexionado teóricamente sobre su propia obra y la realidad del teatro en esta época tardía. Los conceptos estéticos de Luna analizados aquí configuran una dramaturgia hacker que se plantea superar el paradigma del teatro tradicional, convencional y comercial, suscitando la irrupción de otra dramaturgia que incluso aspira a superarse a sí misma. Isidro Luna (1950) trabaja desde Ecuador. Su producción teatral ha sido escenificada centenares de veces por grupos locales y nacionales. Los conceptos centrales de su dramaturgia son: automatismo y trabajo técnico; inconsciente colectivo e inconsciente estético; la multitud, personaje principal; teatro y realidad; presentación y representación, más allá de la modernidad y la posmodernidad.

Palabras clave: Isidro Luna, teatro caníbal, dramaturgia hacker, Ecuador, teatro contemporáneo.

Abstract:

This work analyzes some of the most important concepts of dramaturgy developed by Isidro Luna, who has dedicated more than twenty years to theater production and has theoretically reflected on his own work and the reality of theater in this late period. Luna's aesthetic

¹ La autora agradece a la Universidad de Cuenca y a su Facultad de Artes por el apoyo brindado para la investigación que sustenta este trabajo, desarrollada dentro del proyecto “Dramaturgia de las artes escénicas. Forma y montaje dancístico y teatral” ganador de la XVII convocatoria de la Dirección de Investigación.

concepts analyzed here configure a hacker dramaturgy that sets out to overcome the paradigm of traditional, conventional and commercial theater, provoking the emergence of another dramaturgy that even aspires to surpass itself. Isidro Luna (1950) works from Ecuador. His theatrical production has been staged hundreds of times by local and national groups. The central concepts of his dramaturgy are: automatism and technical work; collective unconscious and aesthetic unconscious; the crowd, main character; theater and reality; presentation and representation, beyond modernity and postmodernity.

Keywords: Isidro Luna, cannibal theater, hacker dramaturgy, Ecuador, contemporary theater.



Introducción

Isidro Luna es uno de numerosos heterónimos² que utiliza Carlos Rojas Reyes (Ecuador, 1950) en su vasta y fecunda labor intelectual. Dramaturgo, narrador, filósofo, profesor universitario y fundador del *Teatro del Quinto Río* (1998), cuya estrecha relación con su obra es fundamental para comprender sus procesos, tal como lo ha señalado Diego Carrasco (2010, p. 11). Varias de las obras de Luna se han representado más de un centenar de veces, como ha acontecido con su *Héroe decapitado* confirmando, en acto de completa fidelidad a la concepción de su autor y del grupo, que el teatro es más que escritura de textos; es, además, su escenificación.

Rojas ha escrito más de cincuenta obras teatrales reunidas, hasta ahora, en dos volúmenes (2010) (2013) y está listo un tercero. Con otros heterónimos, ha publicado también: guion para cómics (Reyes, 2019); novela (Quiroga, 2016); tres volúmenes de estética reunidos con el nombre de “Estéticas Caníbales” (2011), (2017), (2018) y su respectivo blog homónimo (2020c); Rojas es también un constante promotor de la escena cultural, unas veces como curador de salones y bienales de artes plásticas, otras como editor e incluso como mentor; pero sobre todo es, sin duda, uno de los más prolíficos dramaturgos en el Ecuador actual.

² Se puede hacer y se han hecho detalladas y extensas reflexiones sobre el concepto de heterónimo, en torno de sus diversos usos históricos e incluso sobre las razones esgrimidas por notables escritores como Fernando Pessoa (2019). Siempre será necesario reflexionar sobre lo que cada autor define como su particular comprensión y uso específico de este concepto en sus propios procesos creativos: así, por ejemplo, destacamos la concepción del autor que ahora estudiamos: “Un heterónimo no es otra cosa que el reconocimiento de este hecho: un inconsciente estético que se dota de un nombre. Al contrario de lo que pudiera creerse, no es el yo del artista que se escinde para proyectarse fuera de sí en otro sujeto con otro nombre; sino que es el espíritu estético que se vuelve sujeto.” (Rojas, 2018).

El presente trabajo analiza algunos de los conceptos teóricos centrales de Isidro Luna como autor de un teatro caníbal y una dramaturgia hacker. El concepto de hacker o hacking lo tomamos del *Manifiesto Hacker*, donde se define el sentido de esta operación, cuando en dicho texto se afirma que “Para calificar como un hack, la hazaña debe estar imbuida de innovación, estilo y virtuosismo técnico” (Wark, 2004).

Pensamos que el concepto del Manifiesto en mención es de lo más pertinente para calificar la producción de Luna, si nos atenemos a las proyecciones de la meta que se propone desarrollar en diversos ámbitos artísticos y dramáticos; todas las estrategias artísticas y teóricas que permitan superar el canon moderno y posmoderno, y, particularmente, el paradigma hegemónico del teatro tradicional, convencional y comercial, y provocar la irrupción de otra dramaturgia destinada incluso a superarse a sí misma.

Sin perder de vista el trabajo dramático de Luna que se ha publicado hasta ahora, como hemos dicho antes, “Teatro” (2010) y “Teatro político” (2013), el presente artículo analiza varias formulaciones teóricas del autor proveniente de diversos textos y una reciente entrevista concedida por Isidro Luna a la autora de este trabajo (2020), así como las obras de teatro que escribió a lo largo de 2019 y durante la pandemia de la Covid-19: *Puerta doblemente cerrada* y *Graznatúa y Pantacrúel* (2020).

Automatismos y trabajo técnico

Sin duda, uno de los interrogantes que cuestiona con intensidad el pensamiento de escritores y artistas e incluso de los críticos, se refiere a los métodos, procedimientos, mecanismos y técnicas que utiliza un autor para dotar a su obra de una determinada forma. No es menos cierto que también los creadores noveles suelen verse tentados a pensar que su producción estaría obligada a optar entre automatismo o arduo trabajo técnico, planteándose un falso dilema que, de no ser resuelto oportuna y adecuadamente, puede tornarse un severo obstáculo que potencialmente devastaría su trabajo creativo.

Esta discusión estética sobre automatismo o trabajo técnico ha sido abordada por destacados creadores y teóricos de la literatura contemporánea, entre ellos André Breton y Paul Valéry, paradigmas de una y otra posición. En el *Primer Manifiesto* del surrealismo (1924), Breton confiere importancia mayúscula a un rumbo creativo sustentado en el *fluir* de la conciencia

del autor que, liberado de toda censura, escribe, pinta o compone. Como sabemos, se lo definía así: “Automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar verbalmente, por escrito o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento. Es un dictado del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral.” (Breton, 2015). Sin duda, su influencia es visible en destacadas corrientes artísticas del siglo XX, e incluso constatamos su reaparición en el presente.

Por otra parte, cuando Poe reflexiona sobre la construcción de *El cuervo* o Paul Valéry escribe, *Eupalinos o el arquitecto*, desarrollan cada quien a su manera una “Filosofía de la composición” que configura el paradigma de un escritor perfeccionista, intensamente preocupado por el trabajo técnico, al punto de considerarlo como el creador de toda una teoría de la construcción artística, sustentada en el concepto de *ostinato rigore*, divisa fundamental de Da Vinci, quien trabajaba orientado por esta premisa profundamente racional, in prescindir de un margen de improvisación y azar, que se abren paso en el proceso de construcción de toda gran obra de arte (Oliveras, 2005, pp. 149-150).

En la dramaturgia de Luna advertimos que ambos métodos –automatismos y trabajo técnico– no constituyen opciones ni dilemas, sino que se implican mutuamente. Su autor los concibe como elementos complementarios e indispensables que le permiten producir una escritura que, siendo conducida inicialmente por los impulsos del automatismo –cuya riqueza proviene del inconsciente colectivo, como lo veremos luego–, nunca pierde de vista el ejercicio consciente y laborioso que demanda el trabajo de construcción del texto dramático, en su doble dimensión lingüística y estructural, hasta que alcance una forma artística. Escuchemos las reflexiones del mismo dramaturgo sobre su trabajo creativo:

Escribo desde los automatismos. Me dejo llevar por el texto que viene a mi cabeza sin que lo haya convocado. Fruto muchas veces de búsquedas aleatorias en textos metafísicos o de cualquier otra índole alejada de la dramaturgia que provocan un estallido interno y, entonces, la obra toma forma.

En medio, ciertamente, hay mucho trabajo técnico tanto lingüístico como estructural que conduce la avalancha y la lleva hacia una dirección no siempre precisa. Intento no detener la palabrería del inconsciente colectivo que me atraviesa. Hay una necesidad profunda de vaciamiento, de volcar hacia afuera la interioridad entera, no con la finalidad de realizarla o

de llevarla a un nivel superior de realidad o de consciencia. Lejos de esto, más bien se trata de hacer sitio allí dentro para que puedan habitar personajes, historias, diálogos, gestos, que luego se volcarán en escena. (Luna, 2020b).

Esta lúcida conciencia del dramaturgo sobre la complementariedad del automatismo con el minucioso trabajo técnico se imprime en sus procesos creativos. De una parte, en su declaración, advertimos la existencia de una línea de trabajo creativo que atiende las demandas propias del tratamiento del lenguaje dramático –personajes, historias, diálogos, didascalias, actos, escenas, etc.- y, de otra, las que exigen la producción de un lenguaje poético que se produce con palabras y figuras retóricas.

En este marco, existe una dimensión sustantiva del trabajo técnico de Luna, su permanente preocupación por el sentido y proyecciones del lenguaje y la comunicación, que tornan a sus textos verdaderos laboratorios de experimentación y, al mismo tiempo, de agudo escrutinio de la textualidad, la ambigüedad, la polisemia, los sinsentidos e incluso la imposibilidad de una comunicación eficaz. Escuchemos al dramaturgo expresarse sobre este tema:

Por esta vía, regresa el tema del lenguaje al teatro; el texto en su doble vertiente: dramática y literaria, elemento como cualquier otro de la puesta en escena y con un cierto carácter estético, a veces estetizante. Pero el lenguaje no regresa de cualquier manera como mero hecho literario a ser dicho en un escenario.

Primero, hay una defensa estricta de que el texto tiene que ser dramático por sí mismo y que al ponerse en escena se sostenga como tal. No es un pretexto para hacer cosas en escena y dedicarse al performance. Preocupación por los aspectos formales del texto que se intenta que tengan la suficiente calidad.

Segundo, se da una batalla constante con y contra la textualidad, porque se considera que no se alcanza a decir lo que se quiere decir y que inevitablemente el texto dramático tiene una fase delirante. El inconsciente dramático se expresa de este modo, con sus recovecos, dudas, retrocesos, laberintos.

Tercero, experimentación lingüística y del montaje, especialmente en manos del Teatro del Quinto Río, porque se trata de obligarle a decir al texto aquello que no quiere decir, se trata de torturarlo, de hacerlo chirriar, incluso para evitar la cómoda satisfacción del espectador.” (Luna, 2020b).

Estos tres ejes de la dramaturgia de Luna aparecen a lo largo de varias de sus obras y puede verse de modo ejemplar en una de las más recientes, *Graznatúa y Pantacrúel*, escrita al inicio de la pandemia de la Covid 19. Sin ser poshistórico ni pos dramático, el teatro caníbal asume la experimentación, uno de los rasgos que caracteriza el teatro contemporáneo:

El teatro poshistórico no es a-histórico, pues tiene en cuenta las circunstancias históricas, los contextos sociales y culturales y las condiciones geográficas. Pero si bien se alimenta de las condiciones sociales y culturales, cuestiona todos los componentes del acto teatral, y se somete a una constante experimentación; no se preocupa por la rentabilidad financiera ni el éxito, sino por el hecho teatral autónomo e independiente. Esta forma de teatro posibilita que el artista como tal se convierta en obra de arte. (Araque, 2011, p. 9).

La preocupación por la forma es visible en el trabajo dramaturgico de Luna como una estrategia fundamental de superación del canon posmoderno que ha promovido y practicado un desdén hacia la forma. Por ello, para nuestro autor es fundamental construir textos sensuales que puedan ser aprehendidos por los sentidos y la sensibilidad de los públicos y que, por ello mismo, se sostengan primeramente como obras de arte.

Inconsciente colectivo e inconsciente estético

Dos conceptos articuladores y centrales de la dramaturgia de Luna son: *inconsciente colectivo* e *inconsciente estético*. El inconsciente colectivo, esa dimensión psicológica que Carl Gustav Jung desarrolla desde 1919, con la finalidad de ampliar las nociones iniciales del freudianismo, es, a juicio del psiquiatra suizo, el origen de una obra de arte. La propuesta teórica de Jung no apunta solamente a des divinizar las teorías filosóficas de Platón sobre la matriz de la obra de arte, sino que en los hechos ha suscitado nuevas búsquedas estéticas con la exploración del potencial creativo del inconsciente colectivo.

Al estudiar los complejos psíquicos Jung los divide en dos: personales y universales. Estos últimos surgen de estados emocionales esenciales de la humanidad. Corresponden, no al inconsciente personal, sino al “inconsciente colectivo”. Con ello, enriquece las nociones clásicas y abre las puertas de nuevas investigaciones tanto psicológicas como estéticas cuyas proyecciones son fundamentales, por ejemplo, el concepto de *arquetipos* que designa a “cada uno de los residuos primarios de la memoria, comunes a todos los individuos y localizados en el inconsciente colectivo. (Oliveras, 2005, pp. 136-137).

Estos arquetipos “conforman un material inagotable que remite a las relaciones más profundas de los hombres con Dios y el cosmos y de los hombres entre sí” (Oliveras, 2005). En “Psicología y Poesía” (1930), Jung propone la existencia de dos tipos de creación: la una “psicológica” y la otra “visionaria”. La primera procede del ámbito de la experiencia humana y tiene que ver con lo conocido, mejor aún, con lo archiconocido sobre los sentimientos humanos como el dolor, el amor, el odio, el miedo, etc., es decir, un tipo de creación que permite al creador “entender a los demás”. La segunda, denominada por Jung como la

creación visionaria, hace relación a lo desconocido, a aquello que sobrepasa los límites de lo que solemos denominar como “normal”, “su esencia es ajena, su naturaleza arcana, como si surgiera de las zonas no vigiladas de la psique”. (Oliveras, 2005).

Isidro Luna afirma que su producción dramática explora y proviene precisamente del inconsciente colectivo:

Intento no detener la palabrería del inconsciente colectivo que me atraviesa. Hay una necesidad profunda de vaciamiento, de volcar hacia afuera la interioridad entera, no con la finalidad de realizarla o de llevarla a un nivel superior de realidad o de consciencia. Lejos de esto, más bien se trata de hacer sitio allí dentro para que puedan habitar personajes, historias, diálogos, gestos, que luego se volcarán en escena.

Son los otros que hablan dentro de mí, aquellos que escriben, que producen, que inventan al mismo tiempo que se inventan. Otros desconocidos, lejanos, a los que no intento prestarles mi voz, peor aún representarlos, sino dejar que hablen por ellos mismos, como decía Baudrillard: el otro por sí mismo, con la menor intervención de mi parte.

Quizás la pregunta clave tenga que ver con las tematizaciones subterráneas que toman formas en los textos que mi mano escribe conducida por algún titiritero, tal como concebía la historia Walter Benjamin. ¿De dónde proviene ese tratamiento de los argumentos y las elecciones dramáticas formales? ¿Qué segmentos de la realidad expresa y de qué manera lo hace? ¿Cómo se vuelve obra la deriva social, política y, desde luego, subjetiva? “ (Luna, 2020b).

En esta reflexión sobre su producción teatral, Luna da un “giro dramático” que señala con claridad el carácter de sus exploraciones, ir más allá del paradigma hegemónico del teatro. El proceso creativo de Luna se sustenta en una necesidad no solo personal sino sobre todo de la época, silenciar al ego, al yo, y dejar hablar al inconsciente colectivo, regla de oro promovida por cuatro grandes maestros del teatro Stanislavski, Grotovski, Chejov y Peter Brook, para el entrenamiento actoral (Puerta, 2015), así como uno de los elementos medulares de la dramaturgia de Bertolt Brecht (Brecht, 1975), con quien la obra de Luna se vincula notablemente, especialmente en el campo de la dialéctica de la aproximación y el distanciamiento y con las concepciones del rol activo del espectador de las acciones dramáticas, presente también en las reflexiones de Jacques Rancière, para quien el teatro es una forma de explorar las posibilidades de una nueva comunidad (Rancière, 2010).

Luna hackea la ruta del teatro hegemónico. Compleja tarea, sin duda, pues, como sabemos, el yo ocupa la centralidad de la estética moderna y se disemina en el cuerpo del posmodernismo hacia extremos absolutos, y porque son los otros quienes hablan en su teatro.

Los frutos de la dramaturgia hacker de Luna se ven cuando explora otros dramas, los de la masa, silenciando los propios y liberando el camino para que se exprese la voz de los Otros. Este giro dramático implica un “olvido de sí” (Maslow, 1973). Al parecer, se trata de disminuir al máximo los recuerdos de las propias vivencias personales con la intención de explorar otros territorios desconocidos y, sin embargo fecundos, los del inconsciente colectivo, con lo que Luna marca una ruptura evidente con una de las características predominantes de la producción artística moderna y posmoderna –esa auto referencialidad dominante en ambas, quizás más visible en la segunda tendencia que en la primera– para escrutar con profundidad en aquellas zonas que han sido virtualmente abandonadas por ambas estéticas, con notables excepciones, por cierto.

Luna emprende entonces en el camino de concebir y desarrollar una dramaturgia anti-narciso, una apropiación hacker que se nutre de los gestos medulares de las *Metafísicas Caníbales*, que afirman que la mejor forma de mirarse a uno mismo es observando a los Otros (Viveiros de Castro, 2014). Luna canibaliza este concepto del célebre antropólogo brasileño, transformando la perspectiva de producción de sus textos teatrales que inauguran un nuevo trayecto artístico.

Luna se ha propuesto salir de sí mismo para transformarse en ellos, porque en ellos estamos y, si somos, es porque en ellos nos encontramos. Nosotros somos ellos. En palabras del propio Viveiros de Castro, “el canibalismo es normalmente interpretado como una absorción del Otro, una introyección del Otro; ¿y si fuera lo contrario, y si el canibalismo, en verdad, fuera una manera de salir de sí mismo, de transformarse en Otro, y no de transformar al Otro en sí? (Viveiros de Castro, 2013, p. 267).

Este nuevo gesto caníbal de Isidro Luna tiene consecuencias decisivas; no se trata de un acto más; mucho menos de un hecho fortuito; sus proyecciones construyen una nueva deriva dramática. Citemos nuevamente al propio Luna para comprender mejor su cometido: “(son) Otros desconocidos, lejanos, a los que no intento prestarles mi voz, peor aún representarlos, sino dejar que hablen por ellos mismos” (Luna, 2020b). Nótese la radicalidad del “giro dramático. Su autor no pretende representar a nadie, tampoco prestar su voz; más bien, se silencia a sí mismo y cede el espacio para que los Otros se expresen por sí mismos, o, en palabras de Jean Baudrillard, que sea “el otro por sí mismo” (1997).

En cuanto a las historias, temas, personajes y gestos construidos en sus textos, la afirmación de Luna nos confirma su origen; es el inconsciente colectivo que se ha constituido en una de las exploraciones más relevantes del teatro contemporáneo y que Bertolt Brecht ya advertía como un rumbo sustantivo en el nuevo teatro que proponía en un texto de 1940 (1975).

Destaquemos el valor de esta búsqueda dramática con otra afirmación que nos permite fortalecer el énfasis que Luna asigna al inconsciente colectivo: “La mano que mueve a la marioneta, que solo puede existir si se deja llevar, apenas sin ofrecer resistencia. Hay que ser honesto con el alma colectiva y reconocer que no es otra cosa que esa profundidad que encontramos que nos habita.” (Rojas, 2018). Hacia el “alma colectiva” orienta el dramaturgo sus exploraciones para dar forma a una nueva expresión estética cuyo cometido final es renovar la escena, suscitar otras expresiones capaces de movilizar a los espectadores y despertar a las masas silentes, de donde provienen justamente los personajes y los conflictos que Luna configura en sus obras teatrales.

Las nuevas reflexiones que, sobre el inconsciente colectivo, se han producido en esta época, dotan a la noción de una amplitud y profundidad mayores respecto de las formulaciones jungianas, es más, nos permiten hablar de una superación de las compresiones clásicas, pues abarcan un conjunto de campos tan vastos como diversos, como podemos advertir en siguientes líneas tomadas de las *Estéticas Caníbales*:

Inconsciente colectivo que, a mi modo de ver, adquiere diversos tipos de nombres en campos que aparentemente no tienen relación; denominaciones tales como intelecto general, consciencia de clase, conocimiento distribuido, alma colectiva, ánima, animismo, entendimiento agente e incluso la propia noción de dispositivo, máquina esquizoanalítica, máquina abstracta, remiten a fin de cuentas al mismo fenómeno. Curiosamente también se debería incluir aquí a la tecnología, en la medida en que expresa una concreción de un estado de desarrollo del intelecto general. Por el momento, a pesar de sus diferencias, sostendré que son variantes de una misma realidad y adoptaré el nombre de Forma Intelecto General para denominar a esa “entidad” que las subyace. (Rojas, 2018).

Una importante vertiente del teatro actual ha orientado sus energías a la investigación del inconsciente colectivo, como lo señala Araque:

Mientras que la historia dirige su mirada a los documentos escritos, para ratificar los acontecimientos conscientes y las acciones más explícitas del comportamiento social y de la cultura, el teatro poshistórico se dirige al estudio del comportamiento del inconsciente colectivo y para ello busca encontrar las relaciones entre historia y dramaturgia. Si bien la historia muestra hechos reales y acontecimientos que deben o pueden ser constatados, la

dramaturgia muestra hechos que pueden ser tanto reales como inventados, es decir, está en relación con la historia cuando reconstituye un episodio pasado; pero cuando imagina la situación está en relación con la ciencia ficción. (Araque, 2011, p. 8).

Sin embargo, insistimos que la dramaturgia de Isidro Luna se acerca más al teatro del absurdo y a las distopías utópicas antes que al teatro poshistórico, incluso si aceptamos, como lo hacemos, que este pos historicismo incluye el tratamiento poético de la cotidianidad más simple, porque ella también es histórica. Incluso, porque en los textos dramáticos de Luna, las referencias históricas han sido suprimidas casi completamente, para privilegiar un enfoque centrado en las batallas de la condición humana contra los desafíos, dolores y obstáculos que la vida y el mundo nos imponen.

Sin embargo, pese a la ausencia de coordenadas espaciales y temporales, no cabe duda que numerosos conflictos dramáticos que presentan los textos de Luna podrían ocurrir en la actualidad, como sucede en *Tatuaje* (2019) cuyos personajes representan las dramáticas seducciones impuestas por el híper consumo cuyos señuelos pretenden legitimar el ejercicio autoritario del poder. No es el futuro, sino el presente distópico el que se presenta y representa en esta obra.

Ahora bien, el presente apartado demanda una nueva conexión conceptual que nos permita establecer otro de los vínculos que teje el dramaturgo: “inconsciente colectivo” –intelecto general- con otra no menos importante y sustantiva, el “inconsciente estético” en particular. Para ello, citamos a Rojas cuando afirma que:

La obra proviene del inconsciente estético de la época, del momento en que vive. Allí el artista hace sus elecciones conscientes o inconscientes. Elegir significa dejarse penetrar por ese “intelecto general artístico” o, por el contrario, resistirse y hacer que la obra fracase y el artista triunfe. La plena realización del artista es la muerte de la obra de arte. (Rojas, 2018)

Llegados a este punto, es preciso destacar el carácter que asume el “inconsciente estético” que está contenido en todas “(...) las formas artísticas producidas en el campo estético de una sociedad, con estructuras, tendencias, fracturas, tensiones, diversidades. Formas producidas históricamente, cambiantes, variables. Una deriva formal, un conjunto de formaciones “geológicas” con su propia temporalidad de larga duración, que secuestra la

historia personal del artista y del espectador, imprimiéndole una velocidad distinta”. (Rojas, 2018).

En otras palabras, el inconsciente estético es ese inmenso y diverso corpus creado por la humanidad a lo largo de milenios y en una época determinada –danza, teatro, música, artes plásticas, literatura, etc.- que está disponible para el conjunto de la humanidad, sujeto a una constante tensión y transformación, ya que cada escritor o artista se lo apropia de diferente manera y, por supuesto, lo recrea y enriquece. Desde la perspectiva del artista, es posible advertir que:

(...) oscila entre dos temporalidades: la del inconsciente estético, que marca tiempos extendidos, que construye marcos de referencia amplios, de una época entera, que incluso pueden trasladarse a varias sociedades; y el tiempo biográfico, sumergido en condiciones concretas de existencia limitada y efímera. Dos tiempos, cada uno con su propia velocidad. Aquí hay un doble vínculo: la voluntad del artista tratando de detener el tiempo del espíritu estético o, por el contrario, un desistir, un volver inoperativa a esa voluntad, para dejarse arrastrar por ese flujo temporal que lo arrasa todo a su paso. (Rojas, 2018)

Creado por la comunidad artística a lo largo de su devenir histórico y en una época determinada, el inconsciente estético es, para el intelecto creativo de un artista, una potencia que se ofrece como posibilidad de imprimir sus propios giros; unas veces de orden conservador y repetitivo; otras de una marcada transformación como el curso que ha tomado la dramaturgia hacker de Luna. Lectores, públicos o espectadores percibirán estos “giros” cuando sometan un determinado dispositivo artístico –drama, novela, partitura, etc.- a un juicio comparativo que les permite obtener una valoración estética de la obra que comentan, o, desde otra perspectiva teórica descubran el habitus de cada artista, en la perspectiva de Pierre Bourdieu (Cerón, 2019)

La multitud, el personaje principal

Si bien, en algunas ocasiones, la obra dramaturgica de Luna nombra y caracteriza a sus personajes con sustantivos propios, Camila, Antonia, Fernando, (Luna, 2010a), sin embargo, en la misma obra y en muchas otras, sus personajes se denominan mayoritariamente, Mujer 1, Mujer 2, Grupo de mujeres; o, más aún: Ella, El, Una multitud, Director (Luna, 2010b) o Persona (2019). Estas marcas pueden interpretarse como signos connotativos de la

preferencia del dramaturgo por los caracteres anónimos que, a su vez, nos remiten a una tipicidad que los torna representativos de la masa o la multitud. Como lo señala él mismo:

Dejar que la multitud se represente, nuevamente por ella misma, con sus contradicciones, sus miedos, sus cegueras, tropezándose con la realidad, sin saber exactamente qué quiere o a dónde va. El ideal del dramaturgo es fundirse con la masa, volverse uno más, ser uno cualquiera. Creo que la obra *En la multitud* es la que expresa de modo explícito esta idea. (Luna, 2020b)

El concepto de multitud está presente en textos medulares de la teoría política moderna y contemporánea evidenciando su centralidad y proyecciones, pues no sólo definen concepciones de Estado que se han construido históricamente en torno de ella, desde entonces hasta ahora, sino que además es uno de los elementos claves del debate actual, especialmente, en el marco de la crisis de los Estado-nación y los efectos políticos de la globalización.

Mientras Thomas Hobbes en *De civis* (1652) define a la multitud como masa, muchedumbre o gentío, siendo parte constitutiva del Estado, si ha de tenerse como razón de Estado, evitar la guerra civil (Ferrater-Mora, 2001); Baruch Spinoza, en el siglo XVII, sostuvo que la multitud representa "... una pluralidad que persiste como tal en la escena pública, en la acción colectiva, en la atención de los asuntos comunes, sin converger en un Uno, sin evaporarse en un movimiento centrípeto. La multitud es la forma de existencia política y social de los muchos en cuanto muchos: forma permanente, no episódica ni intersticial. Para Spinoza, la multitud es el arquitrabe de las libertades civiles" (Virno, 2003).

Luna ha expresado en numerosas ocasiones su adhesión a la filosofía de Spinoza, a quien suele citar con admiración en sus conferencias. También es oportuno destacar el vínculo que Luna establece con la dramaturgia de Bertolt Brecht, precisamente en materia del lugar que ocupa la multitud en su dramaturgia, cuestión visible sobre todo en su texto "Sobre el modo realista de escribir" (1940), configurado en medio del atroz escenario de la Segunda Guerra Mundial, el fascismo y el nazismo, "cuando la tragedia de la burguesía cede el sitio a la tragedia del proletariado (...) (cuando la multitud) es la sombra que proyecta la frustración de la revolución burguesa en Alemania (...)" (Brecht, 1975, p. 68).

De modo que, ahora, podemos preguntarnos qué es la multitud en nuestros días, sino la tragedia de un proyecto suspendido o aplazado, quién sabe si para siempre, por el inmenso

poder del capital, las corporaciones y sus administradores que, aliados con los *mass media*, han instalado una sociedad del control que ha reducido a la multitud a mera masa informe, inerme, silenciosa. Sin embargo, esa masa, es el personaje protagónico de la dramaturgia de Luna, pese a todas sus contradicciones y desolaciones, tal como es, con lo que es, y aún con lo que no puede llegar a ser; sin embargo, ahí está, en la acción dramática e incluso trágica, atravesada por sus mentises y debilidades, confundida.

Teatro y realidad

Es imposible pensar hoy las relaciones estéticas que artistas y escritores tejen con la realidad a través de sus obras, sin tener presentes las inmensas transformaciones ocurridas en el mundo y la vida durante el último medio siglo en los campos científicos y tecnológicos, en el mundo de la producción y en las relaciones sociales. Tampoco es posible acercarnos a una reflexión semejante sin los aportes fundamentales de la teoría cuántica, la nueva antropología, el perspectivismo (Viveiros de Castro, 2013) y las ontologías amerindias (Rojas, 2020a).

Los procesos de producción, circulación y consumo de una obra de arte en la época del capitalismo tardío, están marcados de modo indeleble por la emergencia de nuevas realidades e incluso nuevas subjetividades que perciben el mundo y la vida de un modo diferente, influenciadas por contenidos y formas transmitidos por una diversidad de pantallas y dispositivos. En este contexto cabe preguntarnos ¿Qué vínculos puede tejer el teatro con la realidad? ¿Cuál es la nueva realidad del teatro en esta época tardía? Escuchemos a Luna pronunciarse sobre este tema:

(el teatro) no es un instrumento que exprese de manera directa una situación social. Habría que rastrear con detenimiento, hurgar, quebrar, para descubrir los aspectos ocultos, sumergidos como corrientes oceánicas, que se espera que sean las que entren en los espectadores y produzcan allí sus efectos.

Por esto, de manera constante se apela al anonimato de los personajes que están disueltos en un él o ella y que más bien representan una tipicidad, la construcción de lo típico y particular, no singular, a la que se refería Lukács. Y la fuerza arrasadora que aparece a momentos es la multitud, como personaje colectivo, como masa que se mueve libre y coordinadamente como un cardumen, pero también de manera inconsciente. (Luna, 2020b).

En efecto, la tipicidad lukacsiana (Lukács, 1967) de los personajes de Luna nos permite recordar que "... estos pertenecen a géneros, clases sociales o grupos de poder cuyos dramas se desarrollan en escenarios simples, con recursos mínimos, es decir, sin ningún alarde ni parafernalia; por el contrario, la voluntad estética del dramaturgo es que sean mínimos pero sugestivos, sugerentes, jamás grandilocuentes" (Suárez Moreno, 2013). Una tipicidad ciertamente histórica y social, no ideal ni esencialista, que ingresa a la escena mediante las voces de seres concretos de una época específica que representan clases sociales que se han convertido en mundiales.

Con lucidez, el dramaturgo huye de cualquier adhesión a las estéticas del naturalismo o de las diversas vertientes del realismo, y construye un teatro deslocalizado que pone ante los ojos de los espectadores imágenes universales que evocan o sugieren tanto la homogenización del mundo y de las sociedades en el siglo XXI. No podemos dejar de citar la tesis dramática de Luna sobre este asunto:

Aquí surge la cuestión de la relación con la realidad. Desde luego no se recorre un camino fácil que vaya de lo social a su expresión en el teatro. Por eso se aleja de cualquier variante de realismo o naturalismo. Sin embargo, tampoco flota en el aire, en una nebulosa, sin referencia con el mundo concreto. Siguiendo a Brecht se utiliza constantemente estrategias de distanciamiento, de separación, que son sobre todo situacionales y en medio de ellas la realidad hace su aparición, siempre de modo indirecto. Por ejemplo, se reescribe *A puerta cerrada* de Sartre y allí se espera que haga contacto con la situación actual, aunque la pandemia ni siquiera se nombre. (Luna, 2020b).

Con gesto hacker, la dramaturgia de Luna se plantea reescribir el clásico texto de Sartre de 1944, cuya historia sugiere que vivir hasta el final con los Otros es el auténtico infierno, porque, en realidad el infierno son los Otros. Con el nombre de *Puerta doblemente cerrada* Luna se posiciona -sin mencionarla- en el escenario de la pandemia de la Covid-19 con tres personajes que viven los padecimientos de un confinamiento, más aún, de un estado de excepción que tiende a volverse en su opuesto, aunque resulta de ello una paradoja, se ha vuelto habitual. ¿Qué función puede tener el teatro en esta época tardía? Resulta necesario, volver a escuchar las reflexiones de Rojas sobre este mismo tema:

El teatro imagina otras formas de vida y las coloca frente a nuestros ojos. Rompe la experiencia individual para trasladarla a otra esfera, a otro mundo, quizás similar, pero que al menos nos dice que hay algo por fuera de nosotros, puntos de vista que ni siquiera alcanzamos a comprender.

Por eso el teatro tiene que incluir una ironía sobre el autor, sobre la perspectiva propia, sobre el ridículo escritor que se concibe a sí mismo como la subjetividad que da sentido a la obra. Una subjetividad potente y constitutiva, a la imagen y semejanza de cualquier otro poder.

Necesitamos de una subjetividad que sea entendida como máquina, como mecanismo automático, que ocupe la superficie lingüística, que se haga desde fuera hacia dentro. En este sitio, las didascalias pueden tener una función que no se reduzca a ser un elemento subsidiario del texto o un mero instrumento del montaje; esto es, que vaya más allá de las acotaciones.

Unas didascalias que son el mecanismo interno de funcionamiento de la máquina abstracta teatral y que conducen a una variedad de formas que adquiere una dramaturgia. Estas didascalias parten de la estructura maquina del teatro caníbal, porque solo por medio de ellas son posibles las especificaciones de la forma teatro, porque crean los modos de efectución de la máquina. (Rojas, 2015)

En otras palabras, la dramaturgia y el teatro de Luna, no corresponden al curso común de la vida de los seres humanos y menos todavía a lo que podría entenderse como los supuestos desarrollos lineales de la realidad sino que, mediante un inmenso trabajo, construyen una máquina simbólica y un dispositivo teatral complejo, nunca complaciente como en su obra *LaLenguamadre* (2019), que demanda la complicidad de un espectador/lector dispuesto a deconstruir la vida y el mundo, e incluso se mirarse así mismo, a la manera de un espejo cóncavo, a veces con horror, otras con tristeza o, tal vez, con una cierta esperanza.

Presentación y representación: más allá de la modernidad y la posmodernidad

A lo largo de varias décadas, analizando el devenir de las artes, especialmente de la plástica latinoamericana reciente, Carlos Rojas ha sostenido, con énfasis creciente una de sus principales tesis estético-política, el agotamiento del canon posmoderno. Su autor atribuye dicho agotamiento no tanto a una caducidad temporal sino a la radical impotencia de la posmodernidad para asumir la gran complejidad de la época que vivimos y sus grandes cuestiones económicas, sociales, políticas, culturales y psicológicas.

En ese marco teórico, Rojas ha formulado sugestivas propuestas para la superación de dicho canon, que podrían sintetizarse en una deriva teórica que parte del *ethos* barroco, formulado por Bolívar Echeverría, avanza hacia su *ethos* caníbal y alcanza a constituirse en una estética hacker. Ninguna de estos puertos supone nostalgia ni retorno alguno a ninguna de las formas de la modernidad.

Rojas ha desarrollado y debatido esta tesis con varios grupos de investigación, planteándola como uno de los mayores desafíos teóricos de nuestro tiempo, y, al hacerlo, ha conjugando la dimensión estética con la política como elementos constitutivos del debate. Lúcidos exámenes de la contemporaneidad le han permitido diagnosticar la situación de las artes, sometidas a los avatares de la banalidad, el narcisismo, los simulacros y la viralidad, promoviendo importantes aportes de los miembros de dichos grupos de investigación en las artes plásticas, la danza, el teatro, la música, el diseño y la teoría. (Teoría de la Forma, 2019)³

En el campo de la dramaturgia, son visibles los resultados de estos esfuerzos investigativos, en los montajes de varios de sus obras, *Un pueblo llamado desesperación*, *Elizabeth o la esclavitud* o *La silla vacía*, donde el dramaturgo, el director, los actores “se enfrenta(n) con el desafío de introducir el mundo de las imágenes digitales en su espacio sin lanzarse desesperadamente detrás de la lógica del performance ni retroceder hacia imágenes ilustrativas, modernas” (2017, p. 144).

A partir de estas tesis, Isidro Luna sostiene que el esfuerzo presente del teatro ha de reorientarse a superar el falso dilema entre presentación y representación, uno de los temas centrales de las querellas entre modernos y posmodernos. Para el efecto, Luna propone que “en la presentación se visibilice la forma, el arte como aquello que se hace a través de la forma, se vuelve esencial. Y el campo de las representaciones tiene un doble lado: las significaciones de la forma y las del contenido, en donde las primeras guían y contienen a las segundas” (Luna, 2020b).

Al desarrollo de una teoría de la Forma, Rojas ha dedicado otro esfuerzo teórico de inmensas repercusiones, especialmente en el volumen III de sus *Estéticas Caníbales* (2018), donde subraya la importancia del trabajo formal, técnico, mediante el cual la imagen, la palabra, el sonido, etc. adquieren calidad artística y pueden transmitir contenidos que sensibilicen al lector o al espectador.

³ Algunos de los proyectos y grupos de investigación donde Carlos Rojas ha sido su mentor principal son: “Hacia una nueva estética desde América Latina”, fase I y II, “Teoría de la Forma: estrategias artísticas y teóricas para la superación del canon posmoderno”, “Dramaturgia de las artes escénicas: forma y montaje dancístico y teatral”, ganadores de concursos académicos y fondos económicos, promovidos por la Dirección de Investigación de la Universidad de Cuenca, Ecuador.

Iniciado hace varias décadas atrás, el debate sobre presentación y representación podría suponerse superado en círculos académicos y artísticos, sin embargo, pese al estado terminal de la posmodernidad no solo que sigue vigente, sino que continúa alentando una producción que permanece o reaparece, alejada de la forma, pese al inmenso cansancio de los espectadores, a la fatiga de los públicos que no encuentran sentido en el sinsentido, mucho menos ante desafortunadas acciones, por lo que anhelan una nueva dramaturgia que conjugue presentación y representación.

De tal forma, el teatro caníbal y su dramaturgia hacker no dialogan ni establecen intercambios con las vanguardias, “aunque se tome de estas ciertas temáticas y gestos técnicos, sino (que se plantea) ir más allá de la modernidad y posmodernidad”. (Luna, 2020b). Superarla, superándose a sí misma, inclusive. Ciertamente un gran equívoco atraviesa gran parte de los debates sobre el carácter de la presentación y la representación en las artes en general y, especialmente, en las artes escénicas. Su superación sólo será posible con una voluntad de forma y contenido, de articulación de presentación y representación:

El equívoco de un teatro solamente de la presencia que huye de la representación como es el paradigma de la posmodernidad y del teatro poshistórico, constituye el punto de conflicto central, aquello que se combate de muchas maneras. Se trata de articular presentación y representación, en donde en la presentación la forma, el arte como aquello que se hace a través de la forma, se vuelve esencial. Y el campo de las representaciones que tiene un doble lado: las significaciones de la forma y las del contenido, en donde las primeras guían y contienen a las segundas. (Luna, 2020b)

A modo de conclusiones

Este trabajo no presume ni lejanamente haber analizado el complejo y múltiple conjunto de nociones y estrategias que caracterizan la dramaturgia hacker y el teatro caníbal de Isidro Luna. Los que aquí se han examinado son algunos de los conceptos desarrollados por su autor en un escenario casi baldío para el teatro, donde su proliferación cuantitativa es sin duda muy engañosa. Queda un inmenso trabajo por desarrollar en futuras investigaciones que se emprendan. Aspiramos que estas páginas motiven a investigadores, profesores, estudiantes y públicos al descubrimiento de una obra rica y compleja.

La dramaturgia hacker de Luna apertura, sin la menor duda, un espacio nuevo y generoso para el teatro y el necesario debate sobre su existencia en la época actual, donde las obras

dramáticas de su autor, las puestas en escena, así como sus textos teóricos portadores de nuevos y potentes conceptos para comprender mejor nuevas realidades y propiciar mejores interpretaciones de las artes escénicas.

La hipótesis formulada por Rojas en su momento para encauzar su titánica labor, cuando se preguntaba si “¿la estética caníbal se postula como candidata a un *ethos* de resistencia frente al capitalismo tardío?, (si) ¿puede una voluntad de forma caníbal reemplazar a la forma de vida del *ethos* barroco?, ¿cómo habitar desde lo caníbal este lugar en donde intentamos vivir lo invivible, decir lo indecible, decidir lo indecidible?, ¿lo caníbal es esa máquina transfigural que requerimos como modo de oponerse a lo existente?” (Rojas, *Estéticas caníbales*, 2016), hoy, puede ser respondida con una abierta afirmación. Su autor ha creado una nueva estética desde América Latina, ha reformulado la teoría de la forma y se encuentra en un devenir de superación constante de sí misma.

Bibliografía

- Araque O., C. (2011). El teatro poshistórico. *Calle 14. revista de investigación en el campo del arte*, V(6), 106-119. Recuperado el 24 de 6 de 2020, de file:///C:/Users/Usuario/Downloads/Dialnet-TeatroPoshistoricoOEnDiferencia-3736400%20(1).pdf
- Baudrillard, J. (1997). *El otro por sí mismo*. Barcelona: Anagrama.
- Brecht, B. (1975). Sobre el modo realista de escribir. En A. Sánchez Vázquez, *Estética y marxismo* (págs. 59-73). México D.F.: Era.
- Breton, A. (junio-julio de 2015). *Primer Manifiesto del Surrealismo*. Recuperado el 13 de abril de 2020, de La Laguna. Revista Cultural: <http://www.revistalalaguna.com/numeros->

anteriores/numero-2/otono-surrealista-primer-manifiesto-surrealista-de-andre-breton-fragmentos.html#

Carrasco, D. (2010). De héroes, murciélagos y sopranos calvas. En I. Luna, *Teatro* (págs. 7-13). Cuenca: Casa de la Cultura.

Cerón, A. (2019). Habitus, campo y capital. Lecciones teóricas de un sociólogo bearnés. *Cinta moebio* 66, 310-320.

Ferrater-Mora, J. (2001). Hobbes. En J. Ferrater-Mora, *Diccionario de Filosofía* (págs. 1668-1673). Barcelona: Ariel Filosofía.

Lukács, G. (1967). *Estética*. (Vol. III). Barcelona/México: Grijalbo.

Luna, I. (2010). *Teatro*. Cuenca: Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión.

Luna, I. (2010a). Escenas de la vida privada de Camila. En I. Luna, *Teatro* (págs. 119-129). Cuenca: Casa de la Cultura Ecuatoriana Núcleo del Azuay.

Luna, I. (2010b). En la multitud. En I. Luna, *Teatro* (págs. 221-237). Cuenca: Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión.

Luna, I. (2013). *Teatro político*. Cuenca: Universidad de Cuenca.

Luna, I. (2019). *La Lengua Madre*. Universidad de Cuenca, Cuenca.

Luna, I. (2019). *Tatuaje*. Universidad de Cuenca.

Luna, I. (Mayo de 2020b). Entrevista a Isidro Luna. (C. Suárez Moreno, Entrevistador)

Luna, I. (Mayo de 2020b). Entrevista a Isidro Luna. (C. Suárez Moreno, Entrevistador)

Maslow. (1973). *El hombre autor realizado. Hacia una psicología del ser*. Barcelona: Kairós.

Oliveras, E. (2005). *Estética. La cuestión del arte*. Buenos Aires: Ariel Filosofía.

Puerta, M. D. (2015). La llave de oro del entrenamiento actoral: silenciar al ego. *Publicaciones*(45). Recuperado el 3 de julio de 2020, de file:///C:/Users/Usuario/Downloads/5792-13233-1-PB%20(1).pdf

Quiroga, L. (2016). *Polvo, sombra, nada*. Cuenca: Municipalidad de Cuenca.

Ranciére, J. (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manatíal.

Reyes, C. &. (2019). *Una sola alma*. Cuenca: Universidad de Cuenca.

- Rojas, C. (2011). *Estéticas Caníbales. Volumen 1. Del canon posmoderno a las estéticas caníbales*. Cuenca: Bienal de Cuenca/Universidad de Cuenca.
- Rojas, C. (30 de Agosto de 2015). *Estéticas Caníbales*. Obtenido de Teatro Caníbal: <http://esteticascanibales.blogspot.com/2015/08/maquinas-teatrales-y-didascalias.html>
- Rojas, C. (2017). *Estéticas Caníbales. Volumen 2. Máquinas formales estéticas (Vol. II)*. Cuenca: Universidad de Cuenca, Ecuador.
- Rojas, C. (2017). *Estéticas Caníbales. Volúmen II/ Máquinas formales estéticas*. Cuenca: UNiversidad de Cuenca.
- Rojas, C. (17 de junio de 2018). *Estéticas Caníbales*. Obtenido de <http://esteticascanibales.blogspot.com/search/label/inconsciente%20est%C3%A9tico>
- Rojas, C. (2018). *Estéticas Caníbales. Volúmen 3. Del ethos barroco al ethos caníbal*. Cuenca: Universidad de Cuenca.
- Rojas, C. (2020a). *Cuerpos Amerindios*. Quito: inédito.
- Rojas, C. (2020c). Obtenido de Estéticas Caníbales: <http://esteticascanibales.blogspot.com/2020/>
- Rojas, Carlos. Suárez, Cecilia. Ortiz, Ernesto. Vazquez, Andres. Calle, Geovanny. Martínez, Sebastián. Bustos, Cristina. Carrasco, Diego. et.al. (2019). *Teoría de la Forma*. Cuenca: Universidad de Cuenca.
- Suárez Moreno, C. (2013). Estética política en el teatro de Isidro Luna. En I. Luna, *Teatro político* (págs. 5-13). Cuenca: Universidad de Cuenca.
- Suárez Moreno, C. (2019). Una máquina simbólica: la novela barroca. En C. Rojas, C. Suárez, & E. e. Ortiz, *Teoría de la Forma* (págs. 151-170). Cuenca: Universidad de Cuenca.
- Virno, P. (2003). *Gramática de la Multitud*. Madrid: Traficantes de sueños.
- Viveiros de Castro, E. (2013). *La mirada del jaguar*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Viveiros de Castro, E. (2 de 8 de 2014). *U-ABC-TEORIA*. (U. A. California, Productor) Obtenido de <http://tijuana-artes.blogspot.com/2014/02/el-anti-narciso-viveiros-de-castro.html>
- Wark, M. (2004). *A Hacker Manifesto*. Obtenido de Jstore: www.jstor.org/stable/j.ctvjz82nr.6