

DIALÉCTICA ESCÉNICA

REVISTA DE LA FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS UANL

RECIBIDO: 01 de noviembre de 2024

ACEPTADO: 22 de diciembre de 2024

DOI: <https://doi.org/10.29105/de.v2i2.10>

■ Exhibir lo privado como acto de rebeldía: Narcisismo performático en la escena contemporánea Exhibiting the private as an act of rebellion: performative narcissism in the contemporary scene

Larissa Loeza Goycochea¹

Universidad Nacional de las Artes/ Buenos Aires, Argentina

Contacto: larissa.goycochea@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0009-0002-8722-8499>

¹ Actriz, creadora escénica y co-fundadora de la compañía Teatro Entre las Piedras. Egresada de la Facultad de Teatro de la Universidad Veracruzana (2019) y de la London Academy of Music and Dramatic Arts (2018). Maestrante en Teatro y Artes Performativas en la Universidad Nacional de las Artes en Buenos Aires, Argentina.



Exhibir lo privado como acto de rebeldía: Narcisismo performático en la escena contemporánea

Exhibiting the private as an act of rebellion: performative narcissism in the contemporary scene

Resumen

Este artículo busca explorar las piezas escénico-digitales *Escenas para Kill Me* de la artista Marina Otero (julio 2023, Museo Moderno de Buenos Aires, Maratón *El borde de sí mismo*) y *Lázaro* de la compañía de teatro mexicano Lagartijas Tiradas al Sol (2020, *Mis Documentos*), con el objetivo de reflexionar sobre el rol que juega la exposición de lo íntimo en la creación de *posrealidades*, así como la develación del archivo personal y el narcisismo como ejes de investigación artística en la escena contemporánea.

Palabras clave: teatro latinoamericano, teatro performático, escenarios de lo real, escena digital, *posverdad*, escena contemporánea, artes escénicas.

Abstract

This essay aims to explore the scenic-digital pieces “Escenas para Kill Me” by the artist Marina Otero (July 2023, Museo Moderno de Buenos Aires, Maratón *El borde de sí mismo*) and “Lázaro” by the Mexican theater company Lagartijas Tiradas al Sol (2020, *Mis Documentos*), with the objective of reflecting on the role that intimate exposure plays in the creation of post-realities, as well as the unveiling of personal archives and narcissism as core elements of artistic research in contemporary performance art.

Keywords: Latin American theater, performative theater, stages of the real, digital stage, post-truth, contemporary stage, performing arts.

Introducción

Este artículo nace como parte de la creciente ola de obras, aparentemente desechables, que buscan redundar sobre la experiencia aislada de un artista, una tendencia cuyo único fin parecería ser fetichizar la propia intimidad, piezas digitales que más allá de presentar una investigación concreta, manifiestan tener como objetivo la ilusión instagramera de *likes* y corazones que validan la tendencia vital (y posiblemente viral) de una experiencia *#aesthetic* del *#artista*.

Así pues, en un inicio se pensó hacer de este texto un manifiesto ante el deseo contemporáneo de saberse visto, enfatizando esta nueva necesidad de representarse (a uno mismo) a partir de parámetros estético-digitales planteados desde una supuesta hegemonía globalizada. Una serie de pautas que parecieran retomar la idea del *readymade*² y que han dejado en claro los patrones a seguir para que el contenido que se produzca y publique sea reconocible por un público cada vez más complaciente ante la enajenación digital (de sus dispositivos), todo esto en pro de validarnos como artistas. Bien lo dice Paula Sibilia (2008) al hablar de lo que ella denomina *El show del yo*:

Calificadas en aquel entonces como enfermedades mentales o desvíos patológicos de la normalidad ejemplar, hoy la megalomanía y la excentricidad no parecen disfrutar de esa misma demonización. En una atmósfera como la contemporánea, que estimula la hipertrofia del *yo* hasta el paroxismo, que enaltece y premia el deseo de “ser distinto” y “querer siempre más” son otros los desvaríos que nos hechizan. Otros son nuestros pesares porque también son otros nuestros deleites, otras las presiones que se descargan cotidianamente sobre nuestros cuerpos, y otras las potencias —e impotencias— que cultivamos. (pp. 10-11)

Nos encontramos, entonces, ante un arte como producto de la repetición de imágenes y gestos. Un arte cuyo objetivo final es el consumo redituable de identidades estéticamente filtradas con el fin de perpetuar una idea preestablecida de lo que es aceptable, deseable, fructífero y “real” para los cuerpos en su cotidiano neoliberal y mediatizado digitalmente. Por ello, lo que inició como un intento de manifiesto, rápidamente se convirtió en una reflexión sobre el impacto visual, plástico y performático que tiene lo privado, pensado desde las redes sociales, en la construcción de piezas escénicas que parten del *yo* como espectáculo. Un *narcisismo performático* que habilita la creación de piezas artísticas que inician desde el registro de lo íntimo hasta el archivo del cotidiano del artista en crisis y, eventualmente, se convierten en obras escénicas.

Para este documento se propone visitar las obras *Lázaro* de Lagartijas Tiradas al Sol y *Escenas para Kill Me* de Marina Otero³, dos piezas esceno-digitales que permiten ahondar en la idea de intimidad como espectáculo, observar brevemente lo íntimo como político y, quizás, reflexionar las

² Pensando el *readymade* de Michel Duchamp, que plantea preguntas fundamentales sobre qué constituye una obra de arte, anteponiendo el concepto y la intención del artista para alejarse del virtuosismo técnico. Posteriormente, al ser retomado por artistas pop, el concepto de *readymade* abre la idea de una obra basada en imágenes reproducidas masivamente (como las latas de sopa Campbell), y que permiten continuar explorando la relación entre arte y producción industrial: en el contexto de este texto, el impacto de las redes sociales y los escenarios digitales que abren una nueva discusión sobre el impacto mediático y su relación con la producción de piezas artísticas.

³ Dos piezas que, al ser expuestas desde la primera persona del singular, invitan a participar en el ejercicio de hacer visible el proceso creativo como eje esencial del relato contemporáneo. Un proceso que devela el estado emocional y somático del cuerpo de quien produce arte en tiempo presente y primera persona.

tendencias exhibicionistas como consecuencia de una larga tradición de hacer público lo privado como acto de creación colectiva. En otras palabras: un narcisismo performático.

1. La performatividad continua del individuo digital

Si pensáramos en un posible marco teórico para analizar la performatividad en redes sociales y su relación con el *espectáculo del yo*, sería pertinente considerar a Walter Benjamin y su texto *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Según Benjamin (1936/2003) lo que con el aura se pierde en la obra de arte se compensa mediante su reproductibilidad, que permite al público apropiarse de ella en cualquier lugar y circunstancia. Si partimos de esta idea, podemos ver cómo en el contexto actual dicha pérdida del “aura”, pensada como la característica de autenticidad de las obras tradicionales (o pre-digitales), se transforma en un nuevo tipo de valor basado en la accesibilidad y la circulación masiva.

Si resaltamos esta idea para pensarla desde el medio de las redes sociales, este fenómeno se traduce en una performatividad continua del individuo al momento de autorregistrarse. Un performance permanente que no solo presenta al artista como creador de contenido, sino como pieza artística por sí misma, editable en múltiples formatos, plataformas o escenarios. En este sentido, la reproducción de pautas que determinan cómo debe verse y realizarse técnicamente un archivo para y desde las redes, unido al estado de hiper accesibilidad que brinda el registro en vivo y la facilidad de recurrir a las herramientas digitales⁴ para la difusión de una pieza, permiten que la identidad personal se convierta en un objeto de consumo. El artista hace del yo un estatus de obra en un entorno donde la visibilidad y la viralidad determinan el valor de su obra.

Lo que resulta interesante, en estas tendencias de *likes* y reposteos, es el rol central que toma el espectador en el proceso creativo de las piezas, ya que es el público quien determina los patrones que le funcionan para poder etiquetar y categorizar el contenido que se exhibe. Se establece un aparente diálogo que guía el comportamiento de las piezas, las tendencias en el proceso creativo y el criterio de la edición en pro del potencial de consumo. Podríamos considerar que las exigencias actuales nos planean dos elementos fundamentales para la producción de arte en la era digital: primero, que empecemos a crear en tiempo real en pro de la demanda y expectativa del espectador. En una segunda instancia, y quizás la más interesante para este texto, que el proceso creativo sea develado ante el espectador. Un público que pide tener acceso al elemento íntimo de la construcción de una pieza y, por ende, del artista, haciendo del proceso identitario la obra misma. En otras palabras, permitir que el espectador interactúe en la constante reedición de la obra en pro de las expectativas que tiene el formato que se presenta. Aparecen entonces formatos readymade o filtros que permiten crear estéticas que simulan un registro no editado y, por ende, real, con el cual puede interactuar el espectador.

Retomando a Benjamín, podríamos pensar que las exigencias de los medios de producción y su relación con los cambios de paradigmas en las distintas tendencias creativas en la historia del arte fluctúan entre lo técnico y lo identitario para enmarcar su valor político⁵. Sin embargo, resulta interesante en el marco de un contexto digital y de redes sociales entender cómo la idea de lo *real* y de

⁴ En el caso de las piezas ejemplificadas en este texto: el acto de registrar en dispositivos móviles y desde las redes sociales.

⁵ Un fenómeno que el autor anticipa al reflexionar sobre cómo la reproductibilidad técnica transforma la relación entre arte, identidad y masas, permitiendo que las obras sean apropiadas no solo en lo estético, sino también en lo ideológico y colectivo.

exhibir lo real ha complejizado la forma en la que se produce y aborda la creación de obras teatrales y la necesidad de nuevos escenarios en pro de una estética determinada por los formatos de las redes sociales y la inmediatez de la Internet.

Ahora, si conectamos la idea de lo *real* con el concepto lacaniano del *Real*, entendido como aquello que irrumpe más allá de las representaciones simbólicas, Hal Foster nos dice que los artistas contemporáneos buscan confrontar al espectador con experiencias inmediatas y viscerales, rompiendo con la distancia tradicional del arte modernista (1996/ 2001). Este retorno de lo real se manifiesta en prácticas artísticas que incorporan cuerpos, materiales y contextos reales para generar una experiencia más directa y política. Por ejemplo, el uso del cuerpo como medio o la documentación de eventos específicos desplazan la estética hacia una posible ética que responde a las crisis sociales contemporáneas.

2. Para perder la forma humana

A lo largo de los distintos ensayos publicados por la Red Conceptualismos del Sur (RCS), se analiza la importancia que el cuerpo tiene como espacio predilecto de creación artística, así como territorio político cargado de signos y códigos que permiten analizar el contexto específico del artista o comunidad, asumiendo el ejercicio de revisar lo exhibido y el porqué de su registro como la manera predilecta de presentar la forma en la cual la realidad se construye colectivamente en un “ejercicio anacrónico de reenmarcar estas experiencias a la luz del presente” (Red Conceptualismos del Sur, 2012, p.12).

Para la RCS, *perder la forma humana* se trata de una práctica de análisis que juega con la idea de asumir el significado literal de los cuerpos, así como la construcción de subjetividades cuando el accionar del cuerpo se ve en emergencia, ya sea ante los conflictos políticos que imposibilitan su existir en el espacio público, la reconfiguración misma del concepto de política (en pro de construir lazos afectivos) o la disidencia propia del cuerpo en el contexto y norma.

Situaciones políticas afines dan lugar a movimientos subterráneos asimilables (o “contagiosos”) en los que los artistas cambian de piel y de personaje en cada nuevo cuadro del drama: entre el ciudadano y el guerrillero revolucionario, entre el terrorista urbano y el pensador; diversas formas, en suma, de presencia que testimonian y denuncian una pérdida, la de la forma humana en su sentido más literal. (Red Conceptualismo del Sur, 2012, p.7).

Entonces, ¿por qué resulta interesante pensar en la pérdida de la forma humana en el contexto escénico de redes sociales y escenarios digitales? Por otro lado, ¿qué elementos de este método de análisis (implementado por la RCS) aplican a las dos piezas que se analizan en este trabajo? Y, finalmente, ¿cómo la obra *Lázaro y Escenas para Kill Me* reflejan una mutación y desplazamiento en la identidad de denuncia y disidencia en la escena contemporánea desde los espacios de micropolítica propuestos?⁶

⁶ Un cambio que, al igual que con los artistas de los ochenta, recurre al archivo como una forma de exponer lo privado en pro de construir nuevas corporalidades o develar lo privado como espacio de investigación constante de las formas preestablecidas de crear y producir arte.

3. De la disidencia a la fetichización: exhibir lo privado

Para poder ahondar en esta reflexión, resulta preciso ampliar sobre una de las secciones que se presentaron en la exhibición creada por la RCS: Desobediencia Sexual, una sección que presenta, entre varias de sus piezas, una serie de fotografías y registros que muestran archivos creados durante las dictaduras militares en distintos países de Latinoamérica. Más allá de ahondar en la exposición por sí misma, nos interesa recalcar cómo estas fotos domésticas y registros fotográficos de instalaciones, revistas o piezas (presentadas en distintas ciudades del continente) permiten establecer que la idea de disidencia no solo enmarca la rebeldía de ocupar el espacio público sino la acción de visibilizar las prácticas cotidianas y de celebración de lo privado, donde la idea de disfrute y libertad antepone al cuerpo como territorio propiamente político e invita a reapropiar o crear plataformas y espacios propios que reivindiquen lo disidente.

Es aquí donde el registro cotidiano se hace presente: la fotografía doméstica, el video, los diarios personales, los encuentros sexoafectivos se toman como materia favorita para la creación de piezas artísticas que en muchas ocasiones dejan de lado los espacios convencionales de exhibición. Elementos importantes para entender la propuesta de Marina Otero y de Lázaro Gabino con *Lagartijas Tiradas al Sol*. Es desde esta reflexión que proponemos el concepto de narcisismos performáticos, tomando como base el autorregistro para habilitar el exhibir del archivo personal como resistencia que visibiliza nuevas corporalidades que, a su vez, generan estrategias poético-políticas, las cuales posibilitan un diálogo sobre nuevas realidades en un mundo en crisis. Al mismo tiempo, esta práctica apunta a movilizar nuevos procesos de subjetivación. Aunque no es la primera vez que en el arte sucede un fenómeno como este, sí resulta importante para este trabajo enfatizar el gesto del registro y de la exhibición del *yo* como métodos de *simulacros públicos*⁷ de nuevas realidades, cumpliendo con ello un propósito que va de lo micro a lo macro político y que resulta auténtico en las piezas.

Ahora bien, ¿qué sucede con este gesto (de registrarse y exhibirse) en la época de Instagram y redes sociales, donde las ideas de inclusión, disidencia y diversidad se consideran obviedades dentro de las mismas plataformas y el concepto de *real* se ve distorsionado en esta nueva economía de imágenes? En su libro *La intimidad como espectáculo*, Paula Sibilia (2008) hace referencia a los cambios de paradigma en los que la sociedad digitalizada participa desde la llegada de las redes sociales y dice:

Tanto en Internet como fuera de ella, hoy la capacidad de creación se ve capturada sistemáticamente por los tentáculos del mercado, que atizan como nunca esas fuerzas vitales, pero, al mismo tiempo, no cesan de transformarlas en mercancía. Así, su potencia de invención suele desactivarse, porque la creatividad se ha convertido en el combustible de lujo del capitalismo contemporáneo: su protoplasma, como diría la autora brasileña Suely Rolnik. (p.13)

⁷ Pensando en el contexto digitalizado que “la simulación no corresponde a un territorio, a una referencia, a una sustancia, sino que es la generación por los modelos de algo real sin origen ni realidad: lo hiperreal”. (Baudrillard, 1978, p.5), tomando lo que nos presenta el filósofo francés, que toma a Debord como eje de partida para entender que

No se trata ya de imitación ni de reiteración, incluso ni de parodia, sino de una suplantación de lo real por los signos de lo real, es decir, de una operación de disuasión de todo proceso real por su doble operativo, máquina de índole reproductiva, programática, impecable, que ofrece todos los signos de lo real y, en cortocircuito, todas sus peripecias. (Baudrillard, 1978, p.7)

Pareciera entonces que el deseo de inclusión se ha tornado en una *hiperrealidad* en la que la resistencia comunitaria o la lucha por nuevas realidades políticas de convivencia en el espacio público quedan subordinadas a imaginarios individuales de fantasías de éxito consumible, haciendo del gesto de compartir lo íntimo una fetichización de lo privado, una práctica cotidiana que ha creado una nueva estética y formato de consumo y producción de contenido⁸, una estética de la imagen cruda sin aparente composición.

Ahora bien, retomando el perder la forma humana, se propone reflexionar sobre el píxel como espacio de desaparición de lo humano en pro de una posverdad, habilitando un cuerpo (píxel) editable en tiempo real, moldeable a las tendencias creativas en la concepción de nuevas piezas escénicas. En el caso de *Escenas para Kill Me* (2023) y de *Lázaro* (2020), cuando una pieza salta permanentemente de una disciplina a otra, se podría pensar en una disidencia técnica. Al ser dos piezas que se identifican como un proceso abierto, generan un ecosistema artístico que involucra una migración constante entre lo digital, lo plástico, lo real y lo ficticio. Esta transdisciplina brinda una maduración orgánica en pro del escenario teatral, por lo que, para este trabajo, propongo estas dos obras como ejemplos que invitan a indagar cómo el elemento documental lleva a la creación y construcción de relatos escénicos. Para ello se propone asumir la idea de ficción como la decisión artística de editar la realidad para potencializar un discurso propio que vaya más allá del artista per se. Así mismo, pensar cómo, en ambas piezas, el archivo como recurso narrativo habilita un estado de narcisismo performático que hace del exponer lo privado un espacio de investigación de las micropolíticas⁹ actuales y mediado por lo digital¹⁰.

4. De lo digital a la escena teatral: nuevas formas de hacer teatro

La manera en la que se producen y consumen imágenes crea una serie de experiencias que reflexionan sobre nuevas formas de corporizar al *cuerpo artístico*, así como develar los espacios liminales ante la creación y vinculación afectiva entre individuos –ya sea desde una pieza artística, un espacio o una sensación, producida artificialmente por un ente programable y editado.

El mundo de las artes visuales, pionero en su interacción con lo digital, cuenta con una larga tradición de explorar con el cuerpo propio y la identidad como formas legítimas de investigación. Sin embargo, no sería hasta el 2020, en el contexto de la crisis sanitaria ocasionada por el COVID-19, que el teatro incursiona de manera explícita en investigaciones y exploraciones de un escenario

⁸ Tanto en el caso de *Lázaro* como en el de *Escenas para Kill Me*, las dos obras que se analizan en este texto, resulta importante explicar que es debido a este fenómeno que la idea de disidencia se ve modificada y ya no radica en corporalidad sino en el soporte de las piezas.

⁹ Los cuerpos constituyen el territorio privilegiado de producción y control biopolíticos, de inscripción y regulación de la norma social, pero a la vez operan como “potencias políticas”, territorios de enunciación y resistencia críticas desde donde deconstruir e insubordinar las articulaciones disciplinarias de dicho régimen de poder. (Red Conceptualismo del Sur, 2012, p. 92)

¹⁰ En uno de sus ensayos sobre el video arte y la relación que tiene en la construcción de nuevos paradigmas estéticos, Claudia Gianetti (2002) apunta:

Después del abandono de los espacios convencionales de las galerías o museos, y la ocupación de los espacios públicos, las calles, la ciudad, el paisaje, etc. (Land Art, Performance, Happening...), es sin duda con el empleo de los llamados nuevos medios, como los sistemas de telecomunicación, que esta dilatación espacio-temporal y material asume los sentidos más amplios de ubicuidad (la posibilidad de estar en todas las partes en cualquier tiempo o simultáneamente), de desmaterialización (la independencia de la existencia física/matérica del objeto) y de participación la utilización de los recursos interactivos que permite la red. (p.78)

no físico sino digital. Una migración obligada ante la urgencia global y las imposiciones que, de un día para otro, señalaron al fenómeno escénico como un atentado a la vida y salud de sus participantes.

El teatro se ve obligado a transmutarse, aunque momentáneamente, a un nuevo formato y espacio para poder mantenerse vivo como industria, con ello obliga a sus partícipes a asumir las investigaciones previas de la performance art, el cine y la videodanza para poder migrar a un formato no escénico y modifica modos de producción, así como metodologías de creación tanto de ficciones como de proyectos teatrales. La imposición de una nueva lógica escénica, actoral y sensorial hizo de las experiencias por la plataforma de video conferencias Zoom un semillero de nuevo conocimiento que ha redefinido la forma en la que se hace y se concreta una obra de teatro, hacer del proceso abierto una parte fundamental de la escena contemporánea. Este cambio entreteje elementos de la conferencia performática (existente desde las vanguardias de los 60) y, consecuentemente, legitima al teatro documental y la autoficción como metodología de trabajo escénico.

5. Exponer lo íntimo para crear nuevas realidades

En 2020, Lola Arias presenta una nueva emisión de su ciclo de conferencia performáticas: *Mis documentos*¹¹, la curaduría se presenta como un ciclo de piezas digitales a la que llama Compartir tu pantalla, Versión Global (Share Your Screen), y quienes participan esta vez son invitados a profundizar en sus archivos personales. En una versión global, artistas de diferentes partes del mundo interactúan virtualmente desde un nuevo escenario al que Lola Arias denomina *doméstico*, mostrando su archivo en una pantalla compartida con el público conectado desde la intimidad de sus hogares. Entre los artistas, la compañía mexicana de teatro documental Lagartijas Tiradas al Sol presenta *Lázaro*, una pieza que reconstruye la historia de uno de sus integrantes (Gabino, que ahora es Lázaro), quien decide cambiar de cara y de nombre para convertirse en otra persona. La pieza desplegaba una serie de entrevistas y testimonios pregrabados de los seres queridos, colaboradores, amigos y ex parejas de Gabino, ahora Lázaro, que le cuentan al público quién fue Gabino. Mensajes intercalados con la voz guía de Luisa Pardo, la cofundadora de la compañía, que va armando, a través de su narración en pasado, la vida de un artista que ha dejado de ser. Una existencia cuya peculiaridad principal fue interpretar a personajes con su mismo nombre: Gabino. La obra pareciera ser, entonces, un registro oral de quién habría sido Gabino, como actor y personaje, creado a partir de las despedidas de quienes lo habían conocido.

A esta exposición de una vida que está por terminar o reiniciar se suman la proyección de notas, programas de mano, fotos, videos y recuerdos del mismo Gabino, ahora Lázaro, un archivo que incluye las *selfies* tomadas durante la operación de rostro y los cambios post operatorios a los que se sometió, intervención que, como público, no tenemos forma de saber si es puramente estética o completamente médica, pero que detona una reflexión sobre cómo se construye una identidad en un mundo cada vez más oclocentrista y cómo se define una vida actoral y creativa cuando el rostro es aquello que se denomina herramienta y materialidad de trabajo.

¹¹ Curaduría que realiza desde 2012, donde invita a artistas de distintas disciplinas a presentar, como ella lo indica:

una investigación personal, una experiencia radical, una historia que los obsesiona secretamente. El ciclo tiene un formato mínimo: el artista en escena con sus documentos.” en un ejercicio de visibilizar aquellas investigaciones que a veces se pierden en una carpeta sin nombre en el ordenador. *Mis Documentos* es un espacio que propone indagar el género teatral, dancístico, cinematográfico o visual en búsqueda de un contagio entre el arte conceptual, la investigación, el teatro. Un espacio donde puedan convivir discursos, formatos y públicos de distintas disciplinas. (Arias, s./f. párrs 1-3).

Lázaro, por otro lado, aparece por primera vez como personaje no personaje que narra de espaldas a la cámara (y en otras disfrazado con pelucas) la crisis identitaria y las exigencias de vivir sin ser parte de la aparente belleza hegemónica. Lázaro toma la pantalla para practicar con el público su nueva identidad que ahora antepone o reemplaza a la de Gabino, haciendo caso omiso al destino trágico que representa tomar el escenario doméstico. Una acción que lo fragmenta por primera vez, convirtiéndolo en el Lázaro que habita la pantalla y aquel que vive fuera de ella, repitiendo, una vez más, la tragedia de su existencia anterior. Un Gabino que solo interpretó a otros Gabino(s) en la pantalla grande, con lo cual devela un posible narcisismo performático.

Tres años después de la aparición del escenario doméstico, en julio de 2023, la coreógrafa y directora argentina Mariana Otero proyecta durante dos días la pieza digital *Escenas para Kill Me*, en una especie de instalación audiovisual y fotográfica como parte del tercer ciclo *Maratón El borde de sí mismo* en el Museo Moderno en la Ciudad de Buenos Aires, una pieza de apenas unos 25 minutos que funciona, al igual que *Lázaro*, como un archivo abierto. Una recopilación de clips grabados con el celular de la artista que van dando a entender la crisis creativa y mental que los artistas padecen al momento de querer hacer arte. Sobre la utilización del registro de su cotidiano y de la utilización de su propio archivo, Mariana Otero (s./f.) comparte:

Los videos son el diario de una crisis de esa época. Durante meses me filmé con el celular. Al principio pensaba que filmaba para tener material para la siguiente obra, después empecé a pensar que filmaba para tener pruebas. Hoy no sé muy bien a qué tipo de pruebas me refería ni cuál era el verdadero motivo de filmar todo, todo el tiempo. (párr. 2)

La pieza audiovisual, acompañada de una serie de fotos exhibidas en la sala, juega con la idea de exponer ante el espectador un proceso creativo en la espera de descubrir al artista y sus inseguridades como parte fundamental de lo que eventualmente será una pieza escénica. Al igual que con el ciclo de *Mis Documentos*, el *Maratón El borde de sí mismo* presenta al espacio, en este caso museístico, como laboratorio creativo, donde la curaduría de Alejandro Tantanián y Javier Villa propone también gravitar entre disciplinas visuales y escénicas en pro de un tiempo escénico que debe, a la vez, tanto el proceso como la construcción de la obra, asumiendo a esta como un ente en gestación que se escribe en el espacio tensionado y compartido entre la mirada del artista y la del público. “Imaginar aquello que no tiene forma aún, permitir el error y aceptar el fracaso, conviviendo con el público en un espacio y tiempo al que no suele ser invitado” (Tantanián y Villa, 2023, p. 1).

Conclusiones

La utilización del archivo personal y la documentación de la intimidad cotidiana se presentan actualmente como base y metodología de trabajo y dramaturgia. Una decisión pautada por la pandemia, como en el caso de *Lázaro*, o por la distancia geográfica, el caso de *Escenas para Kill Me*, parece invitar a los artistas a documentar lo íntimo en pro de crear simulacros para una nueva realidad, cuya finalidad pareciera ser la modificación de la percepción que el público tiene en tiempo presente de quienes están siendo proyectados y, por ende, de la pieza que eventualmente verán en un escenario. Se genera entonces una especie de hiperrealidad metateatral al insertar la edición en vivo del artista al espacio real y documentar en pro de lo que más tarde se ensamblará como una nueva dramaturgia. Disponer al cuerpo creativo en una aparente pasividad que, al ser ensamblada en la edición y proyectada en un espacio convencionalmente no teatral permite en estos ejemplos encontrar una nueva forma de leer el “presente”, que en realidad es el pasado registrado y enmarcado del artista.

Ese vaivén temporal entre el presente del ver y el presente de registrar permite que se establezca un cambio en la forma de leer y resignificar el contenido que como espectador estás recibiendo; y es en el espacio liminal entre lo registrado, lo sugerido y lo editable que aparece una nueva ficción que no busca reflexionar sobre algo en específico, sino mostrar desde la contemplación de lo exhibido algo aparentemente oculto. Algo inherente a la acción misma de observarse y registrarse que pareciera quitar intermediarios en la construcción de un relato, al exhibir (literalmente) el proceso de construcción y gestión artística.

Pero ¿qué sucede aquí con el actor o la actriz que, a diferencia de una obra clásica, ahora no tiene personaje sino una existencia propia que es utilizada para escenificar la experiencia humana? Sobre esto, Pavis (2016) nos dice:

En la auto performance el performer, además del hecho de estar en el instante presente de la escena, actúa siempre al lado, a continuación, y en el lugar de su personaje; él es una persona, la máscara de un otro, imaginario y extranjero, aunque más no sea que por fabricar a esta persona que él ha sido y que el espectador reclama para poder hacerse una idea de ella [...] El performer entonces, continúa siendo, o más bien siempre vuelve un poco a ser actor, autor y narrador. (p. 44-45)

Lo que sucede con estas dos piezas, al poner el proceso artístico al centro del discurso, es abrir el espacio creativo al espectador para que sea este quien dictamine qué camino debe tomar la supuesta realidad que como audiencias esperan del artista como personaje. Por otro lado, las migraciones disciplinares que los proyectos van dando de un formato a otro, de un espacio a otro, suman a la idea de simulacros de lo hiperreal, una estrategia que es parte fundamental del entretejido e identidad de cómo se ven las piezas, pero que habilita un constante reeditar de la obra en pro de asentar el imaginario de lo que en colectividad se ha establecido como real. Pero, entonces, ¿qué sucede con el espectador en esta nueva dinámica de crear verdad o ficción en tiempo real? ¿Afecta o modifica la forma en la que se relaciona con un relato al saberse parte de la construcción de este? Porque, como se ha mencionado

antes, si algo modifican estas experiencias de abrir el archivo de lo que eventualmente será una obra, es la relación que el espectador tiene con la pieza en cuestión, desplazando la idea de construir en pro de la audiencia para llevar a cabo un proceso completamente contrario: dejar que el espectador construya el relato que más tarde verá en escena, donde el artista, al no ser personaje, se crucifica ante el público, reconociéndose humano y lastimado por su inherente identidad de artista: un narcisismo performático.

Lo que ha cambiado, entonces, es el formato y el procedimiento con el cual los artistas han decidido relatar sus respectivas obras, pero no la identidad misma de su accionar como entes en proceso creativo. Asumir que insertar al espectador en el medio del ensayo afecta e instaura nuevas conductas afectivas de quien recibe la pieza y ayuda, por así decirlo, a construirla, porque está siendo partícipe de cómo se está llevando a cabo. En este caso, lo que resulta interesante de observar es la aparición de un nuevo formato técnico que ahora enmarca lo que se percibe y lee como realidad. Una estética de simulacro de la verdad que juega con el aparente no artificio, pero que mantiene una tradición teatral de intuir ficciones, ya que, al tratarse de un proceso que ensaya y reproduce, se activa en el cuerpo de quien está en escena (digital o no) una memoria del efecto emotivo y sensorial de la acción que representa, por ende, un espacio de reinterpretación de la realidad en pro de una construcción estética de esta.

Este siglo ha visto un notable interés en la realidad como materia prima de la reflexión artística, ya sea en el auge que ha conseguido el cine documental, el relativo éxito de los productos de la llamada no ficción en el ámbito narrativo y la exploración de la primera persona como bastión de subjetividad que se muestra de cara hacia lo político. Dentro de su reflexión y práctica a lo largo del siglo XX, el teatro dista de encontrar este recurso como novedad, pero se ha unido a la práctica bajo el interés de someter una verdad al contrato con la ficción dramática en pos de una búsqueda reflexiva y estética. (Bujeiro, 2022, párr. 1)

Al desplazar y jugar con el procedimiento de producción en la construcción de relatos escénicos, lo que han logrado tanto Otero como Lagartijas es reactivar la colaboración del espectador en la creación misma de sus piezas, apostando por la experiencia colectiva de ver, que nos invita a pensar en la utilización del archivo personal en la creación de estéticas y relatos que dialogan con las distintas dinámicas de ver colectivamente en el espacio público.

Finalmente, se considera que la aportación de los proyectos analizados comparte puntos clave como lo personal, lo ficticio y el archivo con la aparición de narcisismo performático como concepto creativo, que permea la producción de piezas contemporáneas y la construcción de nuevas dramaturgias, actorales y escénicas, temas clave que dialogan con las problemáticas actuales del arte contemporáneo y abonan a nuevas investigaciones como creadores escénicos.

Referencias

- Arias, L. (s./f.). *Mis Documentos* [en línea] <https://lolaarias.com/es/my-documents/>
- Baurdillard, J. (1978). *Cultura y simulacro*. P. Rovira (Trad.). Editorial Kairós.
- Benjamin, W. (2003). *La obra en la época de su reproductibilidad técnica*. A. E. Weikert (Trad.). Editorial Itaca. (Obra original publicada en 1936).
- Brujeiro, V. (01 de abril de 2022). *De lo real y sus variaciones en la escena*. Letras Libres. <https://letraslibres.com/uncategorized/de-lo-real-y-sus-variaciones-en-la-escena/>
- Foster, H. (2001). *El retorno de lo real: La vanguardia a finales de siglo*. A. Brotons Muñoz (Trad.). Editorial Akal. (Obra original publicada en 1996).
- Giannetti, Claudia. (2002). El arte más allá del arte: paradigmas estéticos del media art. En *Estética digital. Sintopía del arte, la ciencia y la tecnología*. L'Angelot.
- Otero, M. (s./f.). *Marina Otero: Escenas para Kill Me*. Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. <https://museomoderno.org/agenda/marina-otero-escenas-para-kill-me/>
- Pavis, P. (2016). *Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo*. Ed. Paso de Gato.
- Red Conceptualismos del Sur. (2012). *Perder la forma humana. Una imagen sistemática de los años ochenta en América Latina*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. https://redcsur.net/wp-content/uploads/2020/04/Perder_la_forma_humana_Una_imagen_sismica_de_los_anos_ochenta.pdf
- Sibilia, P. (2008). *La intimidad como espectáculo*. Fondo de Cultura Económica.
- Tantanián, A. y Villa, J. (2023). *El borde de sí mismo: exploraciones desde un espacio exterior* [programa de mano]. Museo Moderno de Buenos Aires. <https://museomoderno.org/wp-content/uploads/2023/05/QR-El-borde-de-si-mismo-Programa-Completo.pdf>

Fuentes de consulta

- Alonso, R. (1999). In & Out. El video como herramienta de investigación en la obra de Dan Graham. *Mediápolis*, 4(6), 1-3. <http://www.roalonso.net/es/pdf/videoarte/Graham.pdf>
- Barnsley, J. (2008). *El cuerpo como territorio de la rebeldía*. Universidad Nacional Experimental de las Artes.
- Castilla, A. (2020). *Adicta imagen*. Ediciones La Cebra.
- Cruz, A. (2022). Marina Otero. Lo personal como materia sensible. *Revista Picadero* (45), 10-13. <https://inteatro.ar/wp-content/uploads/2022/11/Revista-P-45.pdf>
- Debor, G. (2014). *La sociedad del espectáculo*. La Marca Editora.
- Donnai, J., e Itchart, L. (Comp.), (2018). Cultura y poder. En *Prácticas culturales*. Universidad Nacional Arturo Jauretche.
- Hipermedula.org. (2023). *El borde de sí mismo, en el Moderno*. <https://hipermedula.org/2023/05/el-borde-de-si-mismo-en-el-moderno/>
- Infobae. (01 de enero de 2024). *¿Cómo poetizar un trastorno mental?: Marina Otero y el regreso de su obra "Fuck Me"*. <https://www.infobae.com/cultura/2024/01/01/como-poetizar-un-trastorno-mental-marina-otero-y-el-regreso-de-su-obra-fuck-me/>

- Krauss, R. (1978). Video: The Aesthetics of Narcissism. En G., Battock (Ed.), *New Artists Video. A Critical Anthology* (pp.43-64). E.P. Dutton.
- Lagartijas Tiradas al Sol. (s./f.). *Lázaro*. <http://lagartijastiradasalsol.com/lazaro/>
- Leñero, E. (23 de junio de 2020). *Lázaro*, con Lagartijas Tiradas al Sol. *Proceso*. <https://www.proceso.com.mx/cultura/2020/6/23/lazaro-con-lagartijas-tiradas-al-sol-245015.html>
- Lepecki, A. (2013). El cuerpo como archivo: el deseo de recreación y las supervivencias de las danzas. En I. Naverán y A. Écija, (Eds.), *Lecturas sobre danza y coreografía* (pp. 59-81). Artea Editorial.
- Mariana Otero. (2024). *Kill Me*. <https://www.marinaotero.com.ar/copia-de-fuck-me>
- Meglar, A. (13 de enero de 2024). Marina Otero: Siempre fue difícil hacer arte en nuestro país. *Perfil*. <https://www.perfil.com/noticias/espectaculos/siempre-fue-dificil-el-hacer-artistico-en-nuestro-pais.phtml>
- Museo Moderno. (mayo de 2023). *El borde de sí mismo: exploraciones desde un espacio exterior*. <https://museomoderno.org/exposiciones/el-borde-de-si-mismo/>
- Ortiz, C. (3 de febrero de 2024). Marian Otero, desnuda una historia de vida. *Balletin Dance*. <https://balletindance.com/2024/02/03/marina-otero-desnuda-una-historia-de-vida/>
- Prieto Stambaugh, A. y Castro Cruz, L. E. (2021). De máscaras y máquinas miméticas: el performance de la autorrepresentación en *Lázaro*, de Lagartijas Tiradas al Sol. *Cuadernos del CILHA*, (35), 1-30. DOI: 10.48162/Rev. 34.034. <https://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/cilha/article/view/5098/4185>
- Rolnik, S. (2010). Furor de archivo. *Errata #*, (1), 38-53 <https://revistaerrata.gov.co/edicion/errata1-arte-y-archivos>
- Sánchez Rivas, N. (8 de septiembre de 2023). *Lázaro*, un espectáculo que plantea la crisis de identidad y existencialismo. *Boletín de la Universidad Autónoma de México*, (435). <https://boletines.uam.mx/archivos/435-23/>
- Soto Calderón, A. (2020). *La performatividad de las imágenes*. Metales Pesados ediciones.
- Valencia, M. (17 de octubre de 2023). La identidad también se inventa: una reflexión a partir de “*Lázaro*”, de Lagartijas Tiradas al Sol, que regresa a los escenarios en el Centro Cultural del Bosque capitalino. *La Tempestad*. <https://www.latempestad.mx/lagartijas-tiradas-al-sol-lazaro-centro-cultural-del-bosque/>
- Villota Toyos, G. (1997). Narciso lee las instrucciones de uso. *Luces, cámara, acción. Videoacción: El cuerpo y sus fronteras*. Valencia: IVAM
- Yaccar, M. (7 de enero de 2024). Marina Otero: “El dolor es motor de la creación”. *Página 12*. <https://www.pagina12.com.ar/701695-marina-otero-el-dolor-es-motor-de-la-creacion>