

**PRÁCTICAS DE VER, MODOS  
DE INVESTIGAR.  
UNA REFLEXIÓN SOBRE LA  
OBRA DE TEATRO ARGENTINA  
SECTOR PRIVADO A PARTIR DEL  
VIDEOENSAYISTA JOHANNES BINOTTO**

*PRACTICES OF VIEWING,  
MODES OF RESEARCH.*

*A REFLECTION ON THE ARGENTINIAN  
PLAY PRIVATE SECTOR THROUGH THE LENS  
OF VIDEO ESSAYIST JOHANNES BINOTTO*

***Lucía Gandolfi Ottavianelli<sup>1</sup>***

***Tatiana Staroselsky<sup>2</sup>***

Fecha de recepción: 31/03/2025

Fecha de aceptación: 01/08/2025

---

1 Universidad Nacional de La Plata, Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales, Centro de Estudios Sociohistóricos. Correo electrónico: gandolfiottavianelli@gmail.com

2 Universidad Nacional de La Plata, Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales, Centro de Investigaciones en Filosofía. Correo electrónico: staroselskytatiana@gmail.com

## RESUMEN

Este trabajo vincula la serie audiovisual *Practices of Viewing* (2021), del videoensayista Johannes Binotto, con la obra de teatro argentina *Sector Privado* (2024), dirigida por Marcos Krivocapich. Con el objetivo de señalar las potencialidades de la investigación performativa, por un lado, diseccionamos la obra de Binotto, que analiza los efectos de diversas prácticas de visualidad a partir de la manipulación de material fílmico. Por otro lado, observamos cómo esta propuesta analítica trasciende las fronteras teóricas y opera en las artes performáticas en *Sector Privado*, donde es puesta al servicio de la experiencia estética, la crítica política y el humor.

**Palabras clave:** Video-ensayismo; Teatro; Investigación performativa.

## ABSTRACT

This paper links the audiovisual series *Practices of Viewing* (2021), by video essayist Johannes Binotto, with the Argentinean play *Private Sector* (2024), directed by Marcos Krivocapich. With the aim of pointing out the potentialities of performative research, on the one hand, we dissect Binotto's work, which analyses the effects of various practices of visuality through the manipulation of filmic material. On the other hand, we observe how this analytical proposal transcends theoretical boundaries and operates in the performative arts in *Private Sector*, where it is at the service of aesthetic experience, political critique and humour.

**Keywords:** Video-essayism, Theatre; Performative research.

## Introducción

En los últimos años las indagaciones sobre las imágenes desbordaron los trabajos escritos hacia la exploración de la producción de saber mediante la manipulación de diversos materiales visuales, desde imágenes fijas hasta películas experimentales (Farocki, 2013). En este proceso, las imágenes se desprendieron de su carácter ilustrativo, como meras *figuras* en artículos que las analizaban o las utilizaban a modo de ejemplo, para comenzar a formar parte de una transformación de la forma de construcción de conocimiento que todavía hace falta explorar.

Esta transformación en el estatuto mismo de las imágenes puede ser comprendida como una consecuencia del hecho de que nuestro entorno comenzó a plagarse de imágenes, y especialmente de contenido audiovisual: las imágenes en movimiento pasaron hace rato de significar un acontecimiento excepcional (en el cine) a componer una parte habitual de nuestra rutina (con la televisión). En la actualidad, sin embargo, lejos de restringirse a un momento del día y a un espacio de la casa, los videos permean o invaden –desde nuestros dispositivos móviles y las pantallas que pueblan la vía pública– toda nuestra vida, todo nuestro día y todos los espacios por los que transitamos (Mirzoeff, 2009).

Este trabajo se inscribe, entonces, en el cruce de estos dos procesos, que podemos resumir como un hecho y una o dos respuestas: el hecho de que estamos sumergidos, como advirtió Kevin B. Lee (2013), en un mar de imágenes y palabras en movimiento, y las respuestas que proponen el arte y la teoría (a veces complotados, a veces no) a este hecho clave del siglo.

Analizaremos, específicamente, dos producciones que involucran video y que comparten un cierto carácter híbrido como piezas artísticas y propuestas reflexivas. Por un lado, la serie *Practices of Viewing* (2021-2022), de Johannes Binotto, consistente en doce videos breves que investigan distintas prácticas o estrategias ligadas a la visualización y manipulación de material fílmico, como pausar, adelantar o silenciar. Por el otro, la obra teatral argentina *Sector Privado* (2024), protagonizada por Pedro Rosemblat y Ofelia Fernández y dirigida por Marcos Krivocapich, en la que algunas de las prácticas de ver descritas por Binotto son puestas

al servicio de la experiencia estética, la crítica política y el humor, en el contexto del reciente triunfo de un gobierno libertario de ultraderecha<sup>3</sup>.

Nos proponemos llevar a cabo un ejercicio que no deja de ser él mismo experimental, a saber, tomar como punto de partida la serie de Binotto considerando su inscripción múltiple como obra artística, exploración teórica y propuesta metodológica. Procederemos, para ello, en dos pasos, con el objetivo general de señalar las potencialidades de la investigación performativa. En primer lugar, presentaremos algunos videos de la serie que dialogan con procedimientos de la obra teatral *Sector Privado*, haciendo hincapié en el modo en que logran argumentar visual y sonoramente sobre el funcionamiento y los efectos de las prácticas de la visualidad que estudian, construyendo dispositivos híbridos de reflexión artística. En segundo lugar, analizaremos, utilizando algunas categorías desplegadas por Binotto, uno de los actos de *Sector Privado* consistente en el análisis, por parte de Rosemblat, de un video viral del presidente argentino Javier Milei.

### ***Practices of Viewing: una Reflexión a Partir de Imágenes en Movimiento***

El videoensayismo se fue abriendo paso como una modalidad de investigación que permite hibridar procedimientos artísticos con indagaciones académicas, dando como resultado una variedad de obras experimentales que circulan de maneras cruzadas por el mundo del arte, las academias y las plataformas. Este desborde disciplinar y metodológico hace que no resulte posible dar una definición de *videoensayo* que comprenda a todos los exponentes del género y resulte a la vez suficientemente específica: en líneas generales se trata, como el ensayo, de un formato de no ficción (Arthur, 2017, p. 161) que incorpora preguntas sobre su propio modo de representación (Elsaesser, 2017, p. 240). El videoensayo reinterpreta el impulso del ensayismo literario haciendo uso de las posibilidades que

---

<sup>3</sup> En cuanto a los videos, su relevamiento sistemático se llevó a cabo a partir de sucesivas observaciones y realización de notas. En cuanto a la obra teatral, el análisis se realizó a partir de notas y grabaciones de audio de la función del 21 de septiembre de 2024 en el Teatro Municipal Coliseo Podestá, en La Plata (Buenos Aires, Argentina).

habilitó la tecnología audiovisual y entrega formas inespecíficas o impuras de reflexión que involucran, muchas veces, herramientas de las humanidades. La cercanía con el ensayo en su versión escrita es tal que el texto de referencia de los estudiosos del videoensayismo es “El ensayo como forma”, escrito por Theodor Adorno (2003) en 1958. Philippe Lopate, por caso, señaló algunas de las fronteras de este “género cinematográfico que apenas existe” (2017, p. 243), y postuló como central el hecho de que el propio realizador busque *descubrir* lo que piensa sobre un tema y no simplemente *exponerlo o presentarlo*. Se trata, según este primer intento de definición, de producciones que hacen hincapié en lo procesual de la actividad de pensar más que en el producto de esa actividad (Bellour, 2017).

Johannes Binotto, cineasta experimental e investigador en *cultural & media studies* es un exponente de lo que García Martínez llama “vertiente metafílmica” del videoensayismo (2006, p. 101) que, aprovechando recursos metacinematográficos como la aparición en escena de las herramientas creativas (el programa de edición de video, las herramientas de investigación) o la presencia del autor como narrador-comentarista, “constantemente trata de desentrañar el porqué de las representaciones que va mostrando, de transparentar el flujo discursivo de sus imágenes y lo que explican sobre sí mismas” (2006, p. 101).

Su serie *Practices of Viewing* consiste en doce videoensayos que *reflexionan* sobre distintas prácticas, estrategias u operaciones ligadas a la visualización y manipulación de material filmico, a saber, I. Adelantar [*Fast Forward*], II. Pausar [*Pause*], III. Silenciar [*Muted*], IV. Hacer capturas de pantalla [*Screenshot*], V. Enmarcar o ajustar a un formato [*Mask*], VI. Mirar en bucle [*Loop*], VII. Distanciarse [*Distance*], VIII. Ver una versión doblada [*Dubbing*], IX. Percibir el color [*Color*], X. Quedarse dormido [*Sleep*], XI. Describir [*Description*] y XII. Terminar [*Ending*]. En el contexto del videoensayismo, no obstante, *reflexionar* no significa exactamente lo mismo que en los contextos académicos tradicionales. Como apunta Catherine Grant (2016) basada en algunas ideas de Brad Haseman (2006), el ensayismo audiovisual emprende formas de investigación performativa. Haseman distingue esta forma de investigación tanto de los métodos

cuantitativos como de los cualitativos, en tanto el conocimiento se produce en el trabajo creativo con los materiales. La pregunta que formula Grant resume muy bien el impulso aventurero que marca el camino de este tipo de investigación en el caso del audiovisual: “¿qué pasaría si la producción creativa de material audiovisual constituyera centralmente la investigación sobre la audiovisibilidad?” (2016).

En la serie que nos convoca, y de la cual retomaremos los videos *Distance*, *Fast Forward*, *Pause*, *Muted* y *Loop*, Binotto conjuga consideraciones teóricas con formas de experimentar con el material fílmico y de documentar esa experimentación. En torno a cada una de las acciones que investiga, tanto en el video mismo como en el breve texto que lo acompaña, delimita en qué consiste, historiza su aparecer y las transformaciones que ha sufrido en el tiempo, y demuestra visual y sonoramente su forma de operar: además de pensar acerca de la acción de silenciar, por ejemplo, Binotto silencia, nos muestra ese silencio, se pregunta acerca de los efectos que mutear tiene en su sensibilidad como espectador, nos lleva a vivenciar los efectos de la falta de sonido en lo que vemos y nos hace dudar acerca de si fuimos nosotros los que, involuntariamente, apretamos *mute*. En este sentido, queda clara la naturaleza híbrida de la obra, en tanto conmueve nuestra sensibilidad a la vez que aporta categorías y procedimientos con los que se pueden analizar otras producciones, construyendo un saber sobre el material audiovisual y la forma en que interactúa con nuestra percepción.

*Distance*, de 07:21 minutos, corriéndose del eje de aquellas operaciones técnicas que hacemos sobre el video concretamente (pausarlo, adelantarlo, mutearlo), propone una experimentación con la mediación. En el texto que acompaña el video el autor nos recuerda que *mirar* es una acción física que involucra nuestra corporalidad y que requiere de distancias específicas. Para ver una imagen hay que alejarse espacialmente de ella, pero no demasiado. Esta distancia física, que en el caso del cine y del teatro es fija (porque el espectador permanece sentado en una misma butaca) cambia de naturaleza cuando tanto el dispositivo de reproducción como nuestra propia posición resultan pasibles de ser manipuladas. Como veremos, en *Sector Privado* algo de esto se encuentra extrañamente

invertido. En ambos casos, el distanciamiento físico se imbrica con otras formas de distancia: distancia crítica, distancia objetivante, inmersión analítica o disolución del yo en la obra son solo algunas formas en que la espacialidad se despliega en la experiencia estética. Binotto da cuenta de las paradojas que esta experiencia implica: “Si me acerco más, no necesariamente veré mejor”, dice haciendo referencia al rango o a la zona de visualidad y los aparatos ópticos que desarrollamos para jugar con ella, ampliando el rango de lo que podemos percibir a nivel microscópico o macroscópico. Y es que el *medio* mismo es una interrupción, algo que se interpone entre el objeto y nosotros, que nos separa del mundo, mediatizando nuestra relación con él. Tanto la práctica de filmar como la práctica de ver videos se ven atravesadas por este hecho, que muchas veces olvidamos.

En *Fast Forward*, de 04:46 minutos, Binotto indaga sobre las posibilidades que brinda la manipulación de la velocidad de reproducción. En el video, imágenes de la película *Man With a Movie Camera* (1929), de Dziga Vertov, se intercalan con las observaciones del realizador: el tiempo del cine nunca fue del observador, el control de la mirada sólo se puede tomar cerrando los ojos o apartando la vista. El videoensayista contrasta las limitaciones del espectador de cine con las prácticas que permiten los controles remotos de los televisores o ciertas plataformas para dominar la velocidad de reproducción y considera la práctica de “acelerar el cine” como “una práctica reflexiva que conecta el consumo de medios contemporáneo con los inicios experimentales del cine”. Binotto plantea que acelerar las imágenes no implica acelerar la visión, sino que permite nuevas formas de percepción que revelan aspectos ocultos.

Detengámonos ahora en *Pause*, centrado en una de las prácticas más comunes que llevamos a cabo cuando vemos videos, a saber, la práctica de pausar. En los 05:21 minutos que dura el video, el autor congela distintas películas analógicas y digitales y da cuenta, a partir de exponer el pausado y usando texto escrito sobre las imágenes, de la dinámica que esa acción pone en juego. En las proyecciones de filmico pausar resultaba peligroso, ya que la sobreexposición al calor de la luz podía incendiar la película. En las reproducciones digitales el peligro es cada vez menor: la

imagen puede pixelarse o *glitchearse*, pero no se destruye e incluso puede verse con la nitidez de una fotografía. Aun así, la acción de pausar sigue resultando significativa y guarda la memoria de aquella posibilidad de fuego. Haciendo hincapié en la inestabilidad y el carácter forzado del mantenimiento de la quietud, el autor afirma que “la pausa nunca es calma”. Integrando conceptos lacanianos, Binotto hace una analogía entre esta suspensión del movimiento de una película y el modo en que opera el trauma en la memoria, como la forma anquilosada que adquiere un recuerdo dañino, que nos afecta desde la quietud.

El clima sonoro y visual que se genera en el video es, en efecto, incómodo. La inclusión del signo que advierte que pausamos un video digital y la interrupción brusca del sonido que se da al comienzo del video logran enrarecer toda la experiencia, haciendo difícil distinguir qué parte de lo que vemos está incluido en el video y qué parte es el resultado de nuestras acciones sobre el video o de problemas en nuestro dispositivo de reproducción. Este efecto se repite en varios videos de la serie, que juegan con este *adentro y afuera* de la pieza audiovisual, colocando en la escena herramientas que solemos ver sobreimpresas a la escena por nuestros aparatos o programas, o como marcos puestos por ellos. Se trata de herramientas propias de los *desktop documentaries* [documentales de escritorio], definidos por Grant como sigue:

Esta variedad particularmente performativa del cine digital ‘hágallo usted mismo’ utiliza la tecnología de captura de pantalla para tratar la interfaz del ordenador (su espacio de pantalla, ventanas internas y micrófono) como lente de cámara, dispositivo de grabación de audio y lienzo (audiovisual) (Grant, 2016, s/p. párr. 8).

Tanto Grant como Lee ven en esta forma una búsqueda de representar –pero también de cuestionar– las formas en que exploramos el mundo a través de la pantalla de la computadora (Grant, 2016). En el caso de Binotto este efecto es muy claro: aquello que forma parte de nuestro inconsciente óptico, a lo que estamos habituados y que integra de manera aporética nuestro modo de consumir videos es señalado, puesto en evidencia.

A su vez, el congelamiento de las imágenes hace que nuestra percepción se fije en detalles que la velocidad del movimiento nos hace pasar por alto. Tal y como veremos en el análisis de *Sector Privado*, la pausa puede ser usada para hacernos ver con detenimiento algunos gestos: en el caso de la obra teatral se trata de gestos de Milei, en el de Binotto de los que hace Jeanne Moreau en la piel de Catherine en *Jules et Jim*, de François Truffaut. ¿Se trata de detalles que no vemos cuando la película se está reproduciendo? ¿O esos gestos se imprimen de alguna manera en nuestra recepción? ¿Cuánto de eso que pasa desapercibido a nuestra conciencia condiciona o tonaliza lo que sí registramos?

*Muted*, de 08:45 minutos de duración, comienza dando cuenta de un hecho: en la actualidad, el modo de reproducción por defecto de videos en *Instagram*, *Facebook* y *Twitter* es el silencio. Se trata de videos que originalmente incluyen sonido, incluso diálogos, pero que se reproducen en modo silencioso, muchas veces con subtítulos (cuya inclusión se debe a que los usuarios mantienen sus dispositivos en silencio y no a la barrera idiomática). Esto, plantea Binotto en el breve texto que acompaña al video, “que se supone que facilite el consumo de videos, (...) también podría hacernos reflexionar sobre el aterrador poder que el silencio solo pudo alcanzar con la llegada del sonido cinematográfico”. El video sostiene que mutear tiene una naturaleza dual, que es a la vez la del sonido: por un lado, quitar el volumen a un video nos prueba lo intrusiva que resulta la presencia del sonido, que logra imponerse de una forma más violenta que las imágenes. Una luz proveniente de un celular en una reunión, por ejemplo, no llama demasiado la atención, pero un celular sonando interrumpe de una manera que resulta difícil ignorar. En esta misma línea, el sonido se revela como central para generar terror: “Sacale el sonido a cualquier película de terror y vas a ver cómo las imágenes pierden su cercanía repulsiva y visceral y se vuelven casi abstractas”, dice la voz en off de Binotto mientras muestra diferentes escenas de películas de terror silenciadas en un feed de *Instagram*, donde parecen domesticadas, lejanas, incapaces de afectarnos. Sin embargo y por otro lado, al cambiar de material esta idea, tras intensificarse, se matiza. La película vanguardista *The Act of Seeing with One's Own Eyes* (1971), de Stan Brakhage, que

muestra la disección de cuerpos humanos en primer plano y que vemos en pantalla mientras Binotto habla es originalmente muda. El autor nos invita a imaginar los sonidos de las tijeras, de los bisturíes, de la carne siendo cortada, que resultarían insoportables. La falta de sonido opera aquí como un dispositivo de distanciamiento, que pone a las imágenes a una lejanía segura, menos amenazante, como veíamos en el caso de las películas de terror. Aun así, mientras se transitan los 32 minutos que dura la película, el silencio comienza a resultar terrorífico, claustrofóbico. Se produce un shock de silencio, dice Binotto, y el sonido de su propio video se interrumpe en la siguiente frase, dejándonos con una sensación de incertidumbre e incomodidad. Tras este primer episodio, el video prescindirá de la voz en off del autor, que será reemplazada por palabras que aparecen en la pantalla acompañadas alternativamente por ruidos (el motor de un auto, tiros, la voz de una actriz en una película) y silencios (escenas muteadas de películas y escenas silenciosas en los originales).

El video dedicado al *Loop*, esto es, a la repetición cíclica de un fragmento de video, dura 11:09 minutos. En él, el autor presenta la historia del cine partiendo de las primeras pruebas con el formato, que no involucraban una secuencia de principio, desarrollo y final. “En el principio”, escribe Binotto en la pantalla, “no había principio sino repetición”. Vemos algunas de las formas primitivas en que las imágenes comienzan a moverse en círculos (como el fenaquistiscopio), sin las secuencias narrativas que hoy nos son familiares. En las primeras proyecciones cinematográficas –se nos explica siempre en letras blancas sobre fondo negro que se intercalan con las imágenes en bucle– los espectadores podían ingresar a la sala en cualquier momento, y simplemente se retiraban cuando volvía a aparecer lo primero que habían visto, como ocurre al día de hoy habitualmente en los microcines de los museos de arte. El fin de este fenómeno se da con películas como *Psycho* (1960), que al involucrar un punto clave en la trama recomendaban su visualización *desde el principio*. Binotto reflexiona sobre este hecho, que implicó, a la vez, un avance para el cine como arte y la pérdida de este carácter más aleatorio de la experiencia del espectador, que se encontraba en cada caso con un *film* diferente. ¿Qué podría generar la recuperación de esta vivencia cíclica del *loop*? El autor

juega con algunas secuencias loopeadas en pantalla dividida, probando diferentes combinaciones. Al final, y sin hacer alusión a la plataforma, presenta material en *TikTok*, donde los videos, si bien cuentan con un principio y un final establecidos, entran en reproducción cíclica una vez terminados y vuelven a reproducirse. ¿Qué permite ver el bucle que no es posible ver en una secuencia? ¿Cómo vemos esos comienzos una vez que ya vimos el final? ¿Qué detalles aparecen en la repetición? ¿Qué novedad encontramos en la reiteración? El video plantea estas preguntas sin formularlas, usando muy pocas palabras y reiterando un sonido y las secuencias de imágenes. Las palabras de Gilles Deleuze aportan pistas para pensar: “Incluso la repetición más mecánica, la más banal, la más habitual, la más estereotipada, está siempre desplazada”. Como veremos, el ejercicio de visionado a repetición del video del presidente argentino, que configura el tercer acto de *Sector Privado*, no es ajeno a este hecho y, lejos de reproducir la experiencia de la primera aproximación, genera efectos novedosos.

### **Sector Privado: Recursos Experimentales para la Reflexión Colectiva**

Pedro Rosemblat<sup>4</sup> y Ofelia Fernández<sup>5</sup> ingresan a un escenario despojado con escenografía corporativa. Al tratarse de dos militantes opositores, conocidos por sus intervenciones públicas en la política institucional o en los medios de comunicación, todo parece indicar que van a dar una charla. Se espera, por ejemplo, que desarrollen sus opiniones sobre la coyuntura política argentina: corre el año 2024 y hace algunos meses que Javier Milei, líder del partido La libertad Avanza, identificado con la *alt-right*, le ganó el balotaje a Sergio Massa, el candidato del frente peronista al que la dupla apoyaba. En las declaraciones de Pedro y Ofelia el

---

4 Comunicador, humorista y referente del *streaming* Gelatina, cercano al peronismo.

5 Ex legisladora de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires (CABA) por la coalición peronista del Frente de Todos, conocida por presentar proyectos vinculados con políticas feministas, educativas, garantizar el acceso a la vivienda y la defensa del espacio público. Asumió con diecinueve años y fue la persona más joven de América Latina en ocupar un cargo de esa categoría.

humor y la ironía siempre están presentes y esta obra no es la excepción. Sus comentarios y chistes generan risas, pero no llaman la atención. Ellos conversan, organizan sus papeles y le cuentan al público que, desde que ganó Milei, reciben mensajes que, de manera sarcástica y agresiva, les sugieren que, como ya no gobierna la fuerza política con la que simpatizan y de la que son acusados de recibir dádivas, van a “tener que laburar”.

Cuentan que, entonces, decidieron montar el espectáculo *Sector Privado*, en alusión a que sus hostigadores siempre los mandan a buscar un trabajo que no esté relacionado con la función pública. “Hoy vamos a hablar del trabajo en general y del sector privado en particular”, anuncia Ofelia pedagógicamente. Y Pedro imposta un clásico ejercicio disparador: hay que pensar tres palabras vinculadas con el sector privado. Los integrantes del público empiezan a opinar, pero, abruptamente, irrumpen en escena los antagonistas de Pedro y Ofelia. Se trata de una pareja que acaba de adquirir el teatro, que interrumpe la charla y que se imagina reformas y potencialidades de la sala. A partir de ese momento, y durante el resto de la obra, Pedro y Ofelia, que representan los intereses colectivos, tienen que convencer a los nuevos dueños del teatro, que representan los intereses capitalistas, de que la obra que proponen merece continuar en cartelera.

Cuando los protagonistas empiezan a interactuar con estos otros personajes, se pone de manifiesto que están llevando a cabo una autointerpretación en una puesta que, por un lado, implica una narrativa clásica del enfrentamiento entre el bien y el mal, pero, por otro (y, sobre todo) incorpora elementos experimentales: metateatrales, autoconscientes y posdramáticos (Abel, 1963). Como señala Hans-Thies Lehmann (2006) el teatro posdramático no abandona estéticas clásicas y no puede desarrollarse sin referencia a formas anteriores, ya que sólo a partir de su incorporación –y no a través de la negación de las mismas– puede forjar su propia identidad (pp. 27-28).

Al referirse a las particularidades del teatro posdramático, el autor pone en juego dos conceptos que pueden entrar en consideración en el análisis de *Sector Privado*. Por un lado, aparece la “irrupción de lo real” (p. 99): parafraseando a Lehmann, mientras que la idea tradicional del teatro asume un cosmos ficticio cerrado, un “universo diegético”, es de-

cir, una realidad separada con sus propias leyes, el teatro posdramático desafía estas normas (pp. 99-100). Por otro lado, se encuentra la idea de “simultaneidad” (p. 87), que se refiere a la coexistencia de diversos mensajes sin que uno de ellos se imponga como el principal. En esta línea, el teatro posdramático incorpora varias capas de sentido a la vez.

En la obra, a partir de que aparecen los nuevos dueños del teatro, estos se convierten en evaluadores de la obra original, es decir, de la aparente charla brindada por Pedro y Ofelia. En este sentido, la pieza teatral propone una especie de inversión de “la irrupción de lo real”: lo que parecía una charla se convierte en una “obra dentro de la obra” que le relata a los evaluadores la estructura de la “obra original” que, en apariencia, había comenzado. Para eso, Pedro y Ofelia representan algunos fragmentos de la aludida “obra original”, que constituyen la obra final que el público termina contemplando.

La “irrupción de lo real” también entra en juego en otros aspectos. En primer lugar, en la interacción con el público, ya que el “universo diagético” que transcurre en el escenario se funde con el resto de la sala. En segundo lugar, en el hecho de que los protagonistas se interpretan a sí mismos. Por último, además de la ruptura explícita de la cuarta pared, se hace referencia directa a la ruptura de los códigos teatrales. Por ejemplo, hacia el final de la obra Ofelia propone hacer uso de “recursos del tipo teatral” para resolver el conflicto con los dueños del teatro y pone en escena una máquina que es parte de la escenografía que los hace cambiar de opinión.

Lejos de ser una simple arenga política en oposición al gobierno libertario, la obra no sólo se coloca en la larga tradición que vincula al teatro con la crítica social y política a partir del uso del humor, sino que, al incorporar los elementos experimentales comentados previamente, también se emparenta con la investigación performativa, indaga sobre su propia naturaleza e involucra al público en una reflexión colectiva. Constituye, así, una respuesta en clave humorística al hostigamiento; una reformulación de las tradicionales prácticas militantes, que parecen no resultar suficientes en un terreno demarcado por las lógicas de las nuevas derechas libertarias; y, además, una propuesta política centrada en resolver

problemas concretos de la ciudadanía, relativos al acceso al empleo, a la vivienda y al ocio que en la obra se condensan en la propuesta de garantizar el derecho a “trabajar, descansar y ser feliz”.

Luego de la escena inicial que presenta a los protagonistas y a sus adversarios, la obra continúa con cuatro secciones, la primera y la tercera lideradas por Pedro y la segunda y la cuarta lideradas por Ofelia. La primera aborda temas relativos a la vida de Javier Milei; la segunda, cuestiones vinculadas a la percepción que tienen los jóvenes sobre la política; la tercera establece una clasificación de diversos tipos de libertarios y analiza en profundidad un fragmento audiovisual con declaraciones del presidente; y la cuarta brinda propuestas políticas para resolver problemas concretos.

El tono satírico se funde con estos tópicos a lo largo de la obra. Si bien en este artículo nos detendremos en los modos en que se analiza, puntualmente, el fragmento audiovisual de la tercera parte, en relación con las “prácticas de ver” de Johannes Binotto desarrolladas previamente, es importante señalar que la influencia posdramática se hace patente durante toda la pieza. Fragmentos de video, efectos de sonido electrónicos y referencias a otros medios de comunicación son puestos en acción a lo largo de la pieza teatral para perturbar y fragmentar el texto dramático, a la vez que el uso de elementos multimediales se combina con escenarios desnudos y estéticas minimalistas, en sintonía con las características del posdrama señaladas por Karen Jürs-Munby (2006, p. 10).

La obra se vale de algunos recursos que Lehmann (2006) entiende como propios de esta vertiente del teatro, como la “parataxis” y formas de “musicalización” del discurso. En el primer caso, se desjerarquizan los recursos que se ponen en juego (p. 86), permitiendo que la superposición genere en la audiencia sentidos no anticipados ni controlados, desafiando la tendencia tradicional a la armonía y jugando con el equívoco. En el segundo, se musicaliza el discurso buscando generar una semiótica auditiva independiente (p. 99), atendiendo a la sonoridad y materialidad de las palabras más allá del logos. Dentro de este uso paratáctico y desjerarquizado de los signos, el teatro posdramático juega también con la

escenografía (p. 93), que deja de funcionar como mero fondo y adquiere funciones antes reservadas al texto.

A continuación, describiremos el video y lo analizaremos en función de las operaciones que se realizan sobre el material en la obra, a saber, a) distanciamiento, b) *fast forward* y pausado, c) reapropiación del texto y pantalla apagada d) cámara lenta y silenciado, e) *loop*.

### **Análisis del Fragmento Audiovisual**

“Acá, en esta parte de la charla, lo que yo iba a hacer es pensar y analizar a nuestros adversarios políticos del presente que son los libertarios”, les comenta Pedro a los evaluadores como parte del ejercicio metateatral. Luego de clasificar distintos tipos de libertarios –doctrinarios, *cosplayers*, *influencers* de las finanzas, mujeres libertarias–, el intérprete se detiene en la figura de Javier Milei. Para analizarla, muestra un fragmento de un programa del canal A24, conducido por el periodista filolibertario Esteban Trebucq, que se transmitió la noche del 26 de octubre de 2023<sup>6</sup>. En aquel momento, Milei era uno de los participantes en el balotaje y se refirió al apoyo que recibió por parte de la ex candidata de la fuerza política Juntos por el Cambio, que había salido tercera en las elecciones generales. El gesto fue bien recibido por parte de Milei, quien publicó un meme al respecto para sellar la alianza. Sus declaraciones en relación con este tema en el programa de Trebucq, que se transcriben a continuación, causaron revuelo por lo incoherentes y erráticas:

Pero ahora, ahora, ahora, ahora vamos a la cuestión cuantitativa. Frente al anuncio de Bullrich yo posteé un meme. Hago una pregunta: ¿Alguien vio las métricas de ese *tweet*? Tiene más de 250.000 *likes*. Tiene casi 16 millones de impresiones. Sólo en mi cuenta de *Instagram* el posteo tiene un millón de *likes* ¡Ey! [...] Lo que quiero decir es: así como hay un salame o tres salame

---

6 El fragmento se puede consultar en: *La política Online* (27/10/2023). “Milei apela a metáforas sexuales”. Disponible en: [https://www.youtube.com/watch?v=zcpAtBNzQEQ&ab\\_channel=LaPol%C3%ADticaOnline](https://www.youtube.com/watch?v=zcpAtBNzQEQ&ab_channel=LaPol%C3%ADticaOnline) [fecha de consulta: 3/10/2024].

(sic) opinando desde una computadora ¿Sabés qué? Mientras que esos miran a la señorita por Internet yo estoy en el medio de sus sábanas (Milei, 2023).

### ***A. Distanciamiento***

Durante la proyección del video, el público suspira, silba en señal de rechazo, cuchichea. Definitivamente es incómodo de ver para quienes asisten a una obra de teatro abiertamente opositora. Como se adelantaba en el apartado anterior, la reaparición del fragmento proyectado en una gran pantalla y su observación en conjunto pone en juego una nueva forma de mirarlo que involucra otros modos de tomar distancia de la pieza audiovisual y de poner el cuerpo. Invirtiendo la secuencia histórica que registra Binotto, el video viral de Milei, que solemos ver en las pantallas portátiles que llevamos con nosotros, es presentado de manera cinematográfica, a una distancia fija. La manipulación de las condiciones de reproducción que tendríamos desde nuestros *smartphones* o aparatos domésticos nos es quitada a un punto tal que el público expresa su descontento y sus deseos de no volver a someterse a la observación de ese recorte.

### ***B. Fast Forward y Pausado***

Cuando termina la primera proyección, Pedro anuncia que el fragmento se reproducirá nuevamente, pero, esta vez, para analizarlo minuciosamente. A pesar de las señales de rechazo del público, que se opone con complicidad a volver a mirar el video, hay una segunda reproducción. En ella, entran en juego dos operaciones: se proyecta a mayor velocidad y se pausa en algunos momentos. Con respecto a la acción de adelantar una película, Binotto señalaba que algunas interfaces, como la de *YouTube*, permiten la manipulación de la velocidad por parte de los usuarios y convierten a los observadores en operadores capaces de manipular las imágenes, que se abren a múltiples intervenciones. En la obra, la acción de adelantar imita esta posibilidad brindada por algunas plataformas. En este caso, la aceleración del video está dada por una edición que permite

una alta velocidad de reproducción y una gran agudización de la voz del otrora candidato, que contribuye a su ridiculización. Esto compensa el horror causado por la primera reproducción del video.

Por otro lado, Pedro, insinuando el estado de locura del líder libertario, sugiere la hipótesis de que Milei hace señas de truco frente a oponentes imaginarios. Para demostrarlo, pausa el video en los momentos en que Milei hace gestos similares a las conocidas señas del juego de cartas. El tono inocente de la hipótesis contrasta con los gestos afectados y demoníacos del político que se sostienen por algunos segundos pausados en la pantalla y que causan, nuevamente, reacciones de rechazo en la audiencia. Se demuestra, tal como sugiere Binotto, que la pausa no es sinónimo de calma. En este caso, sostiene y refuerza la sensación de incomodidad que ya producía la proyección estándar del video. Así como en el material filmico las luces del proyector podían quemar la cinta, aquí, los impactantes gestos en el rostro de Milei son puestos en evidencia y se imprimen en las retinas de los integrantes del público. Las alusiones a la locura del actual presidente, sus discursos violentos y sus gestos desmesurados forman parte del sentido común opositor y el pausado del video pretende brindar testimonios visuales que aporten argumentos para sostener dicho sentido.

### ***C. Reapropiación del Texto y Pantalla Apagada***

Binotto habla del poder de las imágenes cuando las películas se silencian. En la obra de teatro, la tercera acción que se lleva a cabo tiene que ver con la operación opuesta: apagar la pantalla y poner en primer plano el sonido. El peso del discurso transcripto previamente ya no aparece en la voz de Milei, sino en una reapropiación de Pedro, quien lo lee declamatoriamente. La satírica solemnidad que adopta el actor contrasta con los rasgos inconexos y erráticos del texto original. La sátira, por un lado, dialoga con otras expresiones de la cultura de masas argentina. Por ejemplo, con el “ciclo de grandes poesías 2000”, llevado a cabo por el dúo

cómico de Pablo y Pachu, en el programa Videomatch<sup>7</sup>. En ambos casos, los escenarios oscuros y solemnes, musicalizados con La primavera, de Vivaldi, remiten a círculos de élite que contrastan con el contenido de los textos banales y ridículos que se declaman. Jürs-Munby (2006) hace referencia a la incorporación en el teatro posdramático de textos nacidos en otro entorno, como por ejemplo textos anónimos de Internet, que se incluyen en las obras para ser presentados en directo, en comunicaciones cara a cara (Jürs-Munby, 2006, p. 10). En este caso, la descontextualización y reapropiación de las palabras del candidato generan risa y ponen en primer plano las incoherencias de su discurso.

#### ***D. Cámara Lenta y Silenciado.***

Por último, se manipula nuevamente la velocidad de reproducción, pero esta vez con el video ralentizado. Pedro le propone al público que preste atención a los gestos de Milei. Lacrimosa, de Mozart, reemplaza el sonido original del video y connota negativamente las caras y los movimientos del líder libertario. En diálogo con la acción de silenciar que propone Binotto, la desaparición del sonido original permite ver rasgos que, en este caso, parecen revelar la psicosis del candidato. La pregnancia de las imágenes también se acrecienta con el efecto de la cámara lenta. Los antagonistas de Pedro y Ofelia acompañan la escena con una coreografía que, al concluir, pone fin al bloque crítico de la obra y da paso a la sección propositiva.

#### ***E. Loop.***

Como sugiere Binotto, cuando recupera a Gilles Deleuze (1994), son los observadores quienes pueden extraer algo de la repetición. A partir de las múltiples reproducciones del video, Pedro y Ofelia comparten con el público lo que extraen de él y enseñan maneras de mirar mientras des-

---

<sup>7</sup> Programa argentino de humor, producido y conducido por Marcelo Tinelli y transmitido por el canal Telefé (1995-2004). Uno de los fragmentos del *sketch* puede consultarse en *Telefé* (31/10/2013). “Poesías 2000, con Guillermo Francella – Videomatch”. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=zD6QuQd3Kbk&t=35s> [fecha de consulta: 3/10/2024].

pliegan un ejercicio con características pedagógicas que, a su vez, coloca al público en una posición activa. De hecho, el aspecto educativo de la acción también se desprende del desarrollo de un análisis que por ser humorístico no es menos cauteloso y de la huida de la inmediatez, es decir, de la demostración de que el conocimiento se construye progresivamente, a partir de un trabajo que considera distintos puntos de vista y sucesivas observaciones.

Operaciones propias del cine y del teatro experimental, así como de la investigación performativa, se ponen en juego en *Sector Privado*, una obra pensada para un público general, es decir, no especializado en alguna de las disciplinas mencionadas. Aun así, la obra evita discursos maniqueos o simplificaciones y apuesta por sacudir las formas tradicionales del teatro en función de transmitir un mensaje cómico y crítico, del cual expone su proceso de construcción.

### **Consideraciones Finales**

Nos hemos centrado, en este trabajo, en dos obras experimentales que se inscriben en terrenos fronterizos y coinciden en escenificar algunas de las operaciones que realizamos al relacionarnos con material de video y que suelen quedar más bien tras bambalinas. La pausa, el silenciado o el adelantado se transforman en protagonistas de las obras, que indagan aun así objetos diversos. En el caso de *Practices of Viewing* estas acciones son el objeto de la reflexión, mientras que en *Sector Privado* funcionan como recursos que permiten mostrar aspectos del video que no están tan a la vista, y se ponen al servicio de analizar al propio presidente argentino.

A su vez, hemos buscado comprender la forma en que esos modos de operar que Binotto registra y esclarece como parte de nuestra forma de interactuar con el audiovisual son puestos en juego no sólo en nuestra práctica cotidiana como consumidores de medios, sino también como recursos artísticos y analíticos o críticos en el teatro posdramático. Específicamente, en *Sector Privado* –si bien la obra posee, por momentos, un carácter más bien pedagógico– lo que centralmente se busca mediante la puesta en escena de las prácticas de ver no es divulgar o explicar un

cierto contenido a las masas, sino explorar diferentes herramientas de investigación, poniendo el foco, como en el videoensayo, en el proceso más que en el resultado. Esta búsqueda resulta democratizadora, en tanto logra desnaturalizar el modo en que consumimos contenido audiovisual y propone ensayar formas colectivas de vincularnos con las imágenes. Como deja claro el trabajo de Binotto, mirar no es pasivo: incluye una serie de acciones que ponemos en marcha y sobre cuya naturaleza se puede reflexionar y actuar.

Las obras analizadas se posan en terrenos híbridos que posibilitan considerar nuevos modos de producir conocimiento, que involucran la jerarquización de materiales extraverbales y alientan la colaboración entre diversos campos disciplinares, que no implican, únicamente, el diálogo entre distintos espacios académicos, sino también la vinculación con modos colectivos de circulación de saberes.

## Referencias bibliográficas

- Adorno, T. (2003). El ensayo como forma. En T. Adorno, *Notas sobre literatura. Obra completa, 11*. Akal.
- Abel, L. (1963). *Metatheatre: A New View of Dramatic Form*. Hill and Wang.
- Arthur, P. (2003). Essay Questions. En Alter, N. y Corrigan, T. (eds.), *Essays on the Essay Film* (pp. 161-171). Columbia University Press.
- Bellour, R. (2011). The Cinema and the Essay as a Way of Thinking. En N. Alter y T. Corrigan (eds.), *Essays on the Essay Film* (pp. 227-238). Columbia University Press.
- Binotto, J. (2021-2022). *Practices of Viewing* [Video]. <https://transferences.org/videoessays/practices-of-viewing/>
- Deleuze, G. (1994). *Difference and Repetition*. Columbia University Press.
- Elsaesser, T. (2015). The essay film. From Film Festival Favorite to Flexible Commodity Form? En N. Alter y T. Corrigan (eds.), *Essays on the Essay Film* (pp. 240-258). Columbia University Press.
- Farocki, H. (2013). *Desconfiar de las imágenes*. Caja Negra.
- García Martínez, A. N. (2006). La imagen que piensa. Hacia una definición del ensayo audiovisual. *Comunicación y sociedad*. vol. XIX, n° 2, 75-105
- Grant, C. (2016). The audiovisual essay as performative research. *NECSUS, Audiovisual Essays, Autumn 2016\_#Home*. <https://necsus-ejms.org/the-audiovisual-essay-as-performative-research/>
- Haseman, B. (2006). A Manifesto for Performative Research. *Media International Australia incorporating Culture and Policy*, n° 118, February, 98-106.
- Jürs-Munby, K. (2006). Introduction. En H. Lehmann (2006). *Postdramatic Theatre* (pp. 1-15). Routledge.
- Krivocapich, M. (2024). *Sector Privado* [Función teatral]. Teatro Municipal Coliseo Podestá, La Plata, Argentina. 21 de septiembre de 2024.
- Lee, K. B. (2013). *The Essay Film: Some Thoughts of Discontent*. <https://vimeo.com/73733888>
- Lehmann, H. (2006). *Postdramatic Theatre*. Routledge.

Lopate, P. (2017). In Search of the Centaure: The Essay-Film, en N. Alter, T. Corrigan (Eds.), *Essays on the Essay Film* (pp. 243-270). Columbia University Press.

Mirzoeff, N. (2009). *Una introducción a la cultura visual*. Paidós.