

GESTOS PARA MOVER EL TIEMPO
Afectos, cuerpos y posibles demoras en la imagen
Valentina Valli
Metal (N.º11), e058, 2026. ISSN 2451-6643
<https://doi.org/10.24215/24516643e058>
<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/metal0js>
Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata
La Plata, Buenos Aires, Argentina

GESTOS PARA MOVER EL TIEMPO

AFFECTOS, CUERPOS Y POSIBLES DEMORAS EN LA IMAGEN

GESTURES TO MOVE TIME
AFFECTS, BODIES AND POSSIBLE DELAYS IN THE IMAGE

VALENTINA VALLI

vallivalen@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0002-8118-0220>

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano (IPEAL), Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata, Argentina

Resumen

El artículo analiza *Instrumento para estrellar* (2020), obra de Diana Szeinblum que retoma los gestos de las protestas latinoamericanas, registrados fotográficamente. Gestos efímeros que son prolongados temporalmente, para conseguir (re)actualizarlos de forma performativa. En diálogo con el Giro Afectivo, se indaga cómo esas gestualidades reactivan tiempos y memorias corporales que desestabilizan aquellos sentidos aparentemente fijos en la imagen. La propuesta artística invita, así, a reflexionar sobre la potencia afectiva y política del movimiento como forma de relectura del presente.

Palabras clave

arte performativo; giro afectivo; gesto; tiempo; cuerpo

Abstract

The article analyzes *Instrumento para estrellar* (2020), a work by Diana Szeinblum that returns the gestures of Latin American protests, captured photographically. These ephemeral gestures are temporarily prolonged to (re)actualize them in a performative way. In dialogue with the Affective Turn, it explores how these gestures reactivate times and bodily memories that destabilize those meanings that appear fixed in the image. The artistic proposal thus invites us to reflect on the affective and political power of movement as a way of reinterpreting the present.

Keywords

performative art; affective turn; gesture; time; body

Recibido: 20/09/2025 | Aceptado: 10/12/2025



Esta obra está bajo una [Licencia Creative Commons
Atribucion-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)



Un cuerpo en el suelo manteniéndose en tensión con una remera blanca que le cubre la cabeza, anónimo [Figura 1]. La carne le tiembla mientras soporta la posición que le es impuesta. Pasados unos segundos, el plano funde a blanco y comenzamos a escuchar una cuerda aguda, incómoda. Sin embargo, la sensación del tiempo parece haberse vuelto densa, podríamos haber estado mucho más rato viendo esa imagen. Algo de su tensión traspasa la pantalla y se clava también en nuestros cuerpos: se ha vuelto difícil sostener la mirada.



Figura 1. Diana Szeinblum, *Instrumento para estrellar* (2020)

Nos estamos refiriendo a *Instrumento para estrellar* (2020), una obra de la coreógrafa Diana Szeinblum¹, desarrollada visualmente por Jazmín Tesone y encomendada por el CCK (Centro Cultural N. Kirchner) de la ciudad de Buenos Aires. Dicha propuesta artística surge de una investigación performativa, que aborda las gestualidades desplegadas en el marco de las movilizaciones sociales latinoamericanas de los últimos años. El trabajo coreográfico parte de una selección de fotografías y videos de protestas, corpus que funciona a modo de referencia para lxs performers. Esta exploración corporal da lugar a un ensayo audiovisual, dirigido y montado por Celeste Rojas Mugica, donde se condensan diferentes capas de sentidos y será la producción que tomaremos como objeto de análisis en este escrito. A su vez, resulta necesario introducir una salvedad: si bien se trata de un caso que puede ser revisado en clave performática, el enfoque aquí propuesto se orienta deliberadamente hacia la noción de *performatividad*, en tanto permite reflexionar sobre la capacidad de afección que propicia la obra.

¹ La obra fue realizada por las personas nombradas y otras que no se mencionan aquí por razones prácticas. Para facilitar la lectura, en adelante nos referiremos a Diana Szeinblum como autora principal, con el fin de poner en diálogo esta producción artística con sus textos. Para más detalles sobre la autoría completa, pueden consultarse los enlaces citados en las referencias.

Esto se debe a que hablamos de una obra situada en un contexto particular. Desde hace algún tiempo, el llamado *Giro Afectivo*, de origen mayormente anglosajón —con exponentes como Ahmed, [2004] 2018; Brennan, 2004 o Massumi, 2002, entre otros—, ha cobrado relevancia en las diversas corrientes teóricas contemporáneas. Si bien se trata de una perspectiva que no formula en sus inicios un abordaje específico del campo artístico, éste no ha quedado ajeno a su influencia. Su incidencia se debe, probablemente, a que «las imágenes no se anclan en la seguridad de la palabra, sino que abren horizontes de sentido que se aprehenden en el cuerpo» (Taccetta, 2015, p. 303), cualidad que les confiere una potencia singular, capaz de transmitir afectos. Tal articulación ha propiciado la emergencia de nuevos interrogantes, no solo en torno a aquellas estrategias capaces de sensibilizar nuestro presente, sino también respecto del cariz que adquiere la dimensión afectiva en el contexto latinoamericano. Recuperando algunas voces locales (como Macón & Solana, 2015; Taccetta, 2015 y hasta Soto Calderón, 2020), intentaremos tensionar el enfoque clásico desde una clave situada, con el objetivo de habilitar una lectura más amplia que reconozca las especificidades regionales. En este marco, se vuelve fundamental comprender que «las emociones son la carne misma del tiempo: a través de ellas, el pasado persiste en la superficie de los cuerpos» (Ahmed, 2018, p. 304).

Este cruce de provocaciones suscitadas por las imágenes e ideas antes descritas, siembra algunas dudas que deberemos acoger: ¿qué mueven o nos acercan estos cuerpos?, ¿qué memorias guardan? Pero también ¿qué temporalidades allí emergen? o ¿cómo una imagen (se) inscribe en otros tiempos y otras corporalidades?

Utilizando estas incertidumbres como punto de inicio, exploraremos cómo estos cuerpos en acto, logran impregnar las imágenes, tornándolas inestables en sus significados. Aquellos vestigios que allí resisten, logran articular temporalidades mediante *gestos* (Didi-Huberman 2017), también entendidos como formas culturales y corporales que se inscriben en la historia, dejando rastros: marcas que posibilitan la emergencia de esos tiempos-otros, con toda la fuerza político-crítica que queda allí resguardada. Ciertamente, «esto podría insinuar que uno de los grandes atajos a la memoria es la sensorialidad; que el disparador real y súbito del recuerdo es la experiencia física que se ancla en el cuerpo» (Szeinblum, 2019, p. 146).

Volver a pasar por el cuerpo

El audiovisual prosigue con una voz en *off*, que narra algunos incidentes ocurridos en nuestro país el 20 de diciembre de 2001.² Enumera muertxs y heridxs de la represión policial. El tenor

² El 20 de diciembre de 2001 se produjeron en Argentina masivas movilizaciones populares en respuesta a la crisis económica, política y social que atravesaba el país. Las protestas fueron duramente reprimidas por las fuerzas de seguridad, provocando decenas de muertos y la renuncia del presidente Fernando de la Rúa.

del relato bien podría simular una bitácora de sucesos violentos, aunque sin perseguir una lógica lineal o cronológica.

A continuación, observamos un montaje que incluye fotos de represiones o manifestaciones regionales y –vamos descubriendo– recreaciones realizadas por lxs performers, tal como la que citamos al comienzo. Parece ser un ejercicio corporal donde, partiendo de la fotografía, se ensaya componer, descomponer y recomponer la imagen, entera pero también de a partes [Figura 2].



Figura 2. Diana Szeinblum, *Instrumento para estrellar* (2020)

La restitución de estas imágenes, en otro espacio, en otros cuerpos, no pretende sustituirlas ni robarles su fuerza original. Más bien, como podríamos pensar en sintonía con los análisis de Sandra Molina (2018), se utiliza el gesto material que en ellas se imprime para proponer una narración causal que extiende el tiempo del acontecimiento ensanchando su presente. Lo interesante de la elección temática de Szeinblum es que escoge fotos que retratan hechos violentos, pero a la vez momentáneos –un grito desaforado, alguien siendo arrastrado por la policía, llantos provocados por la irritación de los gases lacrimógenos—. En estos casos, la fotografía logra capturar el instante preciso de acciones que muy rápidamente se desarman en su transcurrir: ni el antes ni el después, sino su momento cúlmine. Contradictoriamente, en su recreación performativa, se opta por prolongar el acontecimiento al darle tiempo y así intentar suspender su clausura.

En esta dilación temporal, la tensión que genera la resistencia corporal es perturbadora. El esfuerzo de estas corporalidades en acto parece insistir en restituir cierto sentir primigenio de la fotografía que, tal vez desgastado de tantas miradas, de tanta circulación, se ha desenchontrado de su potencia. Volver al cuerpo y darle tiempo permitiría, de esta forma, volver a ser tocado por la imagen [Figura 3].



Figura 3. Diana Szeinblum, *Instrumento para estrellar* (2020)

La retención temporal que se produce en la obra provoca que la percepción del tiempo quede suspendida en la reiteración de la imagen (Molina, 2018). En el anhelo por impedir su transcurrir, la voz en off del video anuncia: «el tiempo de la repetición es un no-tiempo, no tiene muerte» (Szeinblum, 2020, 11m59s). Podríamos de aquí inferir que se invoca una temporalidad de carácter ritual que, mediante la insistencia mimética, vuelve a pasar por el cuerpo algo para aprehenderlo, pero también para conjurarlo. Siguiendo a Florencia Abadi (2013), así como en la infancia imitamos para aprender y poder adaptarnos, la mimesis nos permite tanto captar como producir semejanzas entre el pasado y lo presente. Por lo tanto, dicha facultad no reproduce lo vivido, como si el recuerdo fuera una copia de aquello que ha sido, sino que lo reconfigura al operar sobre el cuerpo y la acción. De esta forma, el pasado que reside en las fotografías recuperadas por la obra habilita una relectura que se torna corpórea en tanto es guiada por las rememoraciones que allí se suscitan. Ahora bien, ¿qué es aquello que se vivifica en esta reiteración de los gestos? y ¿cómo desorganizar o mover eso que ya está fijado en las imágenes?

Como sugiere Gabriela Siracusano (2008), una imagen es eficaz cuando su materialidad no es mero soporte, sino parte constitutiva del sentido que produce. Enlazando con lo mencionado al comienzo, si los gestos son esas huellas que se impregnan en los cuerpos, aquí son usados como herramientas que activan memorias residuales que en ellos permanecen latentes. En esta línea, cada corporalidad, en tanto materia, no es neutra y conserva las marcas de su propia historicidad. Sus gestualidades activan esta especie de archivo corpóreo y visual que reúne temporalidades disímiles, a la par que como señala la propia Szeinblum (2021), entran todo aquello que un cuerpo no hizo, no expresó, ni movió en el momento del suceso significativo.

Prestando especial atención a las tensiones, a los puntos de apoyo pero también de vista, a las interacciones grupales o solitarias, la obra busca generar un acercamiento diferente a los registros documentales. Quizás se trate de saber que

El pasado ha sido y los muertos han muerto. El acceso a un pasado auténtico e inmediato es imposible. Pero eso no impide que los afectos y emociones permitan que el cuerpo presente resuene, vibre y se conecte con vidas pasadas en un ahora temporalmente heterogéneo, asincrónico y habitado por monstruos y fantasmas (Macón & Solana, 2015, p. 27).

En este sentido, la propuesta artística tiende un puente entre los gestos inscriptos en las fotografías que cita y aquellos que encarnan lxs performers para reactivarlos, indagando «cómo se procesa en el interior aquello que queda atrapado sin traducción» (Szeinblum, 2021, p. 146). Mediante el procedimiento del montaje, se habilita entonces, «poder poner juntas cosas que todavía no han podido encontrarse, traducir equivalencias de esos movimientos, equivalencias que han de ser ficcionadas para producir su verdad» (Soto Calderón, 2020, p. 83). Esto favorece el desplazamiento de las imágenes por fuera de los marcos narrativos en que fueron situadas, levantando la potencia que conservan en sus supervivencias y experiencias acumuladas, así

como en las nuevas imágenes que anidan. Como vislumbra la voz en *off* en el transcurso de su relato, «la ficción es una construcción de lo real que nos necesita. Prácticas, ejercicios, inventos» (Szeinblum, 2020, 8m54s). En esta interpelación, la obra nos impulsa a dejarnos transformar por las imágenes, a explorar su capacidad de reinventar las formas y modos de hacer.

Por otro lado, no sabemos con certeza a quién pertenece la voz que escuchamos en el audiovisual; en su anonimato, bien podría ser la de cualquiera. Esa indeterminación abre la posibilidad de apropiarse de sus palabras, de reconocer en ellas una experiencia compartida. En el acercamiento que allí se construye, podría suceder que «alguien del público entra y se da cuenta que la persona de la escena es ella» (Szeinblum, 2020, 9m16s). Este lugar intercambiable que inaugura la obra es profundamente performativo, ya que no busca instaurar una nueva realidad, sino operar sobre aquella que ya habitamos (Valesini, Valent & Suárez Stanganelli, 2024). Aquí subyace la potencia de la obra: la de conmover lo real sin abandonarlo, de abrir en él un espacio para encontrarnos y (re)conocernos.

Recobrar el movimiento

Un cuerpo ocupando un lugar inusual o tomando una forma inesperada, tal vez no necesita más que mantenerse en esa oblicuidad que propone para conseguir afectarnos y hasta *desorientarnos* (Ahmed, 2019; Soto Calderón, 2020). Salvando las distancias, basta con acordarse del caso de Rosa Parks³ en aquel lejano EEUU de los años cincuenta, para vislumbrar el poder que tiene un cuerpo que, en la quietud, mantiene su posición. Quedarse en el gesto, afirmarlo ineludible a veces genera, paradójicamente, más acción que la —aparente— inacción. De tal manera, emergen los efectos de mantenerse en una postura, lo que desata la no renuncia a una forma, a un lugar.

Conseguir sostener la mirada y acompañar este intento de resistencia, también nos invita a observar «[...] como modo de excorporar la información acumulada en un supuesto lugar del interior, un espacio concreto en donde se exponía un archivo hipotético» (Szeinblum, 2021, p. 147). En este sentido, pasar de la pregunta *qué son* las imágenes a indagar *qué hacen* implica desplazar la atención de lo que representan —de aquello que nos muestran— hacia sus modos de funcionamiento (Soto Calderón, 2020), las formas en que nos afectan y, en este caso particular, las materialidades que ponen en juego. Como saliendo a nuestro auxilio en esta tarea, «el interior del cuerpo se presta a cualquier pregunta y, como tal, siempre ofrece algún tipo de respuesta, como si fuera un gran oráculo» (Szeinblum, 2021, p. 147).

³ El 1 de diciembre de 1955, Rosa Parks se negó a ceder su asiento a un hombre blanco en un autobús de la ciudad de Montgomery, en Alabama. Su gesto, quedarse sentada en un lugar no permitido, desencadenó numerosas protestas contra la segregación racial en EEUU.



Figura 4. Diana Szeinblum, *Instrumento para estrellar* (2020)

Sobre el final del audiovisual, comienzan a aparecer escenas de prácticas de movimientos, pruebas de puntos de vista, experimentaciones de lxs performers, o fotografías de estos procesos, desenfocadas por el movimiento [Figura 4]. Incluir este tipo de imágenes, que escapan al procedimiento principal que es propuesto en la obra, deja en evidencia que lo que vemos no es una puesta acabada. Parece haber un esfuerzo en el montaje por mostrar el carácter de ensayo, de prueba viva, en clara oposición a algo que podemos dar por finalizado. Estos ensayos coreográficos que vemos no se limitan a reproducir las fotografías, sino que también muestran cierto excedente que permite no dar por concluida la acción.



Figura 5. Diana Szeinblum, *Instrumento para estrellar* (2020)

En la última escena, se ve un grupo de performers que, amontonadxs, saltan rítmicamente. Cada tanto unx de ellxs se detiene [Figura 5], como vislumbrando algo, para luego volver a saltar en conjunto. No es casual, que en esta imagen final se recupere el movimiento. Una activación suelta, grupal, sin dirección, que al fin ha sido liberada de su referencia.

Como una suerte de pulsión que nos moviliza a la búsqueda, que nos mueve por nuestras necesidades, que nos sana o nos permite expresarnos, el movimiento se torna un gesto hacia la comprensión (Szeinblum, 2021). Este accionar mueve ciertas cosas e ideas, nos mueve, para descubrir nuevas posturas y formas de mirar lo que hay. Tal vez así recordemos que «el movimiento nunca tiene una forma definitiva» (Soto Calderón, 2020, p. 83) y que esa falta de orientación preestablecida es terreno fértil para activar imaginaciones que reinventen el futuro.

Referencias

Abadi, F. (2013). Mímesis y rememoración en Walter Benjamin. *Aporía*, (6), 4-16. <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/28854>

Ahmed, S. [2004](2018). *La política cultural de las emociones*. Universidad Nacional Autónoma de México.

Ahmed, S. (2019). Conclusión: desorientación y objetos queer. En *Fenomenología Queer: orientaciones, objetos, otros* (pp. 217-244). Bellaterra.

Brennan, T. (2004). *The Transmission of Affect* [La transmisión del afecto]. Cornell University Press.

Didi-Huberman, G. (2017). Por los deseos (fragmentos sobre lo que nos subleva). En *Sublevaciones* [Catálogo de muestra] (pp. 83-182). MUNTREF Centro de Arte Contemporáneo, Universidad Nacional de Tres de Febrero.

Macón, C. y Solana, M. (2015). Introducción. En C. Macón y M. Solana (Eds.), *Pretérito indefinido. Afectos y emociones en las aproximaciones del pasado* (pp. 11-40). Recursos Editoriales.

Massumi, B. (2002). *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation* [Parábolas para lo virtual: movimiento, afecto, sensación]. Duke University Press.

Molina, S. (2018). La dilación en el arte contemporáneo: tiempo técnico y contención del acontecimiento de obra (Jonathan Schipper, Douglas Gordon y Dan Graham). *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 13(2), 47-63. <http://doi.org/10.11144/javeriana.mavae13-2.Idee>

Rojas Mugica, C. (2020). *Instrumento para estrellar* [Página web de la artista].

<https://celesterojasmugica.com/INSTRUMENTO-PARA-ESTRELLAR>

Siracusano, G. (2008). *Las entrañas del arte. Un relato material* (S. XVII –XIX). Fundación Osde.

Soto Calderón, A. (2020). *La performatividad de las imágenes*. Metales Pesados.

Szeinblum, D. (2021). Un escondite posible. En B. Hang y A. Muñoz (comps.), *El tiempo es lo único que tenemos: actualidad de las artes performativas* (pp. 145-150). Caja Negra.

Szeinblum, D. (2020). *Instrumento para estrellar* [Página web de la artista].

<https://dianaszeinblum.com/crushing-instrument/>

Taccetta, N. (2015). Arte, afectos y política. O de cómo armar un archivo. En C. Macón y M. Solana (Eds.), *Pretérito indefinido. Afectos y emociones en las aproximaciones del pasado* (pp. 287-314). Recursos Editoriales.

Valesini, S., Valent, G. y Suárez Stanganelli, L. (2024). EL GIRO PERFORMATIVO EN LAS ARTES VISUALES: discusiones sobre la producción de presencia y el acontecimiento en el espacio liminal. En Orestes Silveira, I. y Dantas, J.E. (Orgs.), *Escritas diversas. Visualidades e narrativas artísticas* (pp. 160-167). Paulus.

<https://clisem.com.br/wp-content/uploads/2024/11/2024LIVR01.pdf>