

Por una epistemología de la imagen-movimiento del cuerpo. Homogeneización, universalización, estética y política de lo corporal

*Eduardo Galak**

Resumen

Este artículo presenta una interpelación de los modos modernos que signan el carácter “cultural” del cuerpo, esbozándola a partir de tres argumentos que conforman los apartados del texto. Una primera parte en la que se interpreta la relación del cuerpo con lo social y con la naturaleza a través de, por un lado, reafirmar la idea consagrada de que el cuerpo no es naturaleza, para, por el otro, criticar la también consagrada máxima de que “el cuerpo es una construcción social”. En un segundo momento la intención es establecer como tesis que la naturalización de lo social en el cuerpo es producto de una homogeneización de las percepciones sobre lo corporal y consecuentemente efecto de una universalización estética. Para ello se propone analizar una serie de imágenes de cinematografía documental en las cuales se transmiten significaciones sobre lo corporal, procurando observar lo sentidos puestos en juego y su consecuente formación de subjetividades. Antes que cuestionar qué es un cuerpo, la idea es repensar qué *no es* un cuerpo, y con ello llegar a una tercera parte en la que se señala un modo en que se reproduce transnacionalmente esta universalización estética resultado de una homogeneización política del cuerpo.

Palabras Clave: Cuerpo; Imágenes; Política; Estética.

* CONICET- Universidad Nacional de La Plata. La Plata, Argentina.
E-mail: eduardogalak@gmail.com. <http://orcid.org/0000-0002-0684-121X>.

Por uma epistemologia da imagem-movimento do corpo. Homogeneização, universalização, estética e política do corporal

Resumo

Este artigo apresenta uma interpelação das formas modernas que significam o caráter “cultural” do corpo, delineando-o a partir de três argumentos que compõem as seções do texto. Uma primeira parte em que se interpreta a relação do corpo com o social e com a natureza através, por um lado, reafirmar a ideia consagrada de que o corpo não é natureza e, por outro lado, criticar o posicionamento também consagrado de que “o corpo é uma construção social”. Em um segundo momento, pretende-se estabelecer como tese de que a naturalização do social no corpo é produto de uma homogeneização das percepções sobre o corporal e, conseqüentemente, do efeito de uma universalização estética. Para tanto, propõe-se analisar uma série de imagens da cinematografia documental em que são transmitidas significações sobre o corporal, procurando-se observar os sentidos colocados em jogo e sua conseqüente formação de subjetividades. Antes de perguntar o que *é* um corpo, a ideia é repensar o que *não é* um corpo, e, assim, estabelecer uma argumentação de por que se reproduz trans-nacionalmente uma universalização estética resultado de uma homogeneização política do corpo.

Palavras chave: Corpo; Imagens; Política; Estética.

For a corporal epistemology on image-movement. Homogenization, universalization, aesthetics and politics of the bodies

Abstract

This article presents an interpellation of the modern ways that signify the “cultural” character of the body, outlining it from three arguments that make up the sections of this text. A first part in which it is pointing out the relationship of the body with the social and with nature through, on the one hand, reaffirming the consecrated idea that the body is not nature, for, on the other, criticize the also consecrated idea that “the body is a social construction”. In a second moment the intention is to establish as a thesis that the body naturalization is the product of a homogenization of perceptions about the body and consequently the effect of an aesthetic universalization. For this purpose, the aim is to analyze a series of images of documentary cinematography in which significations are transmitted about the corporal, trying to observe the senses put into play and their consequent formation of subjectivities. Rather than questioning what a body *is*, the idea is to rethink what *is not* a body, and with it to reach a third part in which is presented how an aesthetic universalization is transnationally reproduced as the result of a political homogenization of the body.

Key words: Body; Images; Politics; Aesthetics.



Cuerpo y naturaleza

Quisiera comenzar por reafirmar una verdad consagrada: el cuerpo no es naturaleza, ni en sentido estricto es un producto de la naturaleza. Buena parte de los debates de las incipientes ciencias sociales de finales del siglo XIX y principios del XX se discurren en la siguiente pregunta: ¿el cuerpo es naturaleza o cultura? Hago aquí apenas una digresión, que es característica de la historia política argentina, pero que es ilustrativa del pensamiento liberal republicano moderno exportado hacia esas latitudes desde Europa, y que es que en estas tierras el debate adoptó la forma de civilización o barbarie, tal como puede verse reflejado en el ya clásico libro de Domingo Faustino Sarmiento, “Facundo o civilización y barbarie en las pampas argentinas” –quizás el texto político argentino más importante del siglo XIX–.

Más allá de cuestiones particulares, el debate está teñido por cómo operar sobre los cuerpos.¹ Claramente uno de los principales usos del cuerpo fue su pedagogización, constantemente subsumiendo al cuerpo al sujeto. Dicho de otro modo, producto de la moderna separación cuerpo-mente, la educación del cuerpo significó un recurso para la formación de las subjetividades. Ello es particularmente visible si pensamos, por caso, en las justificaciones que originaron la disciplina escolar Educación Física, así como su utilización como recurso biopolítico. En efecto, la educación del cuerpo estatalmente institucionalizada porta como uno de sus signos el debate cultura y naturaleza (o civilización y barbarie), constitutivo de las prácticas disciplinares, porque la Educación Física emerge de un oxímoron: si según esta concepción el cuerpo es naturaleza, y la naturaleza por principio es inmanente y autónoma (tiene sus propias leyes), entonces ¿cómo educar el cuerpo? Esto es, ¿cómo culturizar la naturaleza?

Las respuestas a esta pregunta representan una segunda cuestión que quisiera señalar, o mejor dicho, el modo de argumentación de las posibles respuestas: si bien a finales del siglo XIX se disputa acerca de qué educar del cuerpo y qué cuerpos educar, existe un común acuerdo en cómo hacerlo: toda educación institucionalizada debe ser científica.² Con lo cual se establecen parámetros, condiciones, métodos, rendimientos. Es decir, se establecen criterios de homogeneización y como correlato se instauran cuerpos correctos y cuerpos abyectos, modos del cuerpo educados y modos del cuerpo no escolarizados.

Ahora bien, hasta aquí una historia relativamente conocida. Quisiera ahora pegar un salto y pensar la contracara de este proceso: si bien voy a simplificar el debate por los alcances de este texto, quisiera repensar lo que podemos entender como el “giro culturalista del cuerpo” asociado a las ciencias sociales, que se vuelve dominante en las últimas décadas, y cómo este posicionamiento teórico interpreta el cuerpo y la naturaleza. Este giro culturalista promueve dos movimientos teóricos que son característicos

1 Que es, a fin de cuentas, uno de los pliegues de la pregunta por “Cosa può un corpo?”, que es el eje que organizó el coloquio organizado en febrero de 2018 en Bologna por la Associazione Leib, y que vertebró este dossier titulado “O que pode um corpo: perspectivas sobre a corporalidade na transmissão de práticas e saberes”.

2 Basta leer “Educação Física & ciência: cenas de um casamento (in)feliz” de Valter Bracht (2003) para observar la mutua imbricación histórica.



de las reflexiones en torno a la educación del cuerpo. Por un lado, la naturaleza no sólo *pierde* un sentido de entidad propia o esencial, sino que es a la vez principio y producto de lo social, y entonces en el contexto actual pensar la naturaleza es pensar los efectos de naturalización de lo social. Como sostiene Jacques Derrida, “no hay ninguna naturaleza, sólo existen los efectos de la naturaleza: la desnaturalización o la naturalización”, una idea que, por caso, retoma Judith Butler (2002) para atacar las bases materiales del cuerpo y así afirmar que el cuerpo no es naturaleza ni materialidad; o que Pierre Bourdieu (1999) consagra con su fórmula de que el cuerpo está en lo social y lo social está en el cuerpo, pretendiendo indicar cierto borramiento de las fronteras que el nacimiento del cientificismo social establecía entre la naturaleza y la cultura, pero a la vez reafirmando la centralidad que tiene para nuestras sociedades lo corporal (Galak, 2015). Incluso podría agregar que el concepto de *habitus* con el que opera Bourdieu, que en varios pasajes de su obra es signado como “la historia hecha naturaleza” o como “la historia hecha cuerpo”³, debe en parte su origen a una de las formulaciones de Karl Marx, quien indicaba que la naturalización es el olvido de toda historia: esto es, sólo olvidando la génesis de cualquier proceso social es que podemos afirmar que algo es natural. Entonces, para cerrar este punto inicial, afirmo que la tarea de estas palabras consiste en recordar la historia que hemos incorporado, no para develar su verdad, sino para interpelar los procesos por los cuales esos discursos se tornaron verdaderos.

Como contracara de este proceso, el segundo movimiento teórico que habilita el giro culturalista sobre la relación entre cuerpo y naturaleza es el que establece una máxima que en los últimos años cobra estatus de verdad: el cuerpo –como una práctica, un objeto cultural o una técnica– es una construcción social. Algunos prefieren decir que es una representación social, que da igual en este caso. Sea construcción o representación social, pareciera que cualquier perspectiva de las ciencias sociales tematiza el cuerpo de esta manera. Aquí se despiertan algunas preguntas que vengo formulando hace un tiempo: ¿qué significa decir que el cuerpo es una construcción social o una representación social? ¿Quién la construye o qué representa? *A priori*, lo que esconde esta afirmación es en realidad una serie de negaciones, que paso a detallar.

- Primera negación: el cuerpo es opuesto a “*algo* dado de antemano”. Esto es lo que indicaba antes como lo que comúnmente llamamos “natural”. Entonces, el giro culturalista signa que el cuerpo como construcción social significa la negación de que es solo estrictamente naturaleza.
- Segunda negación: el cuerpo no es algo *ex nihilo*. No proviene de la “nada”, sino que es resultado de procesos sociales.
- Lo cual lleva a la tercera negación: decir que el cuerpo es una construcción social implica saber que no es algo estrictamente permanente, sino que el cuerpo es contingente. Como diría George Vigarello, permanecen estructuras pero es maleable.

3 Este análisis sigue las líneas trazadas en “El concepto cuerpo en Pierre Bourdieu. Un análisis de sus usos, sus límites y sus potencialidades” (GALAK, 2010).



Como puede verse, este latiguillo de que “el cuerpo es una construcción social” sirve apenas para posicionarse frente a algunos de los principales signos modernos que porta el cuerpo: si para el pensamiento dominante el cuerpo moderno es natural, individual, material, palpable y presente, si para el pensamiento dominante el cuerpo moderno está inmerso en un dualismo que lo reduce siempre al segundo término –esto es, que ubica al cuerpo como segundo término, por debajo de sus relaciones dicotómicas (subsumido a la mente, la psiquis, el espíritu o la sustancia pensante), “accesorio”⁴–, entonces, decir que el cuerpo es una construcción social funciona apenas como una suerte de demarcación de lo que el cuerpo *no es*: decir que es una construcción implica decir que *no es* estrictamente naturaleza, natural, dado de antemano, permanente.

Inclusive esta afirmación mantiene algunos sentidos tradicionales, de los cuales las ciencias sociales parecen no poder despegarse: decir que el cuerpo “es” mantiene cierta idea de sustancia, de *res* en el sentido cartesiano, de esencia, de la cual pretendía evadirse rechazando su carácter de naturaleza, al mismo tiempo que alimenta cierta singularidad del cuerpo (“el” cuerpo) que reproduce la moderna separación sujeto-objeto que a la vez afirma su condición indisoluble. Aquí, entre líneas, se lee el argumento de fondo de este escrito, que se basa en la interpelación del moderno pensamiento “yo soy mi cuerpo // yo tengo un cuerpo”. En la individuación del cuerpo, en su dependencia al yo, en su indivisión *objetiva* del sujeto, radica la razón principal por la cual en la actualidad reina un individualismo que hace del cuerpo su exponente primero. En última instancia, esta propuesta sigue la línea de Giorgio Agamben (2017, p. 17), cuando afirma que

La existencia –este concepto en todo sentido fundamental de la filosofía primera de Occidente– tiene que ver acaso constitutivamente con la vida. ‘Ser –escribe Aristóteles– para los vivientes significa vivir’. Y, siglos después, Nietzsche, precisa: ‘Ser: no tenemos de ello otra representación que vivir’. Sacar a la luz –por fuera de todo vitalismo– el íntimo entrecruzamiento de ser y vivir: esta es hoy, por cierto, la tarea del pensamiento (y de la política).

Doy un paso más: decir que es una “construcción” mantiene cierto rasgo de materialidad como *algo*.⁵ De hecho, más que “es” como una existencia o una forma, los cuerpos son contingencia: son *un estar siendo*, en movimiento, nunca novedad pero tampoco de una vez y para siempre. Los cuerpos están contingentemente siendo construidos socialmente. Pero allí no terminan los cuestionamientos: el cuerpo como construcción social resulta un significativo vacío si no entendemos qué es eso “social” que se construye. ¿A qué sociedad refiere? ¿Todo el conjunto social tiene la misma construcción? ¿Somos todos cortados por la misma tijera social? Entonces, ¿somos todos iguales? Y si somos diferentes, ¿cada uno tiene su propia construcción social? ¿Pertenece a sociedades unipersonales? Por otro lado, si somos diferentes decir algo acerca de “lo social” no

4 Como se esbozó en indagaciones pasadas (Galak, 2009), para el pensamiento dominante el cuerpo moderno es “accesorio”, en su doble acepción de “secundario” y de “utilitario”.

5 Más aún, podría preguntarse por *sobre* qué se sostiene esa construcción, cuál es la base sobre la que se erigen esas *paredes* conceptuales, en dónde se para el Atlas que sujeta el mundo, y entonces la pregunta puede exponencialmente derivarse en una ingobernable búsqueda del sentido del sentido.



puede ser sólo decir algo acerca de lo que la sociedad entiende como legítimo o dominante, porque si esto es así, ¿no vale la pena pensar aquellas significaciones de pequeños grupos, de “tribus urbanas”, de colectivos contra-hegemónicos, porque no son construcciones sociales legitimadas?

Las preguntas continúan pero lo cierto es que, como afirmación nodal, decir que el cuerpo es una construcción social, así, *a secas*, implica naturalizar lo social. Dicho de otro modo, y acá está la clave: lo social no puede ser un universal. Así como el cuerpo no puede ser universal, tal como su naturalización y materialización establecen.

Acerca de lo que no es un cuerpo

Ahora bien, quisiera complejizar esta cuestión de la siguiente forma: no la pregunta por qué es construcción o representación social, sino qué *no es* una construcción o una representación social. Porque si todo es una construcción social, qué sentido tiene definir que algo tiene esa característica, sino define nada: si todo es una construcción social, entonces esa afirmación no distingue “algo” de “otra cosa”, volviendo así al problema de crear un universal. Por lo tanto, la propuesta de esta intervención se dirige a buscar una suerte de exterior constitutivo que permita definir qué es el cuerpo a partir de pensar *qué no es* el cuerpo.⁶

Responder a esta cuestión es complejo, especialmente por la contingencia de cualquier afirmación, pero quisiera partir de un enunciado: como no quiero concebir que lo que no es una construcción social de los cuerpos son *los restos de lo social*⁷ o el cuerpo como naturaleza, a los fines de esta presentación, pensar *qué no es* el cuerpo significa pensar *qué no es* legítimo de lo corporal. Como se afirmó, el interés está centrado en esbozar que lo que entendemos por cuerpo – y por ende lo que entendemos que *no es* cuerpo – está condicionado por una homogeneización de las percepciones sobre lo corporal, y entonces quisiera interpelar cómo se configura una universalización estética que produce simultáneamente cuerpos legítimos y cuerpos abyectos. Esto es, qué cuerpos son visibles, qué cuerpos no son visibles y qué cuerpos son invisibles.

Para el objetivo trazado propongo analizar los modos de mostrar los cuerpos en el cine documental, que es el primer artefacto cultural en masificar un modo de ver los movimientos de los cuerpos. Es decir, es la primera vez que se registra y se reproduce el movimiento, y por ende puede editarse qué movimientos y qué cuerpos son correctos, y performativamente qué movimientos y qué cuerpos no son correctos. En la secuencia de fotogramas estudiados es posible observar imágenes documentales de cuerpos educados –esto es, cuerpos que se presuponen correctos, cuerpos pasibles de ser mostrados–. Son imágenes que exhiben prácticas corporales culturalmente valoradas: desde

⁶ En este punto, además de las reflexiones teóricas, el análisis se apoya performativamente en la proyección de una serie de imágenes de filmes que acompañan las reflexiones que aquí se esbozan. Los fotogramas analizados corresponden a los largometrajes documentarios *Chelovek Kinoapparatom* (Dziga Vértov, 1929) y *Olympia 2 - Fest der Schönheit* (Leni Riefenstahl, 1938), y a los noticieros cinematográficos *Les Actualités françaises* (Pathé Journal, circa 1940), *Sucesos Argentinos* (Antonio Ángel Díaz, 1943 y 1950) y *Giornale LUCE* (1932).

⁷ Acá puede establecerse un puente teórico con la idea que esboza Ricardo Crisorio en “Educación Física y biopolítica”, y tensionarse con su afirmación de que “Si, como pensaba Heidegger, pensar el universo sin el mundo es pensar apenas los restos del mundo, pensar el organismo sin el cuerpo es pensar tan sólo los restos del cuerpo” (2007: 77).



actividades físicas de entrenamiento, juegos, gimnasias, clases escolares de Educación Física, actividades recreativas, colonias de vacaciones, el ocio en el veraneo, entre otras.

Comienzo por establecer como reflexión primera que todas las imágenes analizadas son registros cinematográficos documentales. Es decir, no fueron producidas para la cámara, sino que la cámara tomó un registro documental de un evento social o cultural. Son imágenes de lo que se llama documentales o docudramas, que son una mezcla de imágenes que registran documentalmente una parte y reconstruyen otras ficcionalmente. Forman parte del corpus imágenes de dos filmes docuficcionales de los más reconocidos de los años 1920 y 1930: “*Chelovek Kinoapparatom*” (traducido como “El hombre de la cámara”, realizada por el gran cineasta ruso Dziga Vértov en 1929), que narra de una manera no lineal ni cronológica la perspectiva de un operario soviético común sobre la cotidianidad, analizando específicamente la parte dedicada a las prácticas corporales y a la recreación, y “*Olympia 2 - Fest der Schönheit*”, de Leni Riefenstahl en 1938 –traducido como la “Fiesta de la belleza”–, en la cual se observa en el famoso largometraje sobre los Juegos Olímpicos de Berlín de 1936 una secuencia de imágenes, en su inicio, de hombres bañándose entre sí, desnudos.⁸ A su vez, se recopilaron fotogramas de “noticieros cinematográficos”, que consiste en un género ya extinto que era que en casi todos los países occidentales era obligatorio pasar antes de las películas las noticias filmadas.

Imagen de *Chelovek Kinoapparatom*, Dziga Vértov, 1929



Es importante decir que se seleccionaron imágenes que se proyectaron públicamente en los cines en el segundo cuarto del siglo XX, que es el momento en que asistir al cine se convirtió en la principal salida cultural en la mayoría de los países, constituyéndose la cinematografía en general, y el género documental en particular, como el primer artefacto cultural que permitía masificar visualmente una idea en movimiento. Lo cual es

⁸ La imagen de apertura de *Fest der Schönheit* muestra un retorno a cierta la naturaleza que Riefenstahl quería imprimir a las actividades físicas, con una imagen de un bosque y hombres desnudos, que se lavan los unos a los otros, en una referencia al amor por los iguales sin un apelo homosexual. Agradezco a Alexandre Fernandez Vaz por este señalamiento.



clave para entender el trasfondo de estas palabras: las imágenes fueron pensadas para ser reproducidas, en una suerte de resignificación del sentido esgrimido por Comenio en su *Didáctica Magna* para los sistemas educativos, de transmitir “todo, para todos y al mismo tiempo”.

Imagen de *Olympia 2 - Fest der Schönheit*, Leni Riefenstahl, 1938



Es importante tener en cuenta que estas imágenes pueden ser transmitidas simultáneamente en diferentes lugares, y son siempre las mismas imágenes. Vale recordar aquí las palabras de Walter Benjamin (2012) acerca de las artes mecánicas, como el cine o la fotografía, que pierden el sentido de originalidad: proyectadas y reproducidas, son siempre las mismas. De hecho, el propio Benjamin afirma que esa pérdida de originalidad de la obra y su condición mecánica generan la posibilidad de una “reproductibilidad técnica”, y que eso a la vez produce la posibilidad de una “reproducción política”. Bien lo sabía Benjamin que denunciaba el uso de la cinematografía por parte de los regímenes totalitarios como medio para la propaganda política. También lo sabían, por caso, en la presidencia de Juan Domingo Perón en Argentina en 1952 cuando en el Segundo Plan Quinquenal esboza que la cinematografía es un poderoso “auxiliar de enseñanza”, no solamente encargándose del fomento y masificación de noticieros cinematográficos, sino también de una política de producción de la cinematografía educativa en general.⁹

Dicho de otra manera, Benjamin explica que el desarrollo de las artes mecánicas como el cine o la fotografía produjo la posibilidad de la masificación de mensajes políticos cargados de una dimensión estética hasta entonces inédita. Y eso es justamente lo que presento como la posibilidad de una “universalización estética”, que es la posibilidad de que cuando observamos una misma imagen tendamos a ver lo mismo, a percibir análogamente puntos de vista semejantes. Esta universalización estética es, en rigor de verdad, la pérdida misma del sentido estético: dejo planteado aquí que justamente la

⁹ Para un análisis detallado de la relación entre la cinematografía educativa y el peronismo puede verse “La educación de los sentidos en la Argentina de Perón. El caso de la revista *Noticioso* y la cinematografía escolar” (GALAK y ORBUCH, 2018).



estética es lo que permite un extrañamiento con el mundo, es lo que nos permite ver lo que no está allí presente. Si la estética es la presencia de algo que no estaba ahí o que no debería estar ahí, rompiendo con la tendencia, con lo semejante a sí mismo, y si la estética es a la vez el efecto de un extrañamiento, entonces la universalización estética es en realidad una universalización de los sentidos sobre la estética, que significa a la vez la pérdida del sentido estético.¹⁰ Podríamos decir que es, en síntesis, la radicalización de lo que Jacques Rancière (2014) denomina como el “reparto de lo sensible”, la (di)visión entre lo que se puede decir y lo que no, lo que se puede ver y lo que no.

Imagen de *Olympia 2 - Fest der Schönheit*, Leni Riefenstahl, 1938



Esto a la vez es el efecto de la configuración de una percepción común: la homogeneización de modos de ver. En este caso, es la homogeneización de las percepciones sobre lo corporal: que lo estético referido al cuerpo se perciba como análogo, como siempre relativamente lo mismo, siempre ligado a la belleza: que el sentido de belleza sea *para todos lo mismo*, e incluso que la estética de lo corporal sea interpretada como natural.

Teniendo esto como telón de fondo, quisiera exponer que el recorte de los extractos filmicos presenta imágenes en movimiento que tienen algo en común: *simplemente* me llamaron la atención. El lector puede pensar que es un criterio demasiado subjetivo para ser analizado objetivamente, lo cual es en parte cierto. Pero también es cierto que es posible observar estas imágenes e interpelar algunos sentidos de por qué pueden llamarnos la atención. Y ahí emergen una serie de categorías que son las que expreso como modos del cuerpo abyecto, o simplemente “acerca de lo que *no* es un cuerpo”. Es que no

¹⁰ Cabe aquí una digresión: no por acaso en las artes se utiliza el concepto de performance, de que algo se produce en el mismo acto, generalmente entendiendo ese “algo” como *la praxis* de un cuerpo: prácticas del cuerpo que generan extrañamientos de/en los cuerpos.



deja de resultarme extraño ver imágenes *públicas* de un beso en la boca entre dos niños hermanos, mostrar la desnudez “sin tapujos”, incluso con menores de edad desnudos junto con mayores igualmente desvestidos, hombres bañándose entre sí sin un apelo a la homosexualidad, entre otras”.

Imagen de *Les Actualités françaises*, Pathé Journal, circa 1940



Lo que encuentro más interesante de esto son dos cosas: por un lado, que son imágenes de las décadas de 1920 y 1930, lo cual choca con cierta creencia de que nuestras sociedades evolucionaron a sentidos “más libres”. Por el contrario, estas imágenes nos muestran lo regulados que estamos, que hoy no se puede hacer pública la imagen de un menor desnudo, que el beso entre dos mujeres en una ficción televisiva conlleve notas periodísticas que lo destaquen (cosa que no sucede con el beso heterosexual), que se desregule la desnudez pero al mismo tiempo se ejerza una incomprensible persecución sobre el pezón únicamente femenino. Pero también, por otro lado, que todas las imágenes están mezcladas en el montaje de otras imágenes más familiares, que no nos llaman tanto la atención, haciendo que sean todas iguales. Es decir, no es que son imágenes mostradas por su particularidad, sino como parte de un registro documental general.

Es que justamente este extrañamiento es un extrañamiento a cuestiones incorporadas que damos por sabidas, un extrañamiento que produce ese sentimiento a la vez de rareza pero también de fascinación. La risa, la sorpresa, el asombro o la fascinación que pueden despertar las imágenes es la exteriorización de una incomodidad en la percepción, es la manifestación de que encontramos algo donde no debía estar: es justamente la presencia de algo que no denuncia ese algo, sino que evidencia a quien lo está observando, a quien percibe que eso que está ahí no es natural que esté ahí. Es, en definitiva, la confirmación de que hemos incorporado una homogeneización de la percepción sobre lo corporal, que es precisamente lo que denominamos como “efecto de naturalización”, que es que cuando vemos una imagen tendemos a ver cuestiones análogas.

Imagen de *Sucesos Argentinos*, n° 265, 18/12/1943



Estas reflexiones se inscriben en tratar de *recordar la historia por la que olvidamos* estas prácticas de los cuerpos que aparecen en estas imágenes, que si bien son cotidianas, no son comunes de observar en públicamente. Retomo uno de los sentidos que las imágenes ponen en juego: el doble carácter de *lo público* que exponen. Son imágenes filmadas en lugares públicos y son registradas para ser mostradas en lugares públicos (incluso con público en el sentido de espectadores). Ello no es menor porque se configura una suerte de cuerpo público y de cuerpo privado. De allí que podamos concebir que imágenes asociadas a la sexualidad, a la desnudez, a lo escatológico –incluso a los órganos internos o a la sangre, en sentido general o en casos particulares, como la menstruación– sean no-públicas, que lo interno sea sinónimo de lo privado. Eso configura y a la vez es configurado por la constitución moderna de un interior y un exterior del cuerpo, que a la vez instituye un exterior del cuerpo como lo público y de un interior como lo privado, distinguiendo con ello qué puede ser mostrado y qué no, precisamente, *en público*. Es decir, estableciendo performativamente un cuerpo político público externo y un cuerpo privado no-político. Es eso justamente, según la tesis que establezco, lo que *no es* un cuerpo.

Homogeneización de la percepción sobre lo corporal

Antes de pasar al cierre, quisiera esbozar un tercer punto, que es que esa homogeneización de la percepción sobre lo corporal encuentra su razón en que el cine informativo documental –y especialmente el género de noticieros cinematográficos– supuso una centralizada y oficial pedagogía de la imagen. Puede interpretarse que las imágenes informativas documentales afianzaron esa idea moderna de que *hay* –como esencia inmanente– algo público y algo privado respecto de lo corporal. Retomando el sentido que esboza Jacques Rancière como ese “reparto de lo sensible”, que divide entre lo que se puede decir y lo que no, lo que se puede mostrar y lo que no, lo que en este caso le



corresponde a una sensibilidad de un *cuerpo público* y otra sensibilidad que forma un *cuerpo privado*.

Pero a la vez ese cuerpo que se muestra moviéndose forma parte de, como diría Ernst Kantorowicz en su teoría política medieval, un cuerpo que es superior, inmortal, colectivo, que trasciende la individualidad biológica anatómica. Como una suerte de causa y consecuencia, en las imágenes podemos ver cómo se produce una sinonimia del cuerpo público con el cuerpo colectivo, y entonces esos cuerpos que se muestran, ese cuerpo público colectivo, representa el *cuerpo “argentino”* –o italiano, español, portugués, da igual en este caso–.

Imagen de *Sucesos Argentinos*, n° 625, 21/11/1950



El punto aquí es entender que eso que se percibe en las imágenes como modelo de “cuerpo argentino” tiene su correlato con lo que se proyectaba por los mismos años en diversos países. De hecho, el modo de narrar estas imágenes de cuerpos moviéndose fue importado a la Argentina desde Europa, especialmente de los modelos de país que los argentinos tenían por aquellos años debido a la histórica inmigración: España e Italia, e incluso podemos incluir aquí imágenes alemanas o francesas, que tuvieron mucha influencia.

Precisamente es hacia esto que se dirige la tercera parte de este escrito: la cuestión transnacional de una homogeneización de los modos de mostrar los cuerpos educados.¹¹ Quien vea imágenes de cine documental informativo argentino referidas a prácticas corporales como muestras gimnásticas muy posiblemente piense en fotogramas semejantes importados de regímenes totalitarios fascistas, como el alemán o el italiano. Es que justamente pueden establecerse relaciones con la producción europea estatal de

¹¹ Los párrafos que siguen se limitan a pensar las imágenes cinematográficas de los modos de moverse correcto, obviando que también existió una fuerte influencia de métodos gimnásticos europeos importados hacia contextos latinoamericanos. Al respecto puede verse, para el caso brasileño, “Educação Física. Raízes Europeias e Brasil” de Carmen Soares (2004), y para el argentino “Tras las huellas de la Educación Física Escolar Argentina. Cuerpo, género y pedagogía. 1880-1950” de Ángela Aisenstein y Pablo Scharagrodsky (2006).

propaganda cuando se exhiben este tipo de actividades físicas masivas, pudiéndose percibir en estos casos una fuerte influencia en los noticieros cinematográficos argentinos del LUCE italiano, de “L’ Unione Cinematografica Educativa”, fundada como órgano de propaganda oficial del fascismo italiano en 1920. Es posible observar una estrecha relación de estas imágenes con las producidas por el “*Giornale LUCE*” y especialmente con la experiencia italiana del *Cine GIL*, el cine informativo documental de la *Gioventù Italiana del Littorio*: surgida de las cenizas de la *Opera Nazionale Balilla*, una organización juvenil de fuerte apoyo estatal por parte de Benito Mussolini, que se caracterizó por desarrollar actividades masivas con jóvenes, favoreciendo el entrenamiento físico militarista mediante discursos chauvinistas, la Juventud Fascista Italiana editó entre 1940 y 1943 su noticiero cinematográfico. Además de lo que esbozan otras investigaciones (Aisenstein & Scharagrodsky, 2006; Galak, 2012), las imágenes muestran que la *Opera Nazionale Balilla* no sólo importó a la Argentina modos correctos de moverse sino también modos correctos de percibir esos movimientos: una educación de los cuerpos análoga a una formación de las sensibilidades.

Imagen de *Giornale LUCE*, 1932



De allí que sea identificable un diálogo transnacional del cine informativo, entre la experiencia argentina y la de otros países, especialmente europeos, como el LUCE, aunque también se podría mencionar el “NO-DO” español o las “*Actualités Pathé*” francesas.

Un cierre que abre

Quisiera cerrar pensando que si la cámara es el umbral de lo visible, como esboza Jacques Rancière (2013), por lo tanto: ¿qué queda por fuera del marco del lente de la cámara? ¿Qué no entra dentro de las imágenes de cuerpos moviéndose? ¿Qué *no es* un cuerpo? Porque si lo que la cultura reproduce dentro del marco de la pantalla es lo que se interpreta *socialmente como un cuerpo*, legitimado cuerpos, lo que queda fuera del



marco del *umbral de lo visible* es lo “privado-interno”, sea la sangre o las vísceras, sea un pezón o el deseo sexual, sea “lo deforme”, sea algo tan “natural” y “universal” como los sentimientos, y entonces, con tal criterio, no es absurdo pensar en este registro que el gobierno de las pasiones o la educación de las sensibilidades significa haber incorporado una homogeneización de las percepciones sobre lo corporal. Y la imagen en movimiento (como las del cine) supone otro pliegue del triunfo del modo argumental cientificista, que radica en haber instaurado su modo de verdad como verdadero, y de ese modo, así como para la ciencia, son también características del modo de percibir los cuerpos y sus movimientos la homogeneidad y la simultaneidad.

Con ello se pierde la posibilidad de distinguir lo particular y se proyecta con toda *su grandeza* la preponderancia de lo universal. En otras palabras, el cuerpo político y estético correcto es el cuerpo universalizadamente homogéneo. Y acá se manifiesta precisamente lo transnacional: en un doble juego de particular y universal, se produce una percepción de que lo universal del cuerpo y del movimiento es un particular de cada país, y entonces se puede pensar en cómo se construye un cuerpo educado “argentino”, “italiano” o “portugués”. Pero también lo particular de cada cuerpo se presenta como un universal a partir de cada uso político, y así se ve cómo se reproduce lo mismo para educar ese cuerpo “argentino”, “italiano”, “español” o “portugués”, y de este modo la subjetividad se subsume a la voluntad colectiva.¹²

En definitiva, en las imágenes se puede observar alternadamente lo masivo y lo individual, montajes que juegan del plano general y del plano de conjunto, al plano corto. Puede interpretarse que como parte de la resignificación entre lo masivo, lo local y lo público se exhibe como concepto clave la idea de una simetría: hay una simetría en los movimientos que se muestran, con los cuerpos haciendo simultáneamente lo mismo, una simultaneidad y una homogeneidad que es una resignificación de ese sentido comeniano que decía al comienzo: *todo, para todos y al mismo tiempo*. Pero también una simetría como valor moral, puesto que ese “hacer lo mismo al mismo tiempo” funciona también como mandato moral para todos, como mecanismo de control en tanto política transnacional percibida como mandato local.

Cierro reafirmando que en todos los casos las imágenes no fueron producidas para el lente de la cámara. Sin embargo, en todos los casos sí fueron editadas: esto es, pasaron por un montaje que es posterior al registro mismo de las imágenes. Esto es lo que Gilles Deleuze (2009) llama la “idea” del cine, que es el momento en el cual se funde la imagen y el movimiento para generar una “imagen-movimiento”. Justamente a esto Deleuze denomina como la revolución técnica y filosófica del cine, que rompe con las distancias de los fotogramas, retomando así la “teoría de los intervalos” del mencionado Dziga Vértov, para quien lo importante en el cine no es el movimiento ni el fotograma sino el intervalo entre las imágenes. De hecho, para Vértov el montaje es la “organización del mundo visible” (1973: 80), algo que en el caso de las imágenes analizadas podría hacernos pensar que en el registro documental lo ficcional está en cómo se ordenan las imágenes, en la idea y en el discurso que reproducen.

12 Según el contexto, en algunas épocas estos discursos adoptaron la forma de un mejoramiento de la raza o de perfeccionamiento de la patria.



Lo interesante aquí es pensar que esa “organización del mundo visible” es también la organización de un mundo sensible, y que a la vez puede ser organizado de otra manera. Que ese “umbral de lo visible” genera un marco que deja cosas (cuerpos) dentro y fuera, legitimando y deslegitimándolos. En definitiva, que eso que percibimos que *va de suyo* que es así o aquello que nos produce extrañamientos nos muestra la materialidad y permanencia de la presencia de las estructuras que hemos naturalizado, que hemos incorporado, que hemos hecho cuerpo.

REFERENCIAS

- Agamben, G. (2017). *El uso de los cuerpos*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Aisenstein, Á. y Scharagrodsky, P. (2006). *Tras las huellas de la Educación Física Escolar Argentina. Cuerpo, género y pedagogía. 1880-1950*. Buenos Aires: Prometeo.
- Benjamin, W. (2012). *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica y otros textos*. Buenos Aires: Godot.
- Bourdieu, P. (1999). *Meditaciones pascalianas*. Barcelona: Anagrama.
- Bracht, V. (2003). *Educação Física & ciência: cenas de um casamento (in)feliz*. Unjuí: Ijuí.
- Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*. Buenos Aires: Paidós.
- Crisorio, R. (2007). Educación Física y biopolítica. *Revista Temas & Matices*, Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE), n.11, pp.67-78.
- Deleuze, G. (2009). *Cine I: Bergson y las imágenes*. Buenos Aires: Cactus.
- Galak, E. (2009). “El cuerpo de las prácticas corporales”. En Crisorio, R. y Giles, M. (ed.), *Educación Física. Estudios Críticos en Educación Física* (271-284). La Plata: Al Margen.
- Galak, E. (2010). “El concepto cuerpo en Pierre Bourdieu. Un análisis de sus usos, sus límites y sus potencialidades”. Maestría en Educación Corporal, Universidad Nacional de La Plata.
- Galak, E. (2012). “Del dicho al hecho (y viceversa). El largo trecho de la construcción del campo de la formación profesional de la Educación Física en Argentina. Legalidades, legitimidades, discursos y prácticas en la institucionalización de su oficio entre finales del siglo xix y el primer tercio del XX”. *Tesis de Doctorado en Ciencias Sociales*, Universidad Nacional de La Plata.
- Galak, E. (2015). “Esbozos de una teoría de la práctica de educar. Pierre Bourdieu, educación de los cuerpos, violencia y capital simbólico”, en *Revista Tempos e Espaços em Educação*, vol. 8, nº 15, pp. 133-144.
- Galak, E. y Orbuch, I. (2018). “La educación de los sentidos en la Argentina de Perón. El caso de la revista *Noticioso* y la cinematografía escolar”. *Paedagogica Historica*, DOI: 10.1080/00309230.2018.1499784.
- Rancière, J. (2011). *El destino de las imágenes*. Buenos Aires: Prometeo.
- Rancière, J. (2013). *Figuras de la historia*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editor.
- Rancière, J. (2014). *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Buenos Aires: Prometeo.
- Soares, C. (2004). *Educação Física. Raízes Europeias e Brasil*. Campinas: Autores Associados.
- Vértov, D. (1973). *El cine ojo*. Madrid: Fundamentos.



Sobre o autor

Profesor en Educación Física, Magíster en Educación Corporal y Doctor en Ciencias Sociales por la Universidad Nacional de La Plata (Argentina), con post-doctorado em Educação, Conhecimento e Integração Social (UFMG-Brasil). En la actualidad es Investigador Adjunto del CONICET (Argentina). Ejerce la docencia actuando en grado y posgrados. Es autor del libro “Educar los cuerpos al servicio de la política. Cultura física, higienismo, raza y eugenesia en Argentina y Brasil” (2016) y compilador de “Cuerpo y Educación Física. Perspectivas latinoamericanas para pensar la educación de los cuerpos” (2013) y “Cuerpo, Educación, Política: tensiones epistémicas, históricas y prácticas” (2015), así también como de diversos artículos y capítulos de libro en los que trabaja la relación entre educación del cuerpo y (re)producción política, principalmente a través de analizar genealógicamente discursos referidos a la formación profesional, a la estética, al cine, al cientificismo, a la salud e higiene públicas y al mejoramiento de la raza.

