

EDUCAR (CON) LA MIRADA. DISCURSOS POLÍTICOS Y SENTIDOS ESTÉTICOS SOBRE LA CULTURA FÍSICA EN NOTICIEROS CINEMATOGRAFÍCOS

Eduardo Galak*

PALABRAS PRELIMINARES

Los noticieros cinematográficos que se exhibían antes de las películas en las salas de cines constituyen una de las primeras maneras de masificar discursos legitimados a través de las palabras y las imágenes. Con esa premisa de fondo, en este trabajo se analizan los sentidos éticos, estéticos y políticos acerca de la educación de los cuerpos que se proyectaron en un micro filmico semanal particular: los *Sucesos Argentinos*. Si bien existieron otros anteriores y contemporáneos a éstos, los *Sucesos*

* Profesor en Educación Física, Magíster en Educación Corporal y Doctor en Ciencias Sociales por la Universidad Nacional de La Plata (UNLP, Argentina). Post-doctorado en Educação, Conhecimento e Integração Social por la Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG-Brasil). En la actualidad es Investigador Asistente del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Tecnológicas (CONICET, Argentina). Ejerce la docencia en la Universidad Nacional de La Plata, actuando en grado y posgrado. Es miembro del Centro Interdisciplinario Cuerpo, Educación, Sociedad (CICES-IdIHCS-UNLP). Es autor *Educación de los cuerpos al servicio de la política. Cultura física, higienismo, raza y eugenesia en Argentina y Brasil* (Biblos, 2016) y compilador de *Estudios sociales sobre el cuerpo: prácticas, saberes, discursos en perspectiva* (Estudios Sociológicos Editora, 2011), *Cuerpo y Educación Física. Perspectivas latinoamericanas para pensar la educación de los cuerpos* (Biblos, 2013) y *Cuerpo, Educación, Política: tensiones epistémicas, históricas y prácticas* (Biblos, 2015). Es también autor de diversos artículos y capítulos de libro en los que trabaja la relación entre educación del cuerpo y (re)producción política, principalmente analizando genealógicamente discursos referidos a la formación profesional, la estética, la salud e higiene públicas y al mejoramiento de la raza.

fueron los noticieros en celuloide que mayor trascendencia tuvieron en la historia de la prensa cinematográfica argentina. Inclusive, se esgrime como tesis general que sin ser nunca efectivamente oficiales, funcionaron como la *voz autorizada* del gobierno de turno. Cuestión que puede verse patentemente en el recorte que representa esta indagación, la cual analiza los años en que este formato tuvo su mayor repercusión: entre sus orígenes en 1938 y el abrupto final de la segunda presidencia de Juan Domingo Perón en 1955.

Este período resulta de particular importancia porque permite observar las instancias en que la cultura física se pone definitivamente al servicio de la política, y con ello se profundizan los modos “oficiales” de formar el carácter de los ciudadanos, forjando hombres fuertes y mujeres sensibles. En definitiva, estudiar los discursos que los *Sucesos Argentinos* proyectaron de manera nacional posibilita, por un lado, entender las retóricas históricas que argumentaron la cultura física, la educación física y los deportes durante la primera mitad del siglo XX, y, por el otro, comprender mediante un ejercicio genealógico cómo y porqué algunos de estos sentidos se reproducen hasta la actualidad.

A los fines expositivos, este escrito se divide en tres momentos: parafraseando la estructura narrativa de la poética propuesta por Aristóteles, se presenta un primer apartado en el cual se realiza el “planteamiento” del objeto de la investigación, un segundo que refiere al “nudo” de la cuestión al reflexionar sobre los *Sucesos Argentinos*, para, por último, desarrollar el “desenlace” de la trama mediante un ejercicio teórico que muestre en los puntos de contacto entre la educación de los cuerpos y las imágenes las ataduras de la política.

PLANTEAMIENTO DE LA TRAMA: EDUCACIÓN DEL CUERPO E IMÁGENES EN MOVIMIENTO

Educar los cuerpos implica transmitir discursos políticos y sentidos estéticos, incluso cuando no sean explícitos o sus implicancias fuesen difusas. Con esta afirmación como base, esta indagación trabaja con dos dimensiones de un mismo objeto de estudio: educación del cuerpo e imágenes en movimiento. La primera refiere a aquellas maneras institucionalizadas de moverse que tienen por objeto el cuerpo y los movimientos. Esto es, por “educación del cuerpo” se entienden las técnicas y prácticas corporales transmitidas culturalmente cuya razón se explica por las significaciones sociales que representan sus incorporaciones. Así, desde las maneras de jugar, hacer gimnasia o practicar un deporte, hasta los modos de caminar, estar parado o *ser* hombre y mujer, entre otras formas disciplinadas de moverse, demuestran aprendizajes *hechos cuerpo* que, antes que efectivamente individuales, son eminentemente colectivos, socio-históricos y políticos. Desde una pers-

pectiva genealógica tal como aquí se sigue, la intención es observar las particularidades que se construyen respecto de la educación del cuerpo entre 1938 y 1955, y cómo ello presenta continuidades y rupturas para pensar las prácticas actuales. Ello implica pensar lo que se conoce comúnmente como educación física –reconocida *universalmente* como aquella materia escolar encargada curricularmente del cuerpo y del movimiento, a través de juegos, gimnasias, deportes y técnicas para la vida en la naturaleza–, pero también lo que en el contexto de análisis significaba la “cultura física” como modo de transmisión de prácticas corporales también por fuera de las escuelas. Cuestión que cobra particular importancia en el recorte temporal propuesto ya que este período representa el momento en el cual el Estado se hace definitivamente cargo de la pedagogización de los cuerpos no solamente dentro, sino también fuera de los muros escolares.

La segunda dimensión que compone el objeto de estudio lo constituye lo que se denomina *imágenes en movimiento*. En una analogía con lo que supone el *movimiento* de una práctica corporal, en esta indagación en particular las *imágenes en movimiento* remiten a la secuencia de fotogramas que componen las producciones fílmicas, cuyo ordenamiento racional hace emerger las formas y contenidos de la idea proyectada. En esta dirección, las realizaciones cinematográficas funcionan como una importante herramienta de difusión de discursos políticos y de sentidos estéticos, sea en formato ficcional, documental o lo que por entonces comenzaba a nombrarse como docuficciones o docudramas. Precisamente ello cobra inusitada relevancia en el período estudiado, ya que en las décadas de 1930 y 1940 se produce a nivel internacional una revolución técnica y tecnológica referida al cine, que con paulatino pero sostenido crecimiento fue produciendo una importante industria cinematográfica en Argentina, la cual derivó durante la presidencia de Juan Domingo Perón (1945-1955) a que se desarrolle también una importante revolución cultural¹.

Más precisamente se estudia un tipo particular de registro fílmico que presenta relevancia por su carácter político no-ficcional: los noticieros cinematográficos, los cuales consistieron en un formato que transmitía crónicas de actualidad de diversas temáticas -en desuso en el presente por la masificación de otras tecnologías como la televisión-. Entre otras, se destacan noticias dedicadas a hechos de política pública, en las que aparece el Presidente en ejercicio con alguno de sus ministros

1 Puede verse en este sentido la tesis de Walter Benjamin en “La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica” (2012), en tanto que sobre los orígenes y las implicancias culturales del cine en Argentina se recomienda la lectura de *Cien años del cine argentino* (2012) y *Los antecedentes del cine político y social en la Argentina (1896-1933)* (2009).

o gobernadores provinciales inaugurando una obra, sucesos de la vida social y cultural, particularmente de los sectores más conservadores con sus tareas de beneficencia y asistencialismo, pero también imágenes de galas y eventos de la alta sociedad, acontecimientos religiosos o actos del Ejército por conmemoraciones patrias, informes de variadas temáticas de la prensa internacional, una sección dedicada a la mujer principalmente referida a la moda, alguna “nota de color” sobre una circunstancia atípica y un tiempo progresivamente mayor destinado a la proyección de eventos deportivos, principalmente fútbol, boxeo, automovilismo y turf, pero también natación, tenis, ciclismo, vela, deportes acuáticos, saltos ornamentales, entre otros. Generalmente producidos de manera semanal, este formato de prensa cinematográfica se editó casi mundialmente en la mayoría de los países modernos occidentales. De hecho, a partir de su proyección en cines resultaron un potente recurso masificador, principalmente utilizado como difusor de idearios nacionalistas: en este registro se inscriben el “Gaumont-Actualités” y el “Pathé Journal” franceses -este último con sus sucursales inglesa “British Pathé” y norteamericana “Pathé News”-, los *newsreels* de las principales empresas de la industria del cine norteamericano como Columbia Pictures, Warner, Fox, Paramount o Universal, el “Die Deutsche Wochenschau” y “Universum Film AG” alemanes, el “Giornale LUCE” italiano o el “No-Do” (Noticieros Documentales) de España. Todos ellos tuvieron un importante rol en la divulgación de informaciones sobre los eventos de la Segunda Guerra Mundial, con significativos tintes chauvinistas. En Sudamérica, sin ser exhaustivos, se destacan los “Cinejornais” de Brasil, el “Bolívar Films” venezolano y el “Noticiero Nacional” colombiano, que se caracterizaban por mostrar imágenes producidas en territorio nacional, de costumbres populares y tradiciones elitistas.

El caso de Argentina es particular, no sólo por su rápido desarrollo en comparación con otros países latinoamericanos, sino principalmente por su amplio mercado producto de una importante red de cines en todo el país, lo que generó que convivieran simultáneamente diversas empresas. Mientras que las *Actualidades Argentinas* de Max Glücksmann y la *Revista Film Valle* monopolizaron la escena en las décadas de 1910 y 1920 respectivamente, hacia finales de 1930 y principalmente en 1940 se multiplicaron las empresas de prensa cinematográfica: en la década que va entre 1945 y 1955 convivieron el *Noticiero Panamericano*, el *Noticiero Argentino*, los *Sucesos de las Américas*, los *Reflejos Argentinos*, el *Noticiero Lumiton*, el *Semanario Argentino* y el *Noticiero Bonaerense*². Empero esta diversidad de empresas, sin dudas el más sig-

² El único de estos noticieros cinematográficos que dependía directamente de un órgano estatal oficial, el *Noticiero Bonaerense*, se dedicaba casi exclusivamente a proyectar

nificativo resultó ser *Sucesos Argentinos*, por su trascendencia política, representatividad histórica y su subsistencia por más de treinta años. No obstante, incluso con estas condiciones, nunca existió en Argentina un noticiero cinematográfico “oficial”, aunque sí funcionaron como retóricas dominantes, hegemónicas podría decirse, y en ese sentido como oficializadas.

Como dos caras de una misma moneda, este juego entre educación del cuerpo e imágenes en movimiento posibilita pensar una nueva doble dimensión de cuya dialéctica histórica emergen las disposiciones que configuran prácticas, inclusive en la actualidad. Por un lado, se estudian aquellas imágenes que tengan por condición explícita *mostrar la educación del cuerpo*. Resulta interesante en este sentido comenzar por afirmar que la gran mayoría de los fotogramas sobre niños proyectados en los noticieros cinematográficos argentinos pertenecen a actividades de cultura física, sea mediante filmes de clases de educación física en las escuelas, exhibiciones gimnásticas de características militarizadas y calisténicas, o actividades de asistencialismo y salubridad pública, como a través de colonias de vacaciones o competiciones deportivas organizadas por el Estado, como los *Juegos Infantiles 'Evita'* o los *Torneos Juveniles 'Juan Perón'*. Más aún, una importante cantidad de noticieros que refieren a actividades escolares destinan casi la totalidad del celuloide a mostrar imágenes de actividades físicas o trabajos manuales. Ello puede explicarse por la simbiosis que se produce entre la mecánica secuencial de las imágenes en movimiento que implica la cinematografía y la dinámica que entrañan las acciones de las prácticas corporales. Estas condiciones redundan en la sostenidamente progresiva institucionalización centralizada de la niñez y de la juventud que operó en Argentina desde la década de 1930, con inusitado auge desde que Juan Domingo Perón asumió la presidencia en 1946, profundizando el rol social de las escuelas y promoviendo la creación de colonias de vacaciones, clubes de niños, plazas de ejercicios físicos, sociedades de fomento, entre otras organizaciones culturales que desarrollaron la cultura física, y cuyas actividades fueron proyectadas por la prensa cinematográfica. En definitiva, todo ello permite reafirmar que la acción del Estado es mostrada como la acción sobre los cuerpos.

Por otro lado, se indagan imágenes en movimiento que tengan como objeto *educar los cuerpos mediante la demostración*. En este senti-

hechos ocurridos en el contexto de la provincia de Buenos Aires. Para ampliar sobre los primeros noticieros cinematográficos argentinos, sus antecedentes y recorridos, se recomienda la lectura de *Imágenes del mundo histórico. Identidades y representaciones en el noticiero y el documental en el cine mudo argentino* (Marrone, 2003), *Imágenes e Imaginarios del Noticiero Bonaerense, 1948-1958* (Marrone y Moyano Walker, 2007) y *el noticiero Sucesos Argentinos* (Kriger, 2007).

do, puede esbozarse que hubo claramente una intencionalidad pedagógica en la proyección de fotogramas sobre cultura física: además de pretender difundir técnicas y prácticas corporales, puede observarse como propósito editorial generar hábitos de conducta *correctos*, rutinas higiénicas argumentadas científicamente, disciplinamiento de las formas, incorporación de la autoridad, entre otras condiciones. Esto es, se transmitieron *modos de hacer* correctos, pero también *modos de ser* legitimados: una educación moral o cómo hacer las cosas y porqué. En palabras de Jacques Rancière (2010), puede entenderse como la divulgación de “modos de ser sensibles”, que implican la difusión de una estética particular universalizada, o, lo que es lo mismo, una estética universalizada percibida como particular.

En síntesis, epistemo-metodológicamente se estudian imágenes en movimiento que tomen por objeto el cuerpo, indicando con ello la intención de pensar técnicas y prácticas corporales legitimadas institucionalmente, producidas, organizadas, rutinizadas e incorporadas socialmente, transmitidas a través de noticieros cinematográficos entre 1938 y 1955, y que a la vez tengan por condición estas dos dimensiones: mostrar la educación de los cuerpos y educar los cuerpos mediante su mostración. Una aclaración última de este “planteamiento” de la trama: analizar la estética y la política de la educación de los cuerpos no debiera ser reducido a la forma curricularizada con que generalmente se la piensa, por caso en términos de danzas o artes escénicas. Por el contrario, se propone pensar los modos políticos de reproducción de discursos sobre educación de los cuerpos teniendo en cuenta sentidos puestos en juego en la narración audiovisual o en el lenguaje escrito o dicho, pero también aquellas significaciones estéticas transmitidas que no hayan sido explícitamente el contenido a transmitir.

Antes de pasar al segundo apartado en el cual se analizan las imágenes de los noticieros cinematográficos, resulta interesante contar una historia no del todo conocida: no es tan disparatado pensar el cruce entre educación del cuerpo y cine puesto que, de hecho, hay una relación directa entre la creación de la cinematografía y el nacimiento de la educación física. Partiendo de concebir que nace del vientre de la ciencia y de la mano de los Estados-Nación (Crisorio, 2009; Bracht, 2003; Galak, 2012), la educación física es hija de, entre otros procesos, los denominados “reformadores de la gimnástica”, principalmente fisiólogos que argumentaron las razones para hacer gimnasia y sus técnicas mediante recursos racionales y científicos –o, lo que es lo mismo, modernos–. Entre otros, se destacanel italiano Ángelo Mosso y los franceses Phillipe Tissié, Fernand Lagrange, Georges Demeny y Jules Etienne Marey. Precisamente Marey, además de ser uno de los “reformadores de la gimnástica”, es reconocido como uno de los posibles

padres del cine, justamente a partir de haber inventado y perfeccionado una nueva aparatología con pretensiones fisiologistas en las décadas finales del siglo XIX: el “*appareil de chronophotographie*”³. Tal como su nombre lo indica, el cronofotógrafo es un invento relativamente sencillo: colocando cámaras equidistantemente unas de otras (temporal y espacialmente), Marey registraba fotografías y luego las reproducía a intervalos regulares. Con el objetivo de estudiar los movimientos a partir de observar las imágenes, Marey fotografió desde animales, hombres, mujeres y niños haciendo prácticas cotidianas como hablar, comer, hacer muecas, utilizar armas o agarrar un utensilio –con un interesante criterio antropológico–, hasta personas practicando diversas actividades físicas como gimnasia con aparatos, saltos, corridas o trepando. De hecho, Marey captó fotográficamente ejercitaciones corporales junto con Demeny –otro “reformador de la gimnástica”, cuyos escritos tuvieron amplia repercusión en la educación física argentina (Aisenstein y Scharagrodsky, 2006; Galak, 2012)- en la Escuela de Gimnasia Militar de Joinville-Le-Point, institución en la que nació el Método Francés de Gimnasia de relativo éxito en el período de entreguerras en varios países, incluida la Argentina y Brasil (Galak, 2014a y 2014b).

Como puede verse, hay una racionalidad metódica y ordenada del cine en la necesidad de un equilibrio entre lo dinámico y lo uniforme, en la sucesión equidistante de imágenes, cuyo movimiento genera *performativamente* la estética del contenido y de la forma cinematográfica. Es decir, el cine nace a partir de la secuenciación de imágenes, pero con la condición de que sea una sucesión equidistante: como sostiene Gilles Deleuze (2009: 26), una “imagen-movimiento” que se funden. Precisamente, el cine no puede ser desglosado por sus imágenes, sino que es efecto de la “imagen-movimiento”, o, como diría el gran cineasta ruso Dziga Vertov⁴, en el cine lo que cuenta no es el movimiento

3 En el seno de la comunidad cinéfila no hay consenso acerca de si fue Marey el “inventor” del cinematógrafo, o el británico Eadweard Muybridge con su experimento acerca del galope del caballo: cuenta la historia de una apuesta en Estados Unidos para saber si había algún instante en la carrera del caballo en que tuviera sus cuatro patas despegadas del suelo. Mediante la seriación de imágenes Muybridge comprobó *científicamente* hacia 1878 el “vuelo” del trote equino, y al mismo tiempo creó técnicas que permitieron la emergencia del cine. Más allá de si fue Muybridge en Estados Unidos o Marey en Francia, lo cierto es que contemporáneamente ambos racionalizaron científicamente la secuencialidad dinámica, equidistante y homogénea de las imágenes para, mediante una nueva tecnología, dar posibilidad al nacimiento de la cámara, y con ella el cine.

4 Vertov fue además de un gran director que creó diversas técnicas cinematográficas, el autor de los clásicos *Kino-Nedelia* (1918) –que inspiró a Walter Ruttmann para que haga *Berlín. Die Sinfonie der Großstadt* en 1927–, y *Chelovek s kino-apparatom* (1929), conocida en español como *El hombre de la cámara*, uno de los primeros formatos de cine documental que registran imágenes de personas realizando actividades físicas. Para continuar en

sino el intervalo entre los movimientos (Deleuze, 2009: 157). Equilibrio dinámico entre luces y sombras, si como esgrime Rancière la fotografía es una “escritura de la luz de lo memorable” (2013: 22), entonces puede pensarse el cine como la *escritura* de la luz de lo memorable, del movimiento encuadrado, del sonido registrado y del texto guionado.

En síntesis, tanto la educación física como el cine, tanto la educación del cuerpo sistematizada, institucionalizada y centralizada como la “imagen-movimiento”, nacen con la misma pretensión científica de asir los movimientos mediante técnicas que toman por objeto el cuerpo⁵. El análisis de las imágenes en movimiento permiten, precisamente, comprender dicha *escritura*, que es en definitiva la *escritura* de lo social en el cuerpo y del cuerpo en lo social.

NUDO O CLÍMAX: “LAS IMÁGENES HABLAN POR SÍ SOLAS”

Creados el 26 de agosto de 1938 por Antonio Ángel Díaz, los *Sucesos Argentinos* duraban aproximadamente entre 7 y 10 minutos y se editaban con una frecuencia de cuatro emisiones por mes, presentando noticias anteceditas por intertítulos, separadores con textos que titulaban la información que a continuación se proyectaba, la cual era sonorizada mediante una melodía instrumental de fondo y una voz en *off* que describía las imágenes con ampulosos adjetivos⁶. Duraron hasta 1972, cuando por la masificación de otras tecnologías como la televisión ya no se hizo sostenible competir con la transmisión diaria de noticias.

Si bien se auto-titulaban “Primer semanario cinematográfico latino-americano”, lo cierto es que los *Sucesos Argentinos* no fueron pioneros, pero sí ocupan un lugar central en la retina socio-histórica nacional: la imagen inicial de una yegua pegando tres brinco es reconocida como un ícono argentino de la prensa audiovisual, por sobre otros formatos con los que convivió. De hecho, no es casualidad que los “Sucesos” abren con una fotosecuencia de un domador, un gaucho (representación de *lo local*) amansando una yegua indomable, cerrando los micros fílmicos con varios granaderos a caballo marchando en filas e hileras, organizados simétricamente: en una analogía del triunfo de

este sentido se recomienda la lectura de *Esporte, imagem, cinema: diálogos* (Melo, 2004).

⁵ Para observar las relaciones entre cinematografía, ciencia y educación se recomienda la lectura de *Sensibilidad escolar y régimen visual en la configuración del sistema educativo argentino* (Serra, 2014) y *El cine científico en la Argentina de principios del siglo 20: entre la educación y el espectáculo* (Cuarterolo, 2015). De hecho, en este texto Cuarterolo muestra cómo en los primeros registros fílmicos argentinos, como “Las operaciones del Dr. Posadas” o “Los peligros de las moscas”, ya hay una pretensión simultáneamente científica y educativa.

⁶ Entre los locutores que le pusieron voz a los *Sucesos Argentinos* se destacan Carlos D’Agostino, artífice del programa televisivo *Odol pregunta*, y Cacho Fontana, famoso animador radiofónico y televisivo.

la civilización sobre la barbarie y la naturaleza, las imágenes reafirman como principal retórica de estos noticieros cinematográficos la idea de mostrar la *modernización* de la *ilustrada* cultura argentina.

Para este trabajo se analizaron los *Sucesos Argentinos* que se emitieron entre 1938 y 1955. La razón del inicio del recorte temporal se debe, por un lado, a que ese año comenzó a editarse este noticiario cinematográfico, lo cual permite observar progresivamente cómo fueron modificándose con el correr del tiempo los discursos y la estética de las imágenes, y, por el otro, a que justamente 1938 representa un momento bisagra en la historia de la educación del cuerpo institucionalizada en Argentina, al ser un período en el que se deroga el decreto que determinó por tres décadas la oficialidad del Sistema Argentino de Educación Física, y en el que se rompe cierta hegemonía disciplinar por el establecimiento del segundo Instituto Nacional de Educación Física, emplazado en San Fernando, provincia de Buenos Aires (Galak, 2012; 2015). En tanto que el cierre se debe a que el 21 de septiembre de 1955 el Presidente argentino Juan Domingo Perón fue derrocado por la auto-denominada Revolución Libertadora, y con ello se terminó un período de inédito desarrollo de la cultura física (Rodríguez, 1999) y de la cinematografía nacional (Peña, 2012), finalizando así la característica *bajada de línea* peronista que se vivió durante el mandato de Raúl Alejandro Apold al frente de la Subsecretaría de Prensa y Difusión.

Desde el principio del fin de la Década Infame hasta la destitución de Perón, esta investigación comprende el proceso masificador que durante este período se desarrolló en materia de mercado cinematográfico, produciéndose un acentuado crecimiento de la cantidad de cines en todo el país, pero fundamentalmente un exponencial incremento en la taquilla. Como explica Clara Kriger (2009), el cine se constituyó definitivamente como una salida cultural no sólo para las clases altas como tradicionalmente ocurría, sino también para las “masas populares”, lo cual produjo el aumento en la asistencia a los cinemas, además de representar un cambio en el perfil cinéfilo, y con ello una reconfiguración de la industria, adoptando una identidad más popular. A tono con esta transformación, se multiplicaron los noticieros cinematográficos en Argentina, inscriptos en su mayoría en esta renovada narrativa audiovisual⁷.

7 Lamentablemente por vicisitudes políticas, incompetencia archivística e idiosincrasia nacional desapareció más del 90% del cine mudo y casi el 50% del sonoro argentino. Los noticieros cinematográficos no fueron la excepción: apenas es posible encontrar algunos ejemplares en el Archivo General de la Nación, en el Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken, en el Instituto de Investigaciones Gino Germani y en el Instituto Nacional Juan Domingo Perón, todos ellos emplazados en la ciudad de Buenos Aires. En lo que respecta a los *Sucesos Argentinos*, en el período analizado se editaron 874 micros filmicos, aproxima-

Ahora bien, respecto del material analizado es posible observar en las imágenes sobre educación del cuerpo sentidos transmitidos que refieren al género, a la profesionalidad, la gimnasia, la ciencia, la higiene, entre otras temáticas. Entendiendo la multiplicidad de discursos en casi dos décadas estudiadas y las continuidades y rupturas respecto de significaciones en torno a qué y para qué mostrar la cultura física, pueden identificarse tres cuestiones que caracterizan este período: la significación de la simetría, de lo colectivo y de lo público.

En principio cabe señalar la preeminencia de la gimnasia por sobre la enseñanza de otras prácticas corporales. Sobresalen en los *Sucesos Argentinos* noticieros que muestran marchas de rasgos militaristas y registros de competencias deportivas, pero principalmente imágenes de ejercicios calisténicos en exhibiciones gimnásticas colectivas: aquellas actividades físicas gímnicas realizadas simultánea y simétricamente, en filas e hileras, bajo el mando de un profesor o instructor ubicado frente a los practicantes, generalmente al aire libre y con espectadores. Es posible identificar en los fotogramas una serie de particularidades distintivas del *modo moderno de moverse*, lo cual se relaciona con aquellas categorías que Georges Vigarello advierte como el resultado original del pasaje del Renacimiento a la Modernidad (2005). En efecto, a la luz de las imágenes se observan la “mostración”, “frontalidad” y “teatralización” de la actividad, interpretando el ejercicio como una ficción a exponerse, como si fuese precisamente una puesta en escena, no sólo delante del profesor, sino también para la cámara y para el público presente. A su vez, puede identificarse una geometrización de los gestos, que hace del valor por la simetría una nueva sensibilidad que domina las imágenes en movimiento del período. La simetría es hija de un sentido típicamente moderno que la trasciende, y que gobierna la cultura física del período: la idea de orden, eufemismo disciplinario que justifica la intervención centralizada sobre los cuerpos. De hecho, la educación de la sensibilidad que presenta la simetría como valor relevante conforma, junto con el cientificismo dominante, una de las retóricas legitimadoras preferidas de los procesos de escolarización: el paradigma de “orden y progreso” como ideología política. Por último, las imágenes sobre gimnástica muestran como característica la colectivización del movimiento individual: producida sostenidamente desde el siglo XVIII, y encontrando en el segundo cuarto del siglo XX su máx-

damente unas 120 horas de filmación, de las cuales entre todos los acervos relevados se observaron las dos terceras partes que forman parte del patrimonio de estos archivos. Cabe señalar que a esta dificultad se le agregan otras dos: a la casi nula catalogación del material, la gran mayoría de los documentos audiovisuales de este noticiero en el Museo del Cine no dispone del correspondiente sonido, que por aquél entonces se registraba en una cinta paralela.

ima expresión, el ejercicio físico se inscribe definitivamente como parte del proyecto político (científico-higiénico), haciendo de las causas para entrenarse una cuestión a la vez singular y plural. Esto es, mediante este proceso se legitima la utilización (y proyección de imágenes) de prácticas corporales institucionalizadas como recursos en dos sentidos articulados: por un lado, el motivo para desarrollar la motricidad se argumenta en un criterio de beneficio individual, medido en términos de salud biológica, lo cual hace entonces que moverse sea responsabilidad del ciudadano, pero, por el otro, la razón para ejercitarse se justifica por cuestiones de rendimiento colectivo, en tanto dispositivo biopolítico incorporado como principio cultural. El mandato social de que *hay que* hacer actividad física por el bien común se arguye así por discursos biológicos, morales y patrióticos, volviéndose lema pedagógico que atraviesa la mostración de imágenes en movimiento sobre educación de los cuerpos.

Una segunda cuestión, íntimamente relacionada con la anterior, lo constituye el hecho de que se vuelve imagen la teoría que indica que el rey tiene dos cuerpos. En su clásico trabajo sobre teología política en la Edad Media, Ernst Kantorowicz (1957) postulaba la creencia medieval de que cada persona *porta* un “cuerpo natural”, propio, individual, biológico, mortal, a la vez que *conforma* colectivamente, junto con los demás cuerpos individuales, un “cuerpo político”, colectivo e inmortal. Iconográficamente, es posible afirmar que las imágenes en los *Sucesos Argentinos* exhiben esta doble dimensión política mediante la mostración de ejercicios físicos argumentados a la vez por razones de beneficio biológico y social. De hecho, en la proyección de fotogramas de hombres y mujeres, niños y niñas escolares, haciendo simétricamente la misma ejercitación física puede observarse no sólo la incorporación de una nueva sensibilidad, sino también la reproducción de la idea de orden como método de progreso. No resulta casual entonces la característica consolidación en el segundo cuarto del siglo XX de la retórica que indica realizar prácticas corporales como medio para fortalecer los músculos, mejorar la raza o perfeccionar la Patria. De allí que ocupe un lugar central la difusión en los *Sucesos* de eventos públicos como los aniversarios de la ciudad de La Plata durante la Década infame o la “Fiesta de la Educación Física” en épocas de Perón como presidente: en ambos casos, como en otros, la reunión de miles de jóvenes para hacer actividades físicas, al aire libre, de manera simétrica, permitió exponer a través de la prensa cinematográfica cierta cohesión social más allá de las diferencias, la organización social racionalmente modernizada como fortaleza colectiva, un *cuerpo político argentino*. Por caso, puede mencionarse el extenso informe del 57° Aniversario de La Plata del 7 de diciembre de 1939 (*Sucesos Argentinos* N° 65 [en adelante SA]), en el

cual se exhibe el agasajo que le hace el gobernador de la provincia de Buenos Aires Manuel Fresco al presidente Roberto Marcelino Ortiz, mediante una demostración de gimnasia en el estadio del Club Estudiantes de dicha ciudad, con aproximadamente nueve mil escolares realizando en el campo de juego figuras uniformes. Imágenes similares a las que los *Sucesos Argentinos* filmaron el 19 de noviembre de 1943 en ocasión del 61° aniversario de La Plata (SA N° 260), cuando la Dirección General de Educación Física y Cultura provincial organizó una conmemoración pública, invitando al presidente *de facto* Pedro Pablo Ramírez a asistir a una exposición calisténica de niños haciendo formas geométricas. A ellas pueden sumárseles las crónicas que anualmente los *Sucesos* le destinaron a la “Fiesta de la Educación Física”, también llamada “de la Juventud”: desarrolladas por el gobierno Justicialista en el estadio del Club River Plate en la ciudad de Buenos Aires, y con importante participación de alumnos y profesores del Instituto Nacional de Educación Física, los fotogramas proyectados el 11 de noviembre de 1947 (SA N° 467), el 3 de octubre (SA N° 514), el 23 de noviembre de 1948 (SA N° 521), y el 21 de noviembre de 1950 (SA N° 625), mostraron simultáneamente en toda Argentina niños y jóvenes haciendo formas circulares y helicoidales a través de diversos movimientos, para finalizar con la disposición de los cuerpos en el campo de juego, conformando las palabras “San Martín” o “Viva la Patria”.

Ahora bien, ¿cuál es la razón para exhibir este tipo de imágenes en las salas de cine de todo el país? Como se expresó, la acción del Estado es mostrada como la acción *sobre y de* los cuerpos, al mismo tiempo que en las formas compuestas por los jóvenes pueden verse de modo figurado los dos cuerpos del rey, individual y colectivo. Precisamente, este carácter político del cuerpo constituye la tercera significación desplegada por los *Sucesos Argentinos*: el cuerpo está para ser mostrado, puesto que su presencia es una presencia pública material. Lo cual puede ser pensado en una doble dimensión: por un lado, todas las imágenes en movimiento que presentan estos “cuerpos colectivos” son filmadas en lugares públicos (estadios de clubes deportivos o plazas), y, por el otro, son actividades realizadas en presencia de un público espectador. El cuerpo político, que es a la vez individual y colectivo, es un cuerpo público, que se vuelve sinónimo de universal, legítimo y “oficial”⁸. De allí que se entienda la presencia en muestras gimnásticas de representantes políticos, cuestión impensada en la actualidad. Precisa-

8 Según Pierre Bourdieu (2014), la “retórica de lo oficial” es aquello que, sin estar dictado por una ley, está investido de carácter de oficial y tiene efecto de universalidad. Consiste en aquello que está legitimado como tal y que reviste como consecuencia el carácter de público.

mente, la asistencia a estos eventos de las máximas autoridades, como gobernadores o presidentes, investía a la celebración con el carácter de oficial, y al público y a los cuerpos de una condición de *universal*⁹. Tal universalización borra los pliegues de las subjetividades de esos cuerpos moviéndose, constituidos en un solo cuerpo: de esta manera, si el cuerpo es público, la individualidad es privada (como algunos aspectos higiénico-sexuales), haciendo entonces de la incorporación del régimen de auto-control la garantía de la reproducción del régimen político de control. He allí, en efecto, el despliegue de la potencialidad pedagógica de las imágenes: conformar, transmitir y confirmar sentidos sociales de cuerpos legítimos, *universalizando* las subjetividades y *oficializando* lo que *viene siendo* como *lo que debe ser*.

En síntesis, como afirma Vigarello (2005), la fusión del cuerpo natural con el cuerpo político del rey inaugura una política de la imagen, en la cual el soberano (representado por el Rey, el Estado, la Patria) es al mismo tiempo un absoluto que gobierna los cuerpos y el conjunto de esos cuerpos gobernados. Estas palabras cobran una nueva dimensión cuando se tiene en cuenta que, en la actualidad, los discursos dominantes parecen establecer que el soberano es el cuerpo, o por lo menos un tipo particular de imagen universal del cuerpo: una estética del cuerpo universalizada percibida como particular.

DESENLAZE: EDUCAR (CON) LA MIRADA

Teniendo en cuenta la percepción particular de la estética de las imágenes que compromete la política de educar los cuerpos, paso a desarrollar el tercer apartado en un registro narrativo distinto, ahora en primera persona.

Aunque no quisiera caer en lugares comunes, hay algo que siempre me pasa cuando veo las imágenes que describí: la sensación de que no preciso decir nada, de que *en* la imagen ya está la explicación, ya está el texto. En efecto, como expresa la frase coloquial, pareciera ser que “las imágenes hablan por sí solas”. Entiendo que esto es producto de la incorporación de sentidos universales que nos fueron transmitidos como legitimados, que encarnamos como naturales y que legitimamos constantemente. De hecho, en general las interpretaciones de las imá-

9 Pueden pensarse en este registro los filmes organizados por los organismos de propaganda de los regímenes fascistas de Hitler o Mussolini. De hecho, es posible ilustrar estas afirmaciones en el movimiento de los cuerpos desnudos –*naturales en la naturaleza*– en las imágenes iniciales de las dos partes de *Olympia* de Leni Riefenstahl, *Fest der Völker* y *Fest der Schönheit* de 1938, con motivo de los Juegos Olímpicos de Berlín de 1936, durante el régimen nazi. Puede leerse en estas imágenes un intento político por reflejar simultáneamente la igualdad de los pueblos, la universalidad de los cuerpos y la supremacía de la raza aria.

genes tienden a *hacernos creer* que el significado es el mismo porque el significante/objeto que estamos mirando lo es: porque la imagen que vemos es la misma, *tenemos que* comprender lo mismo. Es decir, opera en toda su dimensión la creencia común que indica que en las cosas están las palabras. Justamente, esto es lo que quiero poner a consideración: que si definimos la estética como la relación que tenemos con las cosas, y entendemos lo mismo sobre una imagen porque “habla por sí sola”, entonces tendemos a reducir modos estéticos a una suerte de *la* estética. Más aún, propendemos a restringir la estética a los sentidos políticos dominantes, *universalizando* las percepciones sobre los modos de ver, hacer, decir, pensar. En definitiva, nos inclinamos a resumir las formas de apreciar las cosas al modo socialmente legitimado que organiza las sociedades: *la* política.

Esto es, si “una imagen vale más que mil palabras” como sostiene la creencia popular, es porque hay un millar de palabras que pueden dar cuenta de esa imagen, pero también hay una ponderación de esas *palabras*, puesto que existen sentidos legitimados –y por ende des-legitimados– sobre las palabras y las cosas. Esto no es casual ni menos azaroso, sino que es el producto de los efectos de la educación centralizada por la que atravesamos en nuestras vidas. Me refiero, claro está, a los efectos de la escuela, pero más aún a los procesos de escolarización que tiñen de carácter pedagógico institucionalizado acciones cotidianas: en este contexto se inscriben los *Sucesos Argentinos*, máxime en una época en la cual los noticieros cinematográficos permitieron una inusitada masificación de discursos, además de significar un recurso altamente didáctico, al poner en un registro audiovisual cuestiones que hasta entonces estaban reservadas para el género discursivo escrito o radiofónico¹⁰.

Esta cuestión –que nos da la impresión de que “la imagen habla por sí sola”– se produce porque existe una pedagogía estética y política del mirar, por la que todos hemos pasado e incorporado. De allí que se produzca una doble dimensión: “educar (con) la mirada”. Esto es, “educar con la mirada”, porque las imágenes se vuelven un medio pedagógico para transmitir discursos y “modos de hacer” con el objeto de que sean aprendidos y reproducidos, pero también “educar la mirada”, porque justamente esa misma transmisión de imágenes funciona como medio para disponer “*modos de ser sensibles*”, para formar el propio acto de mirar, de percibir, de apreciar.

La tarea consiste entonces en pensar el aprendizaje de esos mo-

10 Puede pensarse en este sentido que para una gran cantidad de personas los noticieros cinematográficos significaron el único medio de acceso a la imagen del presidente en movimiento, o de los héroes deportivos en acción.

dos sensibles de percibir las cosas y las palabras, y con ello repensar el lugar de la política (las razones por las que hacemos nuestras prácticas, que trascienden nuestras prácticas) y el de la estética (la relación sensible –nunca natural pero sí naturalizada– con las palabras, las cosas, y los demás). De acuerdo con lo expresado quisiera retomar el sentido que Jacques Rancière le otorga a la relación entre política y estética. Resumidamente, dice Rancière que hay una “estética de la política” cuando “los actos de subjetivación política redefinen lo que es visible, lo que se puede decir de ello y qué sujetos son capaces de hacerlo” (2010: 65), cuando se asiste a la presencia de *un* modo bello de organizar el mundo, y que por ende deja un modo no-bello, incorrecto. De hecho, la idea de la estetización de la política ya está en Walter Benjamin (2012), en forma de denuncia del fascismo: el culto al *führer* presagiaba el totalitarismo como triunfo de la estética de la política. Contemporáneo al período que se está analizando, las palabras de Benjamin cobran dimensión cuando se piensa en el maquillaje que envuelve las maneras de organizar las sociedades, materializando aquella afirmación de que “hay en la base de la política una estética”, como sostiene Rancière (2014): *una* relación *absoluta* entre el modo estético y el político. En tanto que hay una “política de la estética” cuando se producen los efectos de la experiencia común en las formas de visibilidad de las artes –en nuestro caso audiovisuales–, cuando se define “qué es el arte”, “qué es lo artístico” como universal, cuando existe un modo “nacional” de narración legitimado y ponderado.

En el lazo entre la política de la estética y la estética de la política, en sus puntos de unión y de desunión, sostiene Rancière que se anudan lo visible, lo decible, lo factible (2010: 77). Precisamente, en la doble dimensión de “educar la mirada” y “educar con la mirada”, de “mostrar la educación del cuerpo” y “educar al cuerpo mediante la mostración” que implicó la prensa cinematográfica, se espesan las ataduras de la política. Esto es, se produce “el régimen estético de las imágenes” que advierte Rancière (2014), se forma a través de los fotogramas un *ethos*, un modo de ser socialmente legitimado, universalizado aunque no universal: la biopolítica desplegó durante el segundo cuarto del siglo XX su dominio a través de distintos dispositivos, como el cine, con toda su potencia universalizadora gracias a la reproductibilidad técnica que posibilita la proyección de imágenes, pero también a través de las escuelas como “máquinas estetizantes” capaces de garantizar la homogeneización de las prácticas, de la estética y de las prácticas estéticas (Southwell, 2012).

En efecto, los noticieros cinematográficos produjeron un régimen estético de las imágenes, resultando una “fábrica de lo sensible”, masiva y universalizadora. Precisamente a esto refiere Rancière (2014:

67) con la idea de que opera un “reparto de lo sensible”, en sus dos acepciones: un reparto social de qué es lo que le corresponde a lo estético y qué a lo político, como dos dimensiones materialmente separables, pero también un tomar parte en el juego de esa (di)visión¹¹. Propongo justamente repensar esta doble acepción para tomar parte en la construcción de modos estéticos particulares de la educación del cuerpo, que no sean necesariamente los discursos de la estética dominante. El planteo es repensar el rol pedagógico en esa educación de la mirada, de cómo mirar: ¿por qué no enseñar a ser espectadores de prácticas corporales? No me refiero a la transmisión de cuestiones morales y éticas con que generalmente se lo piensa –que haga de la incorporación de un régimen de auto-control un contenido curricular, como condenar el insulto al árbitro, escupir a un rival o agredir al espectador contrario–; me refiero a considerar educar cómo apreciar los sentidos estéticos y políticos puestos en juego en una práctica corporal.

¿Por qué los modos estéticos que transmitimos *tienen que ser* aquellos de la política dominante sobre el cuerpo? ¿Por qué se transmiten mediante prácticas educativas los sentidos de la estética legitimada del cuerpo, que indica que *hay que* ser delgado, fuerte, musculoso, vigoroso, higiénico, femenino para las mujeres y masculino (“macho”) para los hombres? ¿Por qué se reducen los modos estéticos de la política del “cuerpo colectivo” (ese cuerpo formado por cuerpos) al “cuerpo individual”? ¿Por qué no pensar que educar el cuerpo supone reproducir políticamente, pero también implica producir modos estéticos particulares? Con estas preguntas como punto de partida expreso la necesidad de romper con el reduccionismo que se hace al entender al cuerpo como la “cosa” de la enseñanza, confundiendo que sea el objeto de la educación con objetivarlo, abstraerlo, quitarle todas sus propiedades, alienarlo. Concebirlo como una cosa nos lleva al error de interpretar que el cuerpo es significativo que contiene las palabras, las sensibilidades. Que es lo mismo que decir que los sentidos estéticos son naturales, o incluso biológicos: este posicionamiento implica comprender que la estética es inmanente a los cuerpos, y no a la política sobre los cuerpos.

Por el contrario, la tarea que propongo es generar sentidos estéticos particulares de los modos (políticos) de educar los cuerpos. Construir espectadores que no reproduzcan lo que Rancière advierte como la “paradoja del espectador” (2010, p. 10), es decir, educar espectadores

11 Para Bourdieu (2000) lo social opera a partir de la incorporación de una (di)visión del mundo, que hace no solamente que tengamos una manera de *ver* las cosas, sino también de interpretarlas como opuestas a otras, generando una *división* de las maneras de percibir, apreciar y accionar sobre el mundo.

que no sean lo opuesto a conocer o a actuar, que sean emancipados a través de *borrar* la frontera que delimita quienes actúan de aquellos que miran, que subviertan la pasividad del acto de mirar por la potencialidad de constituirse en observadores interpeladores.

Es cierto, las imágenes históricas desnudan por su crudeza modos estéticos y políticos distintos a los que actualmente interpretamos como cotidianos. Sin embargo, pueden identificarse una serie de cuestiones observadas en los *Sucesos Argentinos* que le otorgan vigencia a los discursos observados: por caso, los sentidos utilitaristas de la actividad física argumentados en criterios de higiene y salubridad pública que revelan la transmisión de un régimen de control a partir de la incorporación de un auto-control, la educación de las sensibilidades que supuso la proyección del valor de la simetría, la retórica que define que lo colectivo-“superior” gobierne las razones de por qué moverse, la afirmación de un paradigma de lo público que transmite condicionamientos de género heteronormativos y patriarcales o que acallan mediante su ausente tematización las condiciones de clase naturalizando las diferencias como distinciones, entre otras.

Estas condiciones reafirman que las prácticas corporales proyectadas en los noticieros cinematográficos supusieron una instancia más de educación del cuerpo que universaliza la mirada sobre lo particular, haciéndola universal. En el “umbral de lo visible” (Rancière, 2013) –que supone el marco de la cámara– los cuerpos constituyen a la vez la *cosa* patente de la imagen y la *palabra* latente del texto político y estético que la atraviesan. En definitiva, qué no es educar sino precisamente la tarea política constante de borrar las fronteras y romper con los condicionamientos universalizadores, procurando una *relativa* emancipación intelectual del maestro, del alumno, del espectador.

FUENTES PRIMARIAS

- Díaz, Antonio Ángel 1950 *Sucesos Argentinos* N° 625: Fiesta Estudiantil, 21 de noviembre.
- Díaz, Antonio Ángel 1948 *Sucesos Argentinos* N° 521: Fiesta de la Educación Física, 23 de noviembre.
- Díaz, Antonio Ángel 1948 *Sucesos Argentinos* N° 514: Fiesta de la juventud, 3 de octubre.
- Díaz, Antonio Ángel 1947 *Sucesos Argentinos* N° 467: Fiesta de la juventud, Buenos Aires, 11 de noviembre.
- Díaz, Antonio Ángel 1943 *Sucesos Argentinos* N° 260: Aniversario de la fundación de La Plata, Provincia de Buenos Aires, 19 de noviembre.

Díaz, Antonio Ángel 1939 *Sucesos Argentinos* N° 65: 57° Aniversario de La Plata, 7 de diciembre.

BIBLIOGRAFÍA

- Aisenstein, Ángela y Scharagrodsky, Pablo 2006 *Tras las huellas de la Educación Física Escolar Argentina. Cuerpo, género y pedagogía. 1880-1950* (Buenos Aires: Prometeo).
- Benjamin, Walter 2012 *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica y otros textos* (Buenos Aires: Godot).
- Bourdieu, Pierre 2014 *Sobre el Estado* (Barcelona: Anagrama).
- Bourdieu, Pierre 2000 *La dominación masculina* (Barcelona: Anagrama).
- Bracht, Valter 2003 *Educação Física & ciência: cenas de um casamento (in) feliz* (Unijuí: Ijuí).
- Carro Aiello, José Pablo 2009 “La nación peronista en Sucesos Argentinos” en *Sociedad hoy* (Concepción) N° 17.
- Crisorio, Ricardo 2009 “Educación Física” en Crisorio, Ricardo (comp.) *Educación Física. Estudios críticos en Educación Física* (La Plata: Al Margen).
- Cuarterolo, Andrea 2015 “El cine científico en la Argentina de principios del siglo 20: entre la educación y el espectáculo” en *História da Educação* (online) Vol. 19, N° 47, septiembre-diciembre.
- Cuarterolo, Andrea 2009 “Los antecedentes del cine político y social en la Argentina (1896-1933)” en Lusnich, Ana Laura y Piedras, Pablo (comp.) *Una historia del cine político y social en Argentina. Formas, estilos y registros (1896-1969), Volumen I.* (Buenos Aires: Nueva Librería).
- Deleuze, Gilles 2009 *Cine I: Bergson y las imágenes* (Buenos Aires: Cactus).
- Di Núbila, Domingo 1998 *La época de oro. Historia del cine argentino* (Buenos Aires: Ediciones del Jilguero).
- Galak, Eduardo 2015 “Una historia en fragmentos: los orígenes de la institucionalización de la ‘educación de los cuerpos bonaerenses’ (1910-1940)” en Galak, Eduardo y Gambarotta, Emiliano (comp.) *Cuerpo, educación, política: tensiones epistémicas, históricas y prácticas* (Buenos Aires: Biblos).
- Galak, Eduardo 2014a “‘Être fort pour être utile’. La educación del cuerpo

- al servicio de la Patria: la profesionalización de la Educación Física argentina (1910-1940)". Trabajo presentado en el *XI Congreso Iberoamericano de Historia de la Educación Latinoamericana*. Toluca, México.
- Galak, Eduardo 2014b "*Faire des etres forts*. Educación de los cuerpos mineiros y eugenesia en la "Revista do Ensino" (Minas Gerais, Brasil, 1925-1940)". Trabajo presentado en el *X Congresso Luso-Brasileiro de História da Educação*, Pontificia Universidade Católica do Paraná, Curitiba.
- Galak, Eduardo 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.
- Kantorowicz, Ernst 1957 *The King's Two Bodies: A Study in Medieval Political Theology* (Princeton, NJ: Princeton University Press).
- Kruger, Carla 2007 "El noticiero Sucesos Argentinos" en *Historiapolítica.com* <<http://historiapolitica.com/datos/biblioteca/kruger.pdf>>.
- Marrone, Irene 2003 *Imágenes del mundo histórico. Identidades y representaciones en el noticiero y el documental en el cine mudo argentino* (Buenos Aires: Biblos).
- Marrone, Irene y Moyano Walker, Mercedes 2007 *Imágenes e Imaginarios del Noticiero Bonaerense, 1948-1958* (La Plata: Asociación Amigos del Archivo Histórico de la Provincia de Buenos Aires).
- Melo, Victor 2004 *Esporte, imagem, cinema: diálogos* (Rio de Janeiro: Programa Avançado de Cultura Contemporânea).
- Peña, Fernando 2012 *Cien años de cine argentino* (Buenos Aires: Biblos).
- Rancière, Jacques 2014 *El reparto de lo sensible: estética y política* (Buenos Aires: Prometeo).
- Rancière, Jacques 2013 *Figuras de la historia* (Buenos Aires: Eterna Cadencia Editor).
- Rancière, Jacques 2010 *El espectador emancipado* (Buenos Aires: Manantial).
- Rodríguez, María Graciela 1999 "Deporte y populismo: la fundación de una relación (Argentina, 1945-1955)" en *Contratexto: revista de la Facultad de Comunicación de la Universidad de Lima* (Lima) N° 12.

- Serra, María Silvia S. 2014 “Sensibilidad escolar y régimen visual en la configuración del sistema educativo argentino” en Pineau, Pablo (comp.) *Escolarizar lo sensible: estudios sobre estética escolar (1870-1945)* (Buenos Aires: Teseo).
- Southwell, Myriam 2012 “Estética/política: un abordaje sobre esos conceptos y sus fronteras” en *Giros Teóricos. Lenguaje, Transgresión y Fronteras* (México: UNAM).
- Vigarello, Georges 2005 “Ejercitarse, jugar” en Vigarello, Georges; Corbin, Alain y Courtine, Jean-Jacques (coords.) *Historia del cuerpo* (Madrid: Taurus).