

EL FUNDAMENTO DE LA IMAGEN-MOVIMIENTO DE LOS CUERPOS EN MOVIMIENTO¹

Eduardo Lautaro Galak,
CONICET/UNLP-IdIHCS

RESUMEN

Se propone analizar imágenes filmadas históricas sobre prácticas corporales con objetivos didácticos, en lo que representa una sucesión de fotogramas documentales de personas haciendo actividades físicas para la cámara con intenciones de transmitir un mensaje para que sea reproducido. Con ello es posible observar una homogeneización, sucesión y simultaneidad de técnicas (corporales y cinematográficas) como efecto del juego de montajes, planos y encuadres.

PALABRAS-CLAVE: Cuerpos; Movimientos; Técnicas

INTRODUÇÃO

Partiendo de concebir que lo que se entiende por cuerpo está signado por los usos (teóricos o prácticos) que se le otorgan, la pretensión de este escrito es interpelar las formas en que históricamente se fueron conformando modos de narrar lo corporal. En otras palabras, se parte de afirmar que si los cuerpos son performativamente en las prácticas (Galak, 2019), y entonces la intención es interpretar los modos históricos acerca de cómo se narran esas prácticas cuyo objeto son cuerpos. Así como es posible identificar modos modernos que disponen legitimidades y des-legitimidades sobre los cuerpos, que implica por ejemplo la concepción dominante de que el espíritu, la mente o el alma están por sobre la carne, que se piense que la materialidad física es la representación del cuerpo, que se conciba que la anatomía es el principal condicionante de la sexualidad o que se acepte que existan prácticas según el género, la edad o la clase social, ¿es posible identificar la existencia de *un* modo de narrar las prácticas de los cuerpos? ¿Existe *una* lógica particular en las formas de exponer los cuerpos? Inclusive, si se parte de reconocer que culturalmente existen cuerpos *correctos*,

¹ O presente trabalho não contou com apoio financeiro específico de nenhuma natureza para sua realização.

Este trabajo supone una profundización de las líneas teóricas desarrolladas en “¿Una gramática de lo corporal? Lo visible, lo invisible y lo no-visible en el fundamento de las imágenes y cuerpos en movimiento” (Galak, 2020).

¿existen modos correctos de mostrar cuerpos en movimiento? ¿Y por ende modos no-correctos?

EL ORIGEN DE LA IMAGEN EN MOVIMIENTO DE CUERPOS EN MOVIMIENTO

Pensar el orden de las cosas tienta a revisar sus orígenes, las formas en que esas cosas se organizaron desde su génesis. La hipótesis que se sigue es que la reflexión acerca del fundamento de la imagen-movimiento permite comprender los modos en que se estructuró visualmente la gramática de esas cosas, en este caso de lo corporal. En otras palabras, la manera en la que se construye una imagen en movimiento de los cuerpos *correcta* se condice con la proyección de imágenes de cuerpos en movimientos *correctos*.

Las imágenes analizadas cobran significatividad histórica por ser las imágenes más antiguas filmadas en el lugar donde nació la Educación Física y el cine, que además son fotogramas que tenían claramente un sentido pedagógico. Es decir, son imágenes que se proponían como potenciales dispositivos didácticos para ser proyectados, reproducidos como modos *correctos*. Esta utilización de recursos visuales como soportes educativos se desarrolla en un contexto como el del segundo cuarto del siglo XX, en el cual se produce una exponencial masificación del cine informativo documental como el primer medio de comunicación que puso al movimiento como su eje (SERRA, 2011; GALAK y ORBUCH, 2021), permitiendo la configuración y reproducción de un modo *correcto* de narrar prácticas corporales.

Se sostiene como tesis que lo que hizo la cinematografía documental informativa fue configurar *performativamente* la realidad a partir de proyectar una realidad en particular, valiéndose para ello de la institucionalización de dos de los principales fundamentos del registro fílmico: la homogeneidad y la simultaneidad como técnicas específicas para narrar lo corporal (GALAK, 2019). Una homogeneidad que se apoya en una universalización de las significaciones éticas, estéticas y políticas de lo corporal, en donde la uniformidad es una palabra clave para pensar la educación de los cuerpos, especialmente en términos morales como método para la formación de las sensibilidades: ser homogéneo, ser normal, es claramente en la primera mitad del siglo XX un valor. Esta homogeneidad no es una homogeneidad estática, sino más bien dinámica: se ajusta a los devenires de los discursos políticos, estéticos y éticos dominantes. En sentido cinematográfico, podría decir que es una

homogeneidad que arraiga su potencialidad en lo sucesivo: porque para que el cine se constituya como tal, no sólo es necesario imágenes iguales y homogéneas, sino también su movimiento, su proyección a intervalos regulares. Como sostiene Dziga Vértov (1974) en su “teoría de los intervalos”, el cine no es tanto las imágenes, sino más bien la distancia entre esas imágenes, o cómo podría plantearse a partir de Walter Benjamin (2012), la sucesión de imágenes hace que el cine descansa la imaginación de quien observa en la fascinación de la imagen.

En tanto el segundo fundamento, la simultaneidad, resignifica en parte el sentido de Comenius de hacer todos, lo mismo, al mismo tiempo. No por acaso las imágenes más recurrentes de cuerpos en movimiento que se encuentran en el cine documental informativo del segundo cuarto del siglo XX sean las típicas manifestaciones gimnásticas masivas, con decenas de cuerpos jóvenes en un estadio haciendo lo mismo, al mismo tiempo. Sin embargo, las típicas imágenes de cientos de personas haciendo lo mismo al mismo tiempo no se corresponden con los fotogramas analizados de la cinematografía educativa de Robert Lynen. Estas imágenes, que pueden ser vistas como una suerte de versión primigenia del uso de la cinematografía para estudiar los cuerpos y los movimientos, muestran antes que la generalidad, la importancia de la especificidad. Exhiben la importancia de aprender *la técnica correcta*. Repetida en diferentes contextos, por diferentes personas, para diferentes usos. Repetida en velocidad normal o mediante la técnica cinematográfica del *slowmotion*, el *ralenti*, la cámara lenta. Repetida hasta el cansancio, pero siempre la misma. Y nuevamente aparece lo sucesivo: el paso a paso, la gradualidad: *el ejemplo*.

Porque precisamente las imágenes exhiben cuerpos y movimientos homogéneos, simultáneos, sucesivos, haciendo lo mismo, vistiéndose de manera idéntica, procurando ser iguales. Entonces, la tesis que se sostiene es que el modo de filmación, edición y proyección de las imágenes allí seleccionadas configuraron una gramática de lo corporal sobre el movimiento de los cuerpos y de las imágenes: la conjunción de la captura de imágenes como modo de registrar la realidad y la educación del cuerpo como recurso político hicieron de la cinematografía documental un dispositivo de reproducción de una racionalidad científica de los movimientos, racionalidad que permite desplegar una simultaneidad y una homogeneidad *correctas* que forja una gramática de lo corporal.

A MODO DE CONSIDERACIONES FINALES: ¿UNA GRAMÁTICA DE LO CORPORAL?

Se identifica una gramática de lo corporal cuando se observa la presencia de normas tácticamente aceptadas como relativamente universales que establecen los usos “correctos” de los cuerpos. Esto es, el conjunto de prescripciones y leyes que rigen la creación de las estructuras que significan los cuerpos y que los conducen a adecuaciones legitimadas atinentes a la configuración de lo corporal. Esta gramática de lo corporal opera mediante la conjunción de sentidos éticos, estéticos y políticos que ordenan –con todo el doble peso del término– los tiempos y los espacios, otorgándole las propiedades dominantes habilitantes para tornar esos tiempos y espacios como apropiados o, por el contrario, para sancionarlos como inapropiados. Esta gramática de lo corporal ejerce su poder, a su vez, a través de acreditar o desacreditar los saberes, prácticas y discursos que le corresponden a los usos legitimados: por caso, configuran lo corporal correcto por cuestiones anatómicas –como puede ser la genitalidad que determina desde colores hasta deportes según si se tiene pene o vagina–, por criterios evolutivos –como puede ser el ordenamiento de rutinas para bebés, niños y niñas, adolescentes, adultos o viejos– o simplemente por hábitos culturales –como los usos de vestimentas diferentes según el tipo de reunión social o el uso de baños para hombres y para mujeres y no dividiendo para gordos y flacos, o separar baños para blancos o negros, como fue hace apenas 50 años en el *país más civilizado del mundo*–. Todo ello es el efecto de una gramática de lo corporal.

Ahora bien, esta gramática de lo corporal es el producto de lo que Pierre Bourdieu (2014) denomina como la “retórica de lo oficial”: esa acción de los Estados a través de sus diversos estamentos que despliega una (con)fusión de lo estrictamente oficial-estatal con sentidos que resultan *performativamente* oficializados por la legitimación de su mandato y por la efectividad de su operación. Como parte de ese mismo dispositivo se constituye un entramado que hace de lo oficial un *sinónimo* de lo legítimo y lo universal. Dicho de otra manera: es la producción de sentidos dominantes interpretados como legítimos, la conversión de eso legítimo en verdadero y de lo verdadero en universal. Ese pasaje de lo dominante a lo universal configura una (di)visión de lo social legitimada: supone la conformación de una manera de ver el mundo, pero es una manera de ver el mundo dual, que implica previamente haber aceptado, de modo tácito, también su contrario: es el efecto de definir las cosas por su

identificación, pero también por su oposición. La fijación de las palabras en las cosas se produce entonces simultáneamente por una identidad de la *cosa*, aunque es siempre delimitada por una suerte de “exterior constitutivo”: su opuesto. No es casual que Bourdieu (2000) defina esta (di)visión de lo social, en “La dominación masculina”, a partir de la inscripción de las condiciones culturales cotidianas percibidas como naturales, vueltas cuerpo, encarnadas, incorporadas. Frente a esta (di)visión de lo social la gramática de lo corporal se cierra en un orden de prelación de sus componentes.

Pero entonces, ¿cómo se produce esa prelación de los componentes de la gramática de lo corporal? La tesis que se sigue es que se aprende la ponderación *universal* de las cosas como el efecto de la inscripción de imágenes en movimiento: *la misma, para todos y al mismo tiempo*. Simultánea, sucesiva y homogéneamente. Es la fascinante consecuencia de haber solapado nuestra imaginación a las imágenes en movimiento, y con ello haber adoptado una homogeneización de la percepción de los cuerpos que produce una universalización estética (GALAK, 2019).

THE FOUNDATION OF THE MOTION PICTURE OF MOVING BODIES

ABSTRACT

The aim is to analyze the oldest filmed images of body practices with didactic objectives, in what represents a succession of documentary frames of people doing physical activities for the camera to transmit a message to be reproduced. With this, it is possible to observe a homogenization, succession, and simultaneity of techniques (corporal and cinematographic), as an effect of the play of montages, shots, and frames.

KEYWORDS: *Body; Movements; Techniques*

O FUNDAMENTO DA IMAGEM-MOVIMENTO DE CORPOS EM MOVIMENTO

RESUMO

Se propõe analisar imagens históricas filmadas sobre práticas corporais com fins didáticos, no que representa uma sucessão de fotogramas documentais de pessoas fazendo atividades físicas para a câmera com o intuito de transmitir uma mensagem a ser reproduzida. Com

isso, é possível observar uma homogeneização, sucessão e simultaneidade de técnicas (corporais e cinematográficas) como efeito do jogo de montagens, enquadramentos e planos.

PALAVRAS-CHAVES: Corpos; Movimentos; Técnicas

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, W. **La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica y otros textos**. Buenos Aires: Godot, 2012.

BOURDIEU, P. **La dominación masculina**. Barcelona: Anagrama, 2000.

BOURDIEU, P. **Sobre el Estado**. Barcelona: Anagrama, 2014.

GALAK, E. Por una epistemología de la imagen-movimiento del cuerpo. Homogeneización, universalización, estética y política de lo corporal. **Revista Tempos e Espaços em Educação**, v. 12, n. 28, p. 33-48, 2019.

GALAK, E. y ORBUCH, I. **Políticas de la imagen y de la imaginación en el peronismo. La radioenseñanza y la cinematografía escolar como dispositivos pedagógicos para una Nueva Argentina**. Buenos Aires: Biblos, 2020.

GALAK, E. ¿Una gramática de lo corporal? Lo visible, lo invisible y lo no-visible en el fundamento de las imágenes y cuerpos en movimiento. **Saberes Y prácticas. Revista De Filosofía Y Educación**, v. 5, n. 2, p. 1-13, 2020.

SERRA, M. **Cine, escuela y discurso pedagógico: articulaciones, inclusiones y objeciones en el siglo XX en Argentina**. Buenos Aires: Teseo, 2011.

VÉRTOV, D. **El cine ojo**. Madrid: Fundamentos, 1974.