



¿Una gramática de lo corporal?

Lo visible, lo invisible y lo no-visible en el fundamento de las imágenes y cuerpos en movimiento

A bodily grammar?

The visible, the invisible and the non-visible in the fundamentals of moving images and bodies

Eduardo Galak

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET),

Universidad Nacional de La Plata, Argentina.

eduardogalak@gmail.com

Recibido: 16/09/2020

Aceptado: 11/11/2020

Resumen. El nacimiento de la cinematografía como dispositivo sobre los cuerpos permite pensar al cine informativo documental como un recurso para comprender qué es lo que vale la pena ser mostrado y para interpretar los sentidos de realidad que se pretenden proyectar con esa mostración. Con la masificación de realizaciones en celuloide en las décadas de 1920 y 1930, las imágenes en movimiento resignificaron qué es un movimiento *correcto*, y con ello establecieron una gramática de lo corporal. Ella implica métodos, secuencias, distancias y armonías distintivas: es decir, el montaje fílmico produjo particulares modos de registrar y proyectar cuerpos en movimiento, que se articularon con la construcción de una *narrativa correcta*, estableciendo técnicas.

Para ello se propone analizar imágenes filmadas antiguas 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, primero, una clara distancia con los registros actuales y, segundo, una homogeneización, sucesión y simultaneidad de técnicas (corporales y cinematográficas), produciendo como efecto la configuración de qué es lo visible, lo invisible y lo no-visible de las imágenes y cuerpos en movimiento.

Palabras clave. Cuerpo, Movimiento, Técnicas, Cinematografía, Imagen.

Abstract. The birth of cinematography as a device on bodies allows us to think informative documentary cinema as a resource to understand what is worth to show and to interpret the senses of reality that are intended to be projected with that showing. With the mass production of celluloid productions in the 1920s and 1930s, moving images gave a new meaning to what a correct movement is, and thus established a bodily grammar. This implies methods, sequences, distances and distinctive harmonies: that is, the film montage produced particular ways of registering and projecting bodies in motion, which were articulated with the construction of a correct narrative, establishing techniques.

To do this, 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 with the intention of transmitting a message to be reproduced. With this, it is possible to observe, first, a clear distance with the current registers and, second, a homogenization, succession and simultaneity of techniques (corporal and cinematographic), producing as an effect the configuration of what is visible, invisible and not-visible from moving images and bodies.

Keywords. Body, Movement, Techniques, Cinematography, Image.

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

Una primera afirmación rápida diría que sí: existen modos correctos de mostrar cuerpos correctos ejecutando movimientos correctos. Podría comenzar por señalarse como ejemplo que en toda transmisión de mega-eventos deportivos se despliega un protocolo de qué mostrar primero, qué mostrar después, cuándo pasar las repeticiones, los ángulos de filmación, la duración de cada juego de cámaras, etcétera. Todo lo que se ve en pantalla en las transmisiones internacionales deportivas está protocolizado: está protocolizado mostrar el público, pero no toda imagen del público es mostrada, ni en cualquier momento. Por caso, a diferencia de unos años atrás donde la transmisión de un evento deportivo podía significar que alguien se hiciese

famoso o famosa, ya desde la Copa Mundial de 2018, la *Fédération Internationale de Football Association* (FIFA) estableció por normativa que no se expongan primeros planos de mujeres, especialmente aquellas consideradas bellas, por las críticas recibidas a los mensajes sexistas que transmitían. Pero también hay imágenes que explícitamente se eligen no exhibir del público: si alguien irrumpe dentro del terreno de juego, las cámaras enfocan otra cosa, como ocurrió en la final de la Champions League 2018-2019 disputada en Madrid, cuando Kinsey Wolanski saltó a la cancha para saltar a la fama, mientras la transmisión oficial rápidamente cambió de cámaras para priorizar la toma de un ofuscado Jürgen Klopp.

Está protocolizado hasta el más mínimo detalle de las rutinas del evento deportivo. Siguiendo con el ejemplo del fútbol, la FIFA reglamentó que se debe salir al campo de juego seis minutos antes del inicio de los partidos y cuatro minutos antes del pitido inicial hay que formar una fila para que suenen los himnos nacionales.¹ Esto hace, por ejemplo, que la selección de fútbol de Nueva Zelanda no pueda hacer el tradicional “haka” que hacen en el rugby o que, como los himnos no deben superar los 90 segundos y el himno argentino demora 3 minutos 40 segundos, se haya encontrado como solución un recorte que la hinchada adoptó más como un coro que como una canción patria.

Ahora bien, interesa comprender cómo se fueron conformando modos legitimados de narrar prácticas corporales, porque en esa narración se configuran modos explícitos, modos implícitos e inclusive modos nulos de cómo concebir los cuerpos, que, a los fines de este escrito se trabajan como lo visible, lo no-visible y lo invisible en el fundamento de la imagen en movimiento. Para ello se presentan una serie de registros documentales filmicos históricos sobre prácticas corporales, procurando observar cómo el proceso que llevó a la cinematografía a conformarse como parte de la industria cultural, especialmente desde las décadas de 1920 y 1930, también conllevó las primeras configuraciones de cómo proyectar modos correctos de moverse en forma de ejercitaciones físicas, no sólo en términos de filmación –es decir, de qué vale la pena ser filmado y qué no–, sino de los tres componentes clásicos de la teoría cinematográfica: del plano, del encuadre y del montaje. Del plano, porque no es lo mismo ver la misma secuencia de imágenes desde abajo, desde arriba, desde la perspectiva frontal. La experiencia estética de las imágenes iniciales de “Garrincha, alegria do Povo” de Joaquim Pedro de Andrade, filmada en 1962, mostrando un partido desde la perspectiva del *torcedor* en un Maracanã que todavía tenía una tribuna popular enterrada, es muy diferente a los planos en picado, desde arriba para ver abajo, mostrando ya no el detalle de las piernas que corren, sino la masividad de ese *povo*, de ese pueblo espectador. Del encuadre, porque claramente la definición de lo que queda dentro o fuera del lente de la cámara es un aspecto crucial del registro filmico. Si como diría Rancière (2013) la cámara es el umbral de lo visible, puede pensarse que la cámara funciona también como el umbral de lo sensible, como la delimitación entre lo visible, lo no-visible y lo invisible. Y, por último, del montaje, porque en definitiva el ordenamiento de las imágenes, eso que Gilles Deleuze (2009) llamó la “Idea” filmica, organiza el registro sensible. La sedimentación de un modo de narrar las prácticas corporales, de tipos de plano, encuadre y montaje *correctos*, es lo que constituye la configuración de la gramática de lo corporal.

¹ Para mayor desarrollo sobre un análisis de la televisación deportiva, véase “Espectáculo futbolístico y comunicación televisiva” (2005) y “Realización de deportes en televisión” de Antonio Jesús Benítez Iglesias (2013).

El fundamento de la imagen-movimiento de los 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*.

Ahora bien, localizar con certeza cuales son las primeras imágenes cinematográficas que registran prácticas corporales es inasequible, no sólo porque es un objeto epistémico difuso, sino porque metodológicamente es en extremo espinoso desandar ese camino, desde los obstáculos que presenta el trabajo de recuperación de los primeros fotogramas fílmicos hasta su mala documentación y su compleja conservación. Apenas como un ejemplo, se calcula que solo queda una décima parte del cine silente producido antes de la década de 1930. Entonces, resulta teóricamente impracticable señalar con exactitud cuáles son las primeras imágenes cinematográficas sobre actividades físicas, que siguiendo la historia de la cinematografía debieran datar de finales del siglo XIX o primeros años del XX.

Si bien esta dificultad historiográfica de las fuentes, sí es posible reconstruir la historia a partir de su significatividad: el trasfondo visual de este análisis está compuesto por un conjunto de filmes históricos que fueron realizados en el mismo lugar donde se registraron las primeras imágenes en movimiento. Para comprender ello en principio cabe señalar que la base científica del cine y de la cultura física moderna tienen una matriz común desde que dos de los padres de la Educación Física en Francia, los fisiólogos Étienne Jules Marey y Georges Demeny,² son los mismos que, en su afán de medir, cronometrar y controlar los cuerpos mediante aparatología científicista, crearon el *appareil de chronophotographie*, el artefacto mecánico que poco tiempo después funcionará como base para la invención del cinematógrafo. El cronofotógrafo desarrollado por Marey y secundado por Demeny consistía en un instrumento compuesto por una cámara montada en un fúsil que *dispara* fotos a intervalos de tiempo regulares.³ Entonces, las imágenes sacadas a lapsos constantes, al ser posteriormente exhibidas de manera equidistante, dieron nacimiento a la cinematografía: el pasar las imágenes uniformemente a igual distancia imagina el efecto de imagen-movimiento.⁴

Es decir, el cine nació a partir de un invento fisiológico para medir los cuerpos gracias a dos científicos que además están considerados como precursores de la Educación Física francesa: por caso, Étienne Jules Marey presidió en 1888 la *Ligue Nationale de l'Éducation Physique* creada ese mismo año, en tanto que Georges Demeny es considerado como el padre de la

² Algunas fuentes refieren a “Demeny” o “Demenji” (Gleyse y Bui-Xuân, 2002).

³ Cabe aquí señalar que la expresión popular “gatillar” cuando se saca una foto proviene de la mecánica de estos inventos.

⁴ Para Gilles Deleuze la revolución técnica y filosófica que supuso el cine fue haber fundido a la imagen y al movimiento en una sola cosa: “imagen-movimiento”. En efecto, el cine no es la sucesión de imágenes ni la estricta reproductibilidad mecánica del celuloide, sino que es un entramado que borra las fronteras entre los fotogramas, fundiéndolo todo en un todo, en lo que para Deleuze es la idea, que no puede diluirse en la unión entre imagen y movimiento (2009).

Éducation Physique Scientifique, la Educación Física científica, con una vasta producción de más de dos décadas y un rol fundamental en la profesionalización disciplinar. Además, ambos trabajaron en conjunto en la creación de la *Station Physiologique de Paris* desde 1882 en el *Bois de Bologne*, una institución subvencionada por el Estado nacional de Francia con el propósito de estudiar los movimientos de la máquina humana y animal. A su vez, un conjunto importante de las primeras imágenes del cronofotógrafo fueron registradas en la *École Normale Militaire de Gymnastique de Joinville-le-Pont*, una escuela militar de gimnasia creada en 1852, cuna de los primeros profesionales franceses en cultura física e institución que influyó también en otras latitudes como Argentina (Scharagrodsky y Gleyse, 2013), y que fue un lugar donde trabajaron Marey y Demeny (Andrieu, 2003; Simonet y Veray, 2003). En síntesis, es posible observar que hay en el nacimiento del cine documental y de la Educación Física una raíz común de racionalidad científica sobre los movimientos.⁵

Las imágenes que sustentan este análisis no están datadas con precisión, pero puede suponerse que se trata de un registro fílmico realizado en el período de entreguerras, muy posiblemente de mediados de la década de 1920. Esta hipótesis se basa principalmente en la calidad de su imagen y en que, según su intertítulo inicial, fueron producidas por “La cinémathèque Robert Lynen de la Ville de París”, una empresa dedicada al cine educativo creada en 1925. Tras el lema *Faire du cinema un support pédagogique, un spectacle récréatif et un objet de culture* (“hacer del cine un soporte pedagógico, un espectáculo recreativo y un objeto cultural”), esta empresa se propuso concebir la cinematografía como “médium sensible aplicado a la enseñanza”. Según los registros de la cinemateca Lynen se trata de tres films dedicados a los lanzamientos, los saltos y las marchas, siendo los dos primeros de 1924 y el último de 1926, todos ellos realizados por Emile Labrély, un experimentado realizador de material científico-pedagógico (Cépède, 2018) y siendo realizados por la importante productora Pathé.

Se reconoce que estas imágenes fueron realizadas en el lugar donde hasta la Segunda Guerra Mundial funcionaba la *École de Joinville Le Pont*, que en la actualidad está el INSEP, el *Institut National du Sport de l'Expertise et de la Performance*, que pertenece al Comité Olímpico francés.⁶ Además de identificarse el sitio donde fueron registradas por las edificaciones que aparecen de fondo, es posible ver que transmite discursos bélicos, especialmente ligados al lanzamiento de granadas y al entrenamiento de la fuerza y la resistencia como mecanismos para poder soportar el peso del equipamiento, lo cual permite consolidar la hipótesis que se hicieron en una institución militar como la *École de Joinville*.

Puede suponerse entonces que 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

⁵ Para profundizar al respecto puede verse *La Science en mouvements: Etienne Marey et Georges Demeny (1870-1920)* (Pociello, 1999).

⁶ Esta investigación es fruto de una instancia académica desarrollada en Francia en 2018, específicamente en el Centre d'Études, de Documentation et de Recherches en Histoire de l'Éducation (CEDRHE) de la Université de Montpellier, y que permitió documentar el material fílmico de la Iconothèque del INSEP, acervo ubicado en Vincennes, en las afueras de París. El autor agradece expresamente a Jacques Gleyse por promover esta estadía académica y a la Universidad Nacional de La Plata por financiarla.

produce una exponencial masificación del cine informativo documental como el primer medio de comunicación que puso al movimiento como su eje (Serra, 2011; AUTOR, 2020), permitiendo la configuración y reproducción de un modo *correcto* de narrar prácticas corporales.

Dicho de un modo más directo: la protocolización de los modos de narrar un evento de prácticas corporales tiene como antecedentes directos lo que se conoce como cine informativo documental, que es la filmación de eventos culturales y su proyección masiva en salas de cine. La cinematografía documental informativa consistió en una tecnología que en el pasado tenía una importancia significativa, y se trataba de un formato de filmación, generalmente de noticias semanales, como registro de lo que acontece con el objeto de transmitir un mensaje, de informar, pero al mismo tiempo de formar una visión de la realidad. Una educación con la mirada, pero también una formación de la mirada, de aquello que vale la pena ser visto y de aquello correcto para ver (Dussel y Gutiérrez, 2009; Cuarterolo, 2015; Galak, 2017).



Fotograma de “Le course”, La cinémathèque Robert Lynen de la Ville de París, circa 1924.

Gramáticas

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.⁷ 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

⁷ Para ampliar sobre este punto puede verse (Galak, 2019).

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*.



Fotograma de “Sauts en hauteur”, La cinémathèque Robert Lynen de la Ville de París, circa 1924.

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.

La gramática, entendida como el arte de hablar y escribir correctamente en una lengua determinada, es el origen del modo en el cual se ordena, para nosotros como para los otros, el mundo. Como es sabido, el lenguaje tiene como característica nombrar las cosas a condición de abstraerlas, quitarles toda propiedad propia. Sin confundir al lenguaje como aquella fijación que dicta el diccionario, el lenguaje es claramente univesalizador cuando sujeta la palabra a la cosa.⁸ Sin embargo, no es sobre las palabras y las cosas sobre lo que se pretende tematizar, ni sobre el lenguaje en sí mismo, sino más bien sobre la gramática en un sentido figurado, como aquel conjunto de normas que prescribe los correctos usos, pero sobre todo el correcto orden de esos usos.⁹ Se parte de reconocer que la gramática prescribe sus límites, determina órdenes que no pueden ser subvertidos. Bajo este sentido figurado de la gramática en los últimos tiempos se vienen desarrollando diversos usos conceptuales: diferentes autores refieren a la gramática de cada idioma, a la gramática del pensamiento, la gramática sentimental, etc.



Fotograma de “Sauts en hauteur”, La cinémathèque Robert Lynen de la Ville de París, circa 1924.

Antes de avanzar sobre esta gramática de lo corporal cabe hacer una mención breve acerca de la gramática visual. La gramática visual puede ser interpretada como el efecto de un orden percibido como preestablecido de las imágenes. Esto es lo que para el caso del cine resulta del montaje, aquello que Gilles Deleuze denomina como la idea cinematográfica (2009). Esa

⁸ Tesis que se sostiene en la clásica lectura de Michel Foucault acerca de *Las palabras y las cosas* (1978).

⁹ Esto es, sobre el uso *correcto*, porque la gramática es elástica con sus usos, tal como la poesía lo sabe históricamente y las nuevas generaciones lo ejecutan en sus usos cotidianos.

gramática visual ordena las imágenes de un modo particular, siguiendo una narrativa sin la cual el mensaje a transmitir no se entendería. Vale una ejemplificación simple: sin los carteles de “6 años después” o “3 meses antes” que aparecen en los films no se entendería muchas veces la narrativa filmica. Y ello es el efecto de que la lógica de la gramática visual cinematográfica, como en casi todas las narrativas, es cronológica. Sin que nadie explique nada de antemano, cuando se observa una secuencia que le sigue a otra y se interpreta automáticamente que la segunda es antecedida por la primera. Sin eso, no se entendería la trama. En definitiva, la gramática visual norma las imágenes ordenándolas de una manera que sean comprensibles, adecuándolas a las reglas incorporadas.

La segunda gramática que cabe retomar es la denominada gramática escolar. El nacimiento de los Sistemas Educativos modernos, como brazo fundamental de la institucionalización de la educación para la reproducción de la política surgió en todos los Estados-Nación bajo tres signos: una gradualidad, una homogeneidad y una simultaneidad en la enseñanza. Esto es en parte lo que Larry Cuban y David Tyack denominaron como una gramática escolar o gramática de la escolaridad: “La manera en que las escuelas dividen el tiempo y el espacio, califican los estudiantes y lo asignan a diversas aulas, dividen el conocimiento por materias dan calificaciones y ‘créditos’ como prueba de que aprendieron” (Tyack y Cuban, 2001, p. 167). Manera que es relativamente universal, o por lo menos percibida como tal, que organiza toda la grilla curricular y el trabajo educativo que se desarrolla en las escuelas, estructurando no sólo de un modo particular las condiciones materiales asociadas al quehacer escolar, sino también las condiciones simbólicas: estableciendo primero qué conocimientos son legítimos y cuales ilegítimos, constituyendo con eso el plan de estudios y lo que Elliot Eisner (1985) consagró como el curriculum explícito, implícito y nulo, para luego ordenarlos en una prelación, ubicando por caso las matemáticas por sobre la plástica, la lecto-escritura por sobre el canto, la educación cívica por sobre la Educación Física. Asociado a ello se estructuran también las formas válidas de enseñanza, relativamente universales, aunque con particularidades según el contenido. Si bien esta gramática escolar se caracteriza por la alta estabilidad en el tiempo y en el espacio, definiendo qué se entiende por escuela, por escolar, por (buen) estudiante o (buen) docente, Inés Dussel (2003) señala que no debiera caerse en una noción de gramática escolar como universal y ahistórica, sino efecto de las contingencias prácticas tradicionales.¹⁰

En ese registro 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:

¹⁰ Asociado a esta “gramática escolar” es posible identificar un “lenguaje escolar”, que va desde levantar la mano para poder hablar, previa autorización de la autoridad, hasta pedir permiso para ir al baño, pasando por las vestimentas y las “blancas palomitas”, y llegando a los protocolos de saluciones en todo acto escolar. Todo ello constituye un “lenguaje escolar”.

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. Por ejemplo, en la consabida ponderación de la mente por sobre la fuerza, o dependiendo el caso, del corazón por encima de la razón. O en la valoración distintiva de la temperatura corporal según la práctica: la templanza como moderación virtuosa de los placeres y pasiones carnales es un mérito en algunas situaciones (algo así como “el que se enoja pierde”), pero en otras, como en el sexo, se aprecia la calentura —siempre moderada, nunca en exceso—.



Fotograma de “Les lancements”, La cinémathèque Robert Lynen de la Ville de París, circa 1924.

¿Una gramática de lo corporal que funda la imagen-movimiento?

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).

La gramática de lo corporal reproduce, como toda gramática, un sentido cronológico de sus componentes. Pero, además, replica de la gramática de lo escolar los fundamentos de gradualidad, sucesión, homogeneidad y simultaneidad, todos ellos percibidos como relativamente universales. Antes de aprender un movimiento, lo vemos. No por acaso la mostración de un ejercicio es el principal recurso del que históricamente ha hecho uso la cultura física. Lo que se sostiene es que la configuración de esa gramática de lo corporal debe en gran parte su efectividad, su relevancia e inclusive su pretensión de universalidad a la configuración de imágenes *correctas*, de movimientos *correctos*, sobre cuerpos *correctos*. Debe su significatividad a que el registro documental de la realidad, fruto de su exhibición masiva, simultánea, homogénea e inclusive podría decir sistemáticamente científica, se transforme performativamente en la realidad misma.

Se esbozan como cierre algunas reflexiones acerca de lo visible, lo invisible y lo no-visible de las imágenes en movimiento de cuerpos en movimiento, tres categorías centrales para pensar la gramática de lo corporal. Primero, repensar lo visible, lo que entra en el encuadre,

aquello que la imagen muestra, de manera articulada con el plano que permite generar una percepción, o como se dice coloquialmente: un punto de vista. Lo visible exhibe lo homogéneo, lo simultáneo, lo sucesivo: de la imagen, del encadenamiento de imágenes.

Segundo, se entiende lo invisible como aquello que queda fuera del umbral de lo visible, que es quedar fuera del umbral de lo sensible. Que no significa ver *los restos del mundo*, lo que queda fuera del marco, sino la posibilidad de observar el marco mismo: la demostración del cerramiento de lo que cada imagen exhibe, puede exhibir y deja de exhibir. Y entonces, los cuerpos discapacitados, el torso desnudo de las mujeres, un gesto técnico mal realizado, la flacidez o la obesidad, las estrías, un pedo, un sorete o la menstruación quedan por fuera del marco de la cámara de lo que el cuerpo *correcto* “es”. Inclusive, puede señalarse que lo que queda fuera es la heterogeneidad, que es solapada por una masividad que universaliza lo que es normal, como lo exhiben las imágenes de gimnasia masiva, o por una particularidad que enseña por dónde la normalidad debe transitar, como lo proyecta la individualización en las imágenes que toman una persona y muestran el gesto técnico correcto, como en las imágenes analizadas.

En tanto que, tercero, se postula que lo no-visible de la imagen en movimiento constituye el territorio de lo estético, forma la imagen que configura el espectador, su percepción. La famosa *cuarta pared* que tiene toda performance, que en este caso es la interpretación del espectador, es el efecto de la distribución relativamente sistemática que resulta del plano, del encuadre y del montaje. Así como en esa *cuarta pared* del espectador que organiza lo visible, lo invisible y lo no-visible con la apreciación de su mirada, este texto se cierra con el análisis de su potencial lector, condicionado, siempre, por la disposición de una gramática incorporada.

Referencias

- Andrieu, G. (2003). “L'École de Joinville contrainte au changement (1872-1914)”, *Cahiers de l'INSEP*, número especial, pp. 31-45.
- Benítez Iglesias, A. J. (2005). “Espectáculo futbolístico y comunicación televisiva”, Tesis de Doctorado Facultad de Ciencias de la Información, Universidad Complutense de Madrid.
- Benítez Iglesias, A. J. (2013). *Realización de deportes en televisión*, Madrid: Instituto Oficial de Radio y Televisión.
- Benjamin, W. (2012). *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica y otros textos*. Godot.
- Bourdieu, P. (2000). *La dominación masculina*. Anagrama.
- Bourdieu, P. (2014). *Sobre el Estado*. Anagrama.
- Cépède, F. (2018). “Cinéma, mesure des émotions et diffusion: le docteur Toulouse, le biologiste Cépède et le service scientifique des établissements Pathé frères (1918-1919)”. *1895 2* (85), 32-51.
- Cuarterolo, A. (2015). “El cine científico en la Argentina de principios del siglo 20: entre la educación y el espectáculo”, *História da Educação*, 19 (47), 51-73.
- Deleuze, G. (2009). *Cine I: Bergson y las imágenes*. Cactus.

- Dussel, I. (2003). “La gramática escolar de la escuela argentina: un análisis desde la historia de los guardapolvos”, *Anuario. Historia de la Educación*, 4, 11-36.
- Dussel, I. y Gutiérrez, D. (2006). *Educación la mirada. Políticas y pedagogías de la imagen*. OSDE.
- Eisner, E. (1985). “Los tres currículos que enseñan todas las escuelas. El currículum nulo”, *The educational imagination: on the design and evaluation of School programs*. New York: Mac Millan.
- Foucault, M. (1978). *Las palabras y las cosas*. Siglo XXI.
- Galak, E. (2017). “Educar (con) la mirada. Discursos políticos y sentidos estéticos sobre la cultura física en noticieros cinematográficos”, en Ossenbach Sauter, G.: *Gregorio Weinberg: escritos en su honor*. CLACSO, pp. 55-74.
- Galak, E. (2019). “Por una epistemología de la imagen-movimiento del cuerpo. Homogeneización, universalización, estética y política de lo corporal”. *Revista Tempos e Espaços em Educação*, 12 (28), 33-48.
- Galak, E. y Orbuch, I. (2020). *Políticas de la imagen y de la imaginación en el peronismo. La radioenseñanza y la cinematografía escolar como dispositivos pedagógicos para una Nueva Argentina*. Biblos.
- Gleyse, J. y Bui-Xuân, G. (2002). *L'émergence de l'éducation physique. Georges Demenij (1850-1917) et Georges Hébert (1875-1957)*. Hatier.
- Pociello, Ch. (1999). *La Science en mouvements: Etienne Marey et Georges Demenij (1870-1920)*. PUF: Paris.
- Rancière, J. (2013). *Figuras de la historia*. Eterna Cadencia Editor.
- Scharagrodsky, P. y Gleyse, J. (2013). “El Dr. Enrique Romero Brest, las visitas a instituciones europeas de formación y el Congreso de Educación Física realizado en 1913 como indicadores de la globalización y la nacionalización de la «cultura física»”, *Staps*, n° 100, pp. 89-107.
- Serra, M. S. (2011). *Cine, escuela y discurso pedagógico: articulaciones, inclusiones y objeciones en el siglo XX en Argentina*, Teseo.
- Simonet, P. y Veray, L. (2003). “L'empreinte de Joinville: 150 ans de sport”, *Les cahiers de l'INSEP*, INSEP.
- Tyack, D. y Cuban, L. (2001). *En busca de la utopía. Un siglo de reformas de las escuelas públicas*. Fondo de Cultura Económica.
- Vértov, D. (1974). *El cine ojo*. Fundamentos.