

El fundamento de la imagen-movimiento de los cuerpos en movimiento¹

O fundamento da imagem-movimento dos corpos em movimento

The foundation of the movement-image of bodies in motion

Eduardo Lautaro Galak^{a*} 

Palabras-clave:

Imagen;
Cuerpos;
Movimientos;
Técnicas.

RESUMEN

Se analizan imágenes históricas sobre prácticas corporales con objetivos didácticos, a partir de comprender que existe un eje común en la construcción de una formación del cuerpo (Educación Física) y narrativas del cuerpo (cine documental informativo) que tienen su punto clave en la invención de un aparato de medición de los cuerpos (cronofotógrafo) por parte de Étienne Jules Marey hacia finales del siglo XIX. Su interpelación permite observar el diálogo de técnicas corporales y técnicas cinematográficas, y con ello interpretar en la imagen-movimiento de cuerpos en movimiento los fundamentos que constituyen la gramática de lo corporal legitimada (visible), no-legitimada (no-visible) y nula (invisible).

Keywords:

Image;
Bodies;
Movements;
Techniques.

ABSTRACT

Historical images of corporal practices with didactic objectives are analyzed, starting from the understanding that there is a common axis in the construction of a body formation (Physical Education) and of body narratives (informative documentary cinema) that have their key point in the invention of a body measurement device (chronophotographer) by Étienne Jules Marey towards the end of the 19th century. This interpretation conducts us to observe the dialogue between corporal techniques and cinematographic techniques, and thereby understand the movement-image of bodies in motion as the foundations of a body grammar that constitutes the legitimized (visible), the non-legitimized (non-visible) and the null (invisible).

Palavras-chave:

Imagem;
Corpos;
Movimentos;
Técnicas.

RESUMO

São analisadas imagens históricas sobre práticas corporais com objetivos didáticos, partindo do entendimento de que há um eixo comum na construção de uma formação do corpo (Educação Física) e narrativas do corpo (cinema documentário informativo) que têm seu ponto-chave na invenção de um dispositivo de medição corporal (cronofotógrafo) criado por Étienne Jules Marey no final do século XIX. A sua interpelação permite observar o diálogo entre técnicas corporais e técnicas cinematográficas, e assim interpretar na imagem-movimento dos corpos em movimento os fundamentos que constituem a gramática do corporal legitimada (visível), não legitimada (não visível) e nula (invisível).

^a Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Universidad Nacional de La Plata, Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales. La Plata, Argentina.

Autor correspondiente:

Eduardo Lautaro Galak
E-mail: egalak@fahce.unlp.edu.ar

Recibido el 3 de octubre de 2022; aceptado el 11 de noviembre de 2022.

¹ El presente trabajo no contó con apoyo financiero específico de ninguna naturaleza para su realización. Fue presentado en el XXII Congresso Brasileiro de Ciências do Esporte (CONBRACE 2021) con el mismo título, recibiendo el Prêmio CBCE de Literatura Científica e Artes Visuais, a partir de su exposición en el GTT Epistemologia. 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”, publicado en la revista *Saberes y Prácticas. Revista de filosofía y educación* (Galak, 2020).

LO VISIBLE, LO INVISIBLE, LO NO-VISIBLE

¿Cómo se forman los modos de narrar las prácticas que tienen por objeto los cuerpos? ¿Mediante qué mecanismos se reproducen configuraciones de lo visible? ¿Cómo se producen las analogías entre lo visible y lo correcto de lo corporal, y por ende lo no-visible de lo interpretado como incorrecto? ¿Y acerca de lo invisible de los cuerpos abyectos, al decir de Judit [Butler \(2002\)](#)? ¿Qué lógicas se proyectan para producir formas de exhibir cuerpos? ¿Qué articulaciones posibles pueden desarrollarse entre los modos legitimados de mostrar cuerpos legitimados?

Estas preguntas procuran desplegar potenciales respuestas para reflexionar acerca del fundamento de la imagen-movimiento de los cuerpos en movimiento. Ello entraña reflexionar acerca del basamento epistémico común entre las formas de observar y concebir lo corporal. Para esto se proponen dos mecanismos entramados: por un lado, el análisis de una serie de imágenes de cuerpos educados, significativas por su relevancia histórica y, por el otro, la puesta en juego de un conjunto de herramientas conceptuales para comprender la percepción social de sentidos correctos de lo corporal.

Esto significa que la intención es reconocer la base epistémica sobre la que se sostienen los discursos sobre el cuerpo, a partir de analizar la construcción de una percepción social de lo correcto del cuerpo². Si se concibe que los cuerpos son performativamente en las prácticas, no son apriorísticos ni esenciales, sino que su materialidad es efecto de cómo se lo aprecia socialmente, contingentemente, entonces la propuesta es observar las imágenes históricas más históricas de la Educación Física para comprender cómo se configuró una “gramática de lo corporal” ([Galak, 2020](#)) que funciona como soporte y principio del orden corporal dominante —y que a la vez condiciona cuáles son y cómo operan los sentidos no-dominantes—.

Los modos en que se fueron conformando sentidos legitimados de cómo narrar prácticas corporales configuraron formas explícitas, implícitas y nulas de cómo concebir los cuerpos, lo cual significa lo visible, lo no-visible y lo invisible en la gramática moderna de lo corporal. Por caso, cuando se observan imágenes de eventos deportivos existe una construcción a priori de la mirada, que hace que se centre la atención en un conjunto particular de elementos, que se obvian otros y que existan dimensiones que no pasen por el lente de la cámara. Muestra de ello son los protocolos de actuación que delimitan el Video Assistant Referee (VAR) en el fútbol, la asistencia de arbitraje a través de

cámaras predefinidamente instaladas para observar las dinámicas desde puntos de vista específicos, para que luego sean pasadas en slow motion con el objeto de ralentizar una acción de juego, disolviéndola imagen a imagen para analizarla en su más pura representación³. Cuanto mayor la profesionalización deportiva, mayor su protocolización y la tecnificación de su narración. Esto es, las tecnologías que exponen estas imágenes en movimiento se articulan armónicamente con cuerpos en movimientos produciendo una analogía de técnicas, en este caso corporales y cinematográficas.

La pregunta entonces es cómo se formó esa analogía, no desde una perspectiva específicamente historiográfica, sino más bien epistemológica, que entrama la imagen en movimiento con cuerpos en movimiento. Lo cual, en principio, conlleva pensar en términos de técnicas-tecnologías que permiten construir la mirada sobre esos movimientos. La teoría cinematográfica presenta tres componentes clásicos que ayudan en este registro: el plano, porque no es lo mismo ver la misma secuencia de imágenes desde abajo, desde arriba, desde la perspectiva frontal; el encuadre, porque claramente la definición de lo que queda dentro o fuera del lente de la cámara es un aspecto crucial del registro fílmico, tal como sostiene Jacques [Rancière \(2013\)](#) de que “la cámara es el umbral de lo visible”; y el montaje, el ordenamiento de las imágenes o lo que Gilles [Deleuze \(2009\)](#) llamó la “Idea” del registro fílmico. La articulación entre el plano, el encuadre y el montaje configuran las dinámicas de lo visible, lo no-visible y lo invisible de las imágenes en movimiento.

Este estudio se ubica en el cruce entre imágenes en movimiento y cuerpos en movimiento. Esto es, es deudor del concepto de “imagen-movimiento” en Gilles [Deleuze \(2009\)](#), a partir de su lectura de Dziga [Vértov \(1974\)](#) quien, en su teoría de los intervalos, señala la indisoluble relación entre lo que se observa y cómo se observa. Jugando con el concepto de Roland [Barthes \(2006\)](#), se trata de situar el punctum de la obra en el espacio imaginario entre las imágenes, que es donde Walter [Benjamin \(2012\)](#) posicionaba la magia de la cinematografía, en el hecho que la imaginación descansa en el continuum devenir de las imágenes.

Pero también se ubica en la búsqueda de Judit [Butler \(2002\)](#) por radicalizar la crítica de la materialidad de lo corporal, a partir de concebir su performatividad contingente. De este modo, los cuerpos que importan presentan una gramática que los antecede, que los define a priori, que establece una condición antepredicativa, según la fenomenología de Maurice [Merleau-Ponty \(1985\)](#). Por ende, los cuerpos abyectos en Butler se

² Se sigue aquí la idea de George [Vigarello \(2005\)](#) respecto de los cuerpos correctos, en la doble interpretación de un cuerpo a ser corregido por la sociedad (intervenido especialmente a través del saber médico científico) y a ser correcto, en términos morales.

³ Al respecto puede verse el sitio web de [IFAB \(2022\)](#), The International Football Association Board, el organismo de regulación reglamentaria de la FIFA, autoproclamado “Guardians of the laws of the game” (“Los guardianes de las leyes de juego”).

transforman en una categoría que permite pensarlos como aquellos invisibles, cuya definición implica performativamente correr el enfoque, ampliar el umbral de lo visible.

En síntesis, la sedimentación de un modo de narrar las prácticas corporales, de tipos de plano, encuadre y montaje correctos, supone la configuración de una “gramática de lo corporal” como efecto de la incorporación de una gramática visual y de una constelación de elementos que ordenan –en el sentido que organizan pero también que sancionan– lo corporal, sus partes y las significaciones de sus prácticas. Esto es, la gramática corporal reproduce la homogeneidad y simultaneidad con la que nace la gramática visual (Galak, 2020).

UNA HISTORIA COMÚN

La cinematografía, en tanto tecnología y experiencia, es efecto de procesos característicamente modernos. Lo que en la actualidad se denomina casi universalmente como Educación Física, también. Más allá de eso, hay una doble historia que es común entre el cine y la institucionalización de los modos de educar los cuerpos, especialmente porque ambos son fruto de una misma racionalidad científico-positivista.

La aparatología que permitió el pasaje de la imagen estática a la imagen dinámica es la tecnología que posibilitó no sólo construir la cinematografía, sino también modos de ver las cosas. Esto es, a la retratación de la realidad que se buscaba con la fotografía a mediados del siglo XIX, le siguió la pretensión no solo de captar la realidad, sino también proyectarla, en el doble sentido cinematográfico y configurador de futuro.

Si bien existen distintas historias de cómo se inventó la cámara cinematográfica, lo cierto es que la racionalidad que dispuso Étienne Jules Marey (1830-1904) configuró no solo una aparatología sino también una cosmovisión. Cuando en 1882 Marey crea en Francia el *appareil de chronophotographie* inventa con ello no solo un instrumento para captar imágenes a repetición, sino también configura una nueva técnica, la de ver las cosas a través de las cosas como juega Rancière a partir su interpretación del aparato y de “El hombre de la cámara” de Dziga Vértov (1929).

El cronofotógrafo es un aparato científico de medición de los cuerpos y de los movimientos que se basa en tomar fotografías a intervalos de tiempos regulares, que luego son pasados a velocidad constante para generar la imaginación de que la imagen estática se convierte en dinámica. La idea es relativamente sencilla: el invento para ello consiste en una escopeta que en lugar de balas tenga cartuchos fotográficos que permita “disparar” en secuencias de tiempos regulares. Capturar fotos de manera continua y constante, a repetición, para que luego, mediante otro dispositivo igualmente maquínico, se puedan observar las imágenes en movimiento.

Es entonces una tecnología que conjuga algunas cuestiones fundamentales para la ciencia moderna: regularidad, tiempo, secuencia, control, registro, medición. Lo cual se articula con la historia del nacimiento de la Educación Física, a partir del hecho de que Marey, además del inventor del cronofotógrafo, fue uno de los padres de lo que se conoce como la “Educación Física científica” o “racional”. De hecho, varias de las clásicas imágenes del cronofotógrafo de Marey fueron realizadas junto con uno de sus estudiantes colaboradores, Georges Demeny⁴, quien también inventó instrumentos para medir los cuerpos, y quien es reconocido en Francia como el fundador de la Educación Física científica (Pociello, 1999; Andrieu, 2003; Simonet y Veray, 2003). Marey y Demeny desarrollaron en 1882 lo que se conoce como La Station physiologique en el Bois de Boloigne de Paris, posiblemente la primera institución estatal de educación del cuerpo y fisiología del ejercicio de la historia, subvencionada por el Estado francés con el objeto de estudiar la máquina humana y animal, y sus movimientos.

Ese mismo año, 1882, Marey inventó una cámara de placa fija cronomatográfica equipada con un obturador de tiempo, junto con Demeny como asistente, a la que llamó *appareil de chronophotographie*. Es importante remarcar esta analogía: una institución creada para educar simultánea y homogéneamente los cuerpos por el Estado, y dentro de esa institución, en el marco de su cientificismo, se da nacimiento a la imagen en movimiento, al motion picture, al cine. Pero, sobre todo, porque no nace cualquier cine, sino aquél que procura registrar lo más fielmente posible la realidad con el objetivo de proyectarla. Como con la ejercitación física, observar el cuerpo que se tiene para proyectar –en términos de planificar, idear, proponer, dirigir hacia adelante– nuevos sentidos. Esto es, en el nacimiento del cine y de la Educación Física existe una raíz común de racionalidad científica sobre los movimientos actuales y por venir.

Si el cine supuso una aparatología para medir el movimiento de los cuerpos de manera científica, entonces, además de la invención de una tecnología material nueva, se creó una nueva técnica, que implicó la construcción de nuevas técnicas para la percepción de lo corporal, y que entraña la resignificación en los sentidos éticos, estéticos y políticos de lo corporal. Entonces, la relación entre la Educación Física y la cinematografía masificó el uso de una doble técnica análoga cientificista del movimiento: una técnica corporal, para decirlo con Marcel Mauss (1950), que implique la incorporación (in-corporación) de sentidos éticos, estéticos y políticos de cómo moverse “correctamente”, esto es, la transmisión y consecuente incorporación de modos de hacer “correctos”, pero también de modos de ser “correctos”, y una técnica audiovisual de reproducción, de información,

⁴ Algunas fuentes refieren a “Demeny” o “Demenji” (Gleyse y Bui-Xuân, 2002).

de comunicación de una idea, pero a la vez de formación de esa idea.

A cien años de su fallecimiento, el 19 y 20 de octubre de 2004 se desarrolló en el Musée d'Orsay el Colloque Jules Marey et le film Scientifique, el evento en homenaje a Marey y al desarrollo de su cinematografía educativa y científica. Las actas de este evento luego se editaron como "E.J. Marey: actes du colloque du centenaire: colloque Jules Marey et le film scientifique, Musée d'Orsay, 19 et 20 octobre 2004", con Dominique de Font-Réaulx, Thierry Lefebvre y Laurent Mannoni como editores (de Font-Réaulx et al., 2006), y fueron acompañados por un DVD de dos horas y 48 minutos que recopilaban las secuencias registradas por Marey entre 1890 y 1905⁵. Las imágenes son las captadas por el cronofotógrafo y están antecedidas por intertítulos que contienen las informaciones básicas de lo que se ve posteriormente: el título, el autor, la fecha, el lugar donde se registró, la cantidad de imágenes, el largo, la longitud de la cinta, si el desplazamiento es horizontal o vertical y un código de referencia de identificación. La colección compendia registros sobre movimientos humanos y animales, desde deportes, lugares públicos, saltos, caminatas y trotes de distintos caballos, gatos, burros, perros, cabras, ovejas, palomas, patos, peces, mantarrayas, gallinas y conejos, personas caminando, fumando, corriendo, subiendo escaleras, moviendo objetos, saltando, trabajando, pintando, andando en bicicleta o triciclo, practicando esgrima, hablando, los movimientos de insectos, niños desnudos y niñas vestidas en diferentes actividades cotidianas, estudiantes de l'École de Joinville, acciones de partes del cuerpo, miradas antropológicas sobre hombres y mujeres africanos y sus costumbres, entre otras. En su mayoría están acompañadas por un marcador tipo reloj que sirve para ir midiendo imagen por imagen el movimiento, y se observan marcas de desgaste de las imágenes, quebradas o avinagradas, generalmente en los costados y debido al paso del tiempo y de las dificultades de conservación.

Comienza la compilación con el "Course à grands pas (concours internationaux d'exercices physiques et de sports)", cuyos autores son Étienne-Jules Marey y Charles Comte en 1900. A partir de allí y durante los primeros diez minutos se muestran imágenes exclusivamente de actividades físicas en dos sentidos: acciones realizadas en lugares cerrados para la cámara, como un hombre corriendo, saltos con vallas, saltos en largo o luchadores haciendo tomas de agarre, pero también al aire libre en el marco de competencias, lanzando un disco, saltando en alto o lanzando una bala. Casi todos estos fotogramas

⁵ El autor agradece a la cátedra "Historia del Cine I" de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata el haberme pasado este material, y a sus integrantes Gabriela Andrea Fernández, Leonardo Martínez Bordagaray, Noelia Mercado y Andrea Brandoni Hardie por los saberes brindados.

fueron registrados en la Station Physiologique, con excepción de algunas competencias que se desarrollaron en el Racing Club (Figura 1).

Estas secuencias permiten reconstruir la historia análoga de la construcción moderna entre las imágenes en movimiento de cuerpos en movimiento, cuya significatividad se circunscribe al hecho de que son desarrolladas en el lugar común en el que nace el cine (científico-documental) y la Educación Física (racional francesa). En su afán de medir, cronometrar y controlar los cuerpos mediante aparatología científicista, el cronofotógrafo de Étienne-Jules Marey procuró capturar la esencia de las técnicas de movimiento en la cuna del principal laboratorio de fisiología del ejercicio. Inclusive hay otro conjunto de fotogramas en conjunto con Georges Demeny tomados en la l'École normale de gymnastique de Joinville-le-Pont, en París, lugar en donde se formaron los primeros profesores de Educación Física en Francia y una de las primigenias instituciones profesionalizadoras en cultura física en todo el mundo (Figura 2).

Estos documentos visuales de pre-cine documental científico consistieron a la vez en una manera de informar, como registro de lo que acontece con el objeto de transmitir un mensaje, pero a la vez de formar una visión de la realidad y de sus potenciales proyecciones. Una educación con la mirada, pero también una formación

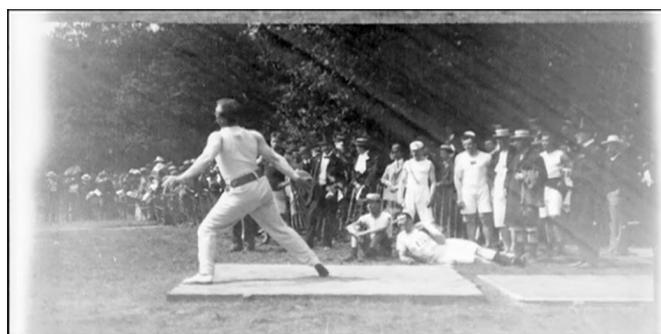


Figura 1. Fotograma de Lancement du disque. Homme vêtu (Concours Internationaux d'Exercices Physiques et de Sports) – Autores: Etienne-Jules Marey y Charles Comte, Racing Club, 1900 (de Font-Réaulx et al., 2006).



Figura 2. Fotograma de Saut en hauteur par l'athlète américain Sweeney au Racing Club (Concours Internationaux d'Exercices Physiques et de Sports) – Autores: Etienne-Jules Marey y Charles Comte, Racing Club, 1900 (de Font-Réaulx et al., 2006).

de la mirada, de aquello que vale la pena ser visto y de aquello correcto para ver y para perfilar de qué ver a futuro. Esto es, este tipo de imágenes nacen con la disposición de procurar configurar performativamente la realidad a partir de proyectar una realidad en particular (Figura 3).

Lo que aparece en pantalla es el predominio de la técnica por sobre las subjetividades. Si bien en algunos casos los intertítulos especifican quienes realizan los movimientos, lo cierto es que la individualidad que aquí vale es la del observador científico, la de quien opera el appareil de chronophotographie. No es la búsqueda por registrar la técnica corporal correcta, sino que es la configuración de una manera particular de verla: de mostrarla en caso de que sea correcta, de educarla para proyectarla en caso de que sea no-correcta. Configuración que es efecto y a la vez causa de una “gramática de lo corporal” sobre el movimiento de los cuerpos y de las imágenes: la articulación entre el plano, el encuadre y el montaje como condicionantes de lo visible, lo no-visible y lo invisible de los cuerpos. Esta gramática de lo corporal es el conjunto de normas que prescribe los correctos usos, pero sobre todo el correcto orden de esos usos y normas tácticamente aceptadas como relativamente universales que establecen los modos correctos de los cuerpos. Opera entonces mediante la conjunción de sentidos éticos, estéticos y políticos que ordenan –con todo el doble peso del término, como organización, pero también como sanción– los tiempos y los espacios correctos, otorgándole las propiedades dominantes habilitantes para tornar esos tiempos y espacios como apropiados o, por el contrario, para sancionarlos como inapropiados (Galak, 2020; Figura 4).

LO UNIVERSAL

Family guy (Padre de familia en español y Uma família da pesada en la versión en portugués) es una serie animada creada a inicios de 1999 por el versátil Seth MacFarlane, que retrata una típica familia estadounidense heteronormativa patriarcal con tintes



Figura 3. Fotograma de Lancement du poids par l'athlète américain McCracken (Concours Internationaux d'Exercices Physiques et de Sports) – Autores: Etienne-Jules Marey y Charles Comte, Station Physiologique, 1900 (de Font-Réaulx et al., 2006).

disfuncionales, exponiéndola mediante gags y giros narrativos heterodoxos. Los Griffin son una familia compuesta por Peter, un working class hero del siglo XXI que deambula entre la casa, el bar y el trabajo, su esposa Lois, una mujer que luego de su tercer parto empieza a abandonar su destino de madre y a procurar nuevos horizontes fuera del hogar, la hija mayor Meg, pronta a ser mayor de edad y que es objeto de bullying, tanto dentro como fuera del núcleo familiar, Chris, quien ingresa en la adolescencia y desde su apatía procura descubrir el mundo, y el bebé Stewie, una suerte de remake contemporánea del personaje Cerebro, el ratón de Pinky and the Brain que mezclaba la locura y la astucia para dominar el mundo. Completa esta familia que reside en la ficticia ciudad de Quahog, Rhode Island, el perro antropomorfo Brian, quien no solo puede hablar, sino que ocupa la figura de intelectual, en un juego de críticas



Figura 4. Fotograma de Saut en hauteur à pieds joints par homme un (Rousselet) – Autores: Etienne-Jules Marey y Georges Demeny, Station Physiologique, 1892 (de Font-Réaulx et al., 2006).

al modelo familiar norteamericano que pone al animal como el más inteligente de la casa.

Si bien la serie se centra sobre el padre de la familia, existen algunos capítulos en los que las aventuras tienen como personajes principales a Stewie y Brain, un dúo de figuras contrapuestas cuya comicidad radica en las imposibilidades que desarrollan un bebé y un perro. Precisamente este es el caso de *Road to the Multiverse*, el primer episodio de la octava temporada que se estrenó el 27 de septiembre de 2009, en el que esta pareja viaja por universos paralelos buscando las ventajas y desventajas de cada uno, y enfrentándose a situaciones absurdas, como los universos *The Flintstones* en el que viven en la Edad de Piedra, el humanizado en el que les aterra ser un bebé y un perro reales, el de Disney en el que ácidamente critican su antisemitismo, el que se invierten los roles y los bebés andan con collares y correas llevados por perros, entre otros. Este episodio inaugura una serie compuesta por varios “Road to...” en los que los viajes temporales y espaciales forman el anudamiento de la trama⁶. En uno de esos viajes inter-universales aparece una secuencia que es la que interesa destacar, cuando ingresan en un universo “perfecto” en el que no hay dolor ni sufrimiento. Satisfechos con la búsqueda, deciden quedarse allí y relajarse mirando televisión, cuando los sorprende una publicidad de “toallitas femeninas”. El espanto que les provoca, que en ese universo paralelo el líquido que se usaba para graficar la sangre menstrual sea de color rojo, es tal, que les resulta insostenible vivir en ese paraíso sin dolor ni sufrimiento.

En 2016 la empresa británica Bodyform que fabrica toallas sanitarias femeninas lanzó una campaña que revolucionó las publicidades al incorporar el color rojo en sus líquidos. Tras el lema “Periods are normal. Showing them should be too”, se proponía transformar un paradigma que confundía íntimo con anormal. En Argentina, la marca Siempre Libre mostró en 2021 por primera vez líquido rojo e inclusive se animó a usar la palabra “menstruación”, hasta ese momento ausente, que es en definitiva el sentido de ese producto.

¿Qué cambió entre 2009 y 2016 para que se resignifique la percepción social de lo insostenible como natural? La gramática de lo corporal moderna se asienta sobre el fundamento que sostiene la sinonimia entre normal y natural. Inclusive, retomando la noción de “esquema de oposiciones pertinentes” que desarrolla Pierre Bourdieu (2000) en *La dominación masculina*, ello implicaría la analogía entre anormal y no-natural, tan cara para la historia de mediados del siglo XX como exhibe Roberto Esposito (2007). De este modo, si lo visible significa lo normal, entonces es posible entender por qué lo no-visible se constituye en anormal. La ampliación de aquél “umbral de lo visible” que señala Rancière (2013), se transforma en la expansión del umbral de lo sensible.

Siguiendo aquí una libre interpretación de la conceptualización que hacen Marcus Aurelio Taborda (2018) e Inés Dussel (2019) acerca del giro sensible, quienes lo entienden como ese cambio contemporáneo en la concepción de las dimensiones subjetivas frente a las condiciones objetivas, es posible afirmar que esta transformación es el efecto de la radicalización del giro culturalista del cuerpo que se desarrolló hacia finales del siglo XX a propósito de las interpelaciones sobre el estructuralismo, y que hizo de la máxima “el cuerpo es una construcción social” un punto de llegada y no de partida (Galak, 2019). Esto es, el abandono de la pura materialidad del cuerpo en favor de dimensiones simbólicas y sociales hizo que también las percepciones de lo sensible se trastocaran.

El largometraje animado *Turning Red*, un film dirigido por Domee Shi y producido por Pixar Animation Studios y Walt Disney Pictures en 2022, es reflejo de este giro sensible: es la historia de una pre-adolescente, Mei, quien atraviesa el descubrimiento de su pubertad en la búsqueda por dominar algo interno que por momentos la gobierna y que la lleva a convertirse en un Panda Rojo. Ese dominio, que es un dominio de sí misma, es la manera infantilizada a la que recurre la película para exhibir los cambios de humor por el ingreso al mundo de la menstruación, en un intento por demostrar que el control de las emociones sigue siendo un combate de la cultura contra la naturaleza, de la civilización contra la barbarie, de lo externo sobre lo interno. Más allá de la potencial crítica que puede hacerse, el argumento de ingresar a la adolescencia como un tránsito hacia volverse roja, usando la traducción del título original, exhibe un cambio de paradigma que permite tematizar lo no-visible, volver normal lo natural. Después de todo, lo que en 2009 era una sátira de lo inconcebible, en la actualidad es concepto.

Aunque funcione apenas como un recurso para ilustrar estas reflexiones, la posibilidad de deambular por universos como en el caso de Stewie y Brain, pese a que sea de manera ficticia, exhibe que inclusive aquello que se percibe como universal es contingente, responde a un contenido de sentidos, a un continente que los enmarca y a un contexto que los significa. Las imágenes del *appareil de chronophotographie* de Etienne-Jules Marey exhiben que, desde el nacimiento de la imagen-movimiento, existe un predominio de la técnica por sobre las subjetividades, universalizándolas. Argumentados en criterios cientificistas, los discursos proyectan sentidos correctos generalizadores y homogeneizadores de cómo educar los cuerpos. No obstante, lo único universal es la potencia limitada de nuevos universos. Bien sabe de ello la gramática de lo corporal y las transformaciones del umbral de lo sensible.

FINANCIAMIENTO

El presente trabajo no contó con apoyo financiero específico de ninguna naturaleza para su realización.

⁶ Se destacan, “Road to Rhode Island” (2000), “Road to Europe” (2002), “Road to Rupert” (2007), “Road to Germany” (2008) y “Road to the North Pole” (2010).

CONFLICTOS DE INTERÉS

Los autores declaran que no hay conflictos de interés.

REFERENCIAS

- Andrieu G. L'École de Joinville contrainte au changement (1872-1914). Paris: Les Cahiers de l'INSEP; 2003. p. 31-45.
- Barthes R. La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía. Buenos Aires: Paidós; 2006.
- 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.
- Butler J. Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del "sexo". Buenos Aires: Paidós; 2002.
- de Font-Réaulx D, Lefebvre T, Mannoni LEJ. Marey: actes du colloque du centenaire: colloque Jules Marey et le film scientifique, Musée d'Orsay, 19 et 20 octobre 2004. Paris: Arcadia; 2006.
- Deleuze G. Cine I: Bergson y las imágenes. Buenos Aires: Cactus; 2009.
- Dussel I. Historias de cavernas, pupitres y guardapolvos: los aportes del giro material en la historia de la educación. In: Arata N, Pineau P, editors. Latinoamérica: la educación y su historia: nuevos enfoques para su debate y enseñanza. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires; 2019. p. 35-55.
- Esposito R. Bios: biopolítica y filosofía. Buenos Aires: Amorrortu Editores; 2007.
- Galak E. Por una epistemología de la imagen-movimiento del cuerpo: homogeneización, universalización, estética y política de lo corporal. Rev Tempos Espaços Educ. 2019;12(28):33-48.
- 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. Saber Pract Rev Filos Educ. 2020;5(2):1-13.
- Gleyse J, Bui-Xuân G. L'émergence de l'éducation physique. Georges Demenij (1850-1917) et Georges Hébert (1875-1957). Paris: Hatier; 2002.
- IFAB: International Football Association Board. Laws of the game [Internet]. Zürich; 2022 [citado 2022 octubre 3]. Disponible en: <https://www.theifab.com/es/>
- Mauss M. Sociologie et Anthropologie. Paris: PUF; 1950. Les techniques du corps.
- Merleau-Ponty M. Fenomenología de la Percepción. Barcelona: Planeta-De Agostini; 1985.
- Pociello C. La Science en mouvements: Étienne Marey et Georges Demenij (1870-1920). Paris: PUF; 1999.
- Rancière, J. Figuras de la historia. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editor; 2013.
- Simonet P, Veray L. L'empreinte de Joinville: 150 ans de sport. Paris: Les Cahiers de l'INSEP; 2003.
- Taborda M. Educação dos sentidos e das sensibilidades: entre a moda acadêmica e a possibilidade de renovação do âmbito das pesquisas em história da Educação. Rev Hist Educ. 2018;22(55):1.
- Vértov D. El cine ojo. Madrid: Fundamentos; 1974.
- Vértov D. Chelovek s kino-apparatom [Человек с киноаппаратом, Cinta cinematográfica]. Kiev: VUFKU; 1929.
- Vigarello G. Corregir el cuerpo. Historia de un poder pedagógico. Buenos Aires: Nueva Visión; 2005.