

Artigo

TÉCNICAS CORPORALES Y CINEMATOGRAFICAS EN EL CINE INFORMATIVO DOCUMENTAL. CULTURA FÍSICA Y FORMACIÓN DE LAS SUBJETIVIDADES EN “SUCESOS ARGENTINOS”

Eduardo Lautaro Galak*

RESUMEN

El objetivo es interpelar los discursos visuales y narrativos desarrollados en el cine informativo documental especialmente durante el segundo cuarto del siglo XX, particularmente en aquellos films cuyo objeto sea proyectar sentidos sobre prácticas corporales. En este registro, se propone interpretar imágenes en movimiento fílmicas que exhiben cuerpos en movimientos concebidos como *correctos*, poniendo especial énfasis en las exhibiciones gimnásticas masivas y en las clases de Educación Física. De ello se desprende la interpelación de dos sentidos articulados sobre las técnicas: aquellas cinematográficas utilizadas que configuran sentidos sobre lo que se pretende reproducir estéticamente y políticamente, y las corporales, que son proyectadas en la pantalla configurando lo legítimo y lo normal.

* CONICET/Universidad Nacional de La Plata (UNLP), La Plata, Argentina.

Palabras clave: Técnicas; Cine; Cuerpo; Educación; Reproducción.

Técnicas corporais e cinematográficas no cinema informativo documental. Cultura física e formação das subjetividades em “Sucesos Argentinos”

RESUMO

O objetivo é interpelar os discursos visuais e narrativos desenvolvidos no cinema informativo documental especialmente durante o segundo quarto do século XX, particularmente nos filmes que tem como objeto projetar sentidos sobre práticas corporais. Neste registro, se propõe interpretar imagens em movimento fílmicas que exibem corpos em movimentos concebidos como *corretos*, com especial ênfases nas mostras ginásticas massivas e nas aulas de Educação Física. Com isso se observam e estudam dos sentidos articulados sobre as técnicas: aquelas cinematográficas utilizadas que configuram sentidos sobre o que se pretende reproduzir estética y politicamente, e as corporais, que são projetadas na tela configurando o legítimo e o normal.

Palavras chave: Técnicas; Cine; Corpo; Educação; Reprodução.

Body and cinematographic techniques in informative documentary cinema. Physical culture and subjectivity education in “Sucesos Argentinos”

ABSTRACT

The aim of this research is to question the visual and narrative discourses developed in documentary informational cinema especially during the second quarter of the 20th century, particularly in those films whose object was to project meanings on bodily practices. In this sense, the idea is to understand motion pictures that show bodies in movements conceived as *correct*, with special emphasis on massive gymnastic exhibitions and Physical Education classes. This leads to the interpretation of two articulated senses about the techniques: the cinematographic techniques used to reproduce aesthetics and political meanings, with the aim of its reproduction, and the corporal techniques that are projected on the screen as a configuration of a legitimated idea of a correct-normal body.

Keywords: Techniques; Cinema; Body; Education; Reproduction.

TECHNIQUES CORPORELLES ET CINEMATOGRAPHIQUES DANS LE CINEMA DOCUMENTAIRE INFORMATIF. CULTURE PHYSIQUE ET FORMATION DES SUBJETIFS DAN LES «SUCESOS ARGENTINOS»

RÉSUMÉ

L'objectif est de interpeller les discours visuels et narratifs développés dans le cinéma documentaire informationnel, précisément au cours du deuxième quart du XXe siècle, en particulier dans les films dont l'objectif est de projeter des significations sur les pratiques corporelles. Dans ce registre, il est proposé d'interpréter des images en mouvement filmique qui montrent des corps dans des mouvements conçus comme *corrects*, avec un accent particulier sur les expositions massives de gymnastique et les cours d'éducation physique. Deux sens articulés autour des techniques sont étudiés: ceux utilisés cinématographiques qui configurent les sens sur ce qui est destiné à être reproduit esthétiquement et politiquement, et les corporels, qui sont projetés sur l'écran, configurant ce qui est légitime et normal.

Mots-clés: Techniques; Cinéma; Corps; Éducation; Reproduction.

INTRODUCCIÓN

El género de cine documental informativo fue el primer medio de comunicación masivo que puso al movimiento como su eje. Nacido a la par de la cinematografía pero con un exponencial desarrollo especialmente en la primera mitad del siglo XX, se distingue de sus principales competidores, la radio y la prensa gráfica, justamente por fundamentarse en un doble juego de técnicas: las técnicas cinematográficas que registran imágenes de lo que acontece y las técnicas corporales que quedan inscriptas con sus desplazamientos dentro del encuadramiento del celuloide. Estas dos técnicas se articulan en el movimiento como su engranaje: el movimiento que da vida a la imagen y el movimiento captado por la cámara. De esta manera, técnicas y movimientos embragan en la crónica filmada.

De ello se desprende la interpelación de dos sentidos articulados sobre las técnicas. Por un lado, las técnicas cinematográficas utilizadas configuran sentidos sobre lo que se pretende mostrar, con el objetivo de que sean reproducidos. De allí que el encuadre, el plano y el montaje puedan funcionar como recursos educativos que posibilitan la enseñanza de un mensaje a la vez estético y político. Por otro lado, las técnicas corporales que son proyectadas en la pantalla configuran la fijación y naturalización de lo legítimo, y con ello de lo normal. Como desarrollaron, primero, Marcel Mauss (1996) y, luego, Pierre Bourdieu (1999), la incorporación de lo social, explicando cómo lo social está en el cuerpo, pero también cómo el cuerpo está en lo social, permiten comprender cómo se naturalizaron sentidos sobre lo corporal para la formación de subjetividades.

Teniendo en cuenta este telón de fondo, este trabajo tiene como objetivo principal analizar justamente el embrague entre técnicas cinematográficas y corporales puestas en juego en imágenes de divulgación masiva. De esta manera, se propone interpelar aquellos discursos visuales y narrativos que se reprodujeron a través del cine documental informativo, procurando comprender

qué se quería mostrar y fundamentalmente para qué.

Para ello, se sigue como metodología un análisis histórico hermenéutico de las fuentes documentales en tres planos articulados: el estudio de las narrativas visuales (lo que las imágenes muestran), auditivas (lo que se escucha de la voz *en off* del narrador, pero también las músicas de fondo) y cinematográficas (cómo organizan los planos, los encuadres y los montajes fílmicos). En este sentido, se utilizan como fuentes tres clases de lo que en un sentido amplio puede ser pensado como de Educación Física a través del principal noticiero cinematográfico en Argentina: los Sucesos Argentinos. Entre agosto y octubre de 1942 se exhiben tres micros fílmicos que, durante poco más de un minuto, muestran las “lecciones de técnica deportiva” desarrolladas por Edmundo D’Acosta, en las que, frente a la cámara, este *musculoso* “campeón del mundo” explica distintas técnicas de movimiento de los cuerpos, conjugando distintas técnicas cinematográficas como el *slowmotion* o los juegos de cámara para mostrar los buenos usos de la cultura física. Atraviesan estas imágenes discursos sobre lo corporal, sobre lo educativo, sobre lo natural, sobre la juventud, sobre las clases sociales, sobre la masculinidad y la femineidad, los cuales son analizados.

LA NOTICIA FILMADA Y PROYECTADA

Dentro del género cine documental informativo se destacan los noticieros cinematográficos semanales, un recurso que tuvo su apogeo entre el periodo entreguerras y los años posteriores de la Segunda Guerra Mundial, principalmente por el fomento estatal para que se desarrolle la industria y sea obligatoria su proyección en salas de cine. Se trataba de relatos de entre 5 y 8 notas de aproximadamente unos 60 a 120 segundos que en total no sumaban más de 10 minutos, elaborados semanalmente. Un primer punto a señalar es la cuestión temporal: las “actualidades” filmadas suponían un tiempo entre la producción y la edición que variaba entre una semana y meses –especialmente

para las noticias extranjeras que viajaban desde el otro margen del océano—, narrando como novedad un hecho pasado, cuestión que en el presente resulta inviable para los medios de comunicación masivos.

En la mayoría de los países occidentales convivieron experiencias privadas y públicas de prensa cinematográfica, pero se destaca como constante que el auge se dio cuando el apoyo oficial se hizo decisivo. Experiencias como los *actualité* en Francia, los *cinegiornale* en Italia, los *wochenschau* en Alemania, los *newsreels* en Inglaterra y Estados Unidos o los noticiarios en España son significativas referencias en este sentido, que mezclaron en el segundo cuarto del siglo XX emprendimientos privados con incentivos estatales que consistieron en recursos económicos o apoyos políticos, fundamentalmente mediante legislaciones específicas. Este artefacto cultural para la narración de las noticias filmadas tuvo su desarrollo en Sudamérica especialmente con los *ciniejornais* en Brasil y las actualidades en Argentina. Precisamente en este país se destacan las Actualidades Argentinas del austrohúngaro Max Glücksmann o el Film Revista Valle del italiano Federico Valle en las décadas de 1910 y 1920. Pero el formato de prensa cinematográfica más significativo de la historia nacional son los Sucesos Argentinos, objeto de análisis de esta investigación.

Pertenecientes a una empresa comercial privada cuyo dueño era Antonio Ángel Díaz, los Sucesos Argentinos se estrenaron el 26 de agosto de 1938 y estuvieron en pantalla hasta 1972, previa reconversión en una cooperativa por no poder competir con otros medios de comunicación. Su principal eslogan era que consistían en el “Primer semanario cinematográfico latinoamericano”, algo que no era cierto, si se tienen en cuenta las mencionadas experiencias de Glücksmann y Valle, entre otras.¹

La secuencia de fotogramas en blanco y negro de un gaucho intentando domar una yegua que realiza tres brincos hasta que se para sobre sus dos patas

¹ Para profundizar sobre los inicios de la prensa cinematográfica argentina se recomienda la lectura de “Imágenes del mundo histórico. Identidades y representaciones en el noticiario y el documental en el cine mudo argentino” de Irene Marrone (2003) y de “El noticiario cinematográfico en Argentina. Un estado de la cuestión” de María Florencia Luchetti (2016).

traseras es una de las imágenes más presentes en la retina social argentina. Esta secuencia corresponde a la apertura de los noticieros semanales Sucesos Argentinos, que se proyectaron antes de las películas en salas de todo el país desde 1938, aunque es a partir de 1944 que se tornan dominantes dentro del género informativo argentino, gracias al Decreto 18.405 que establece cierta oficialidad en la narración de las noticias. Esta legislación reconoce la “labor informativa de carácter documental” y el “innegable interés público” que la utilización del cine representa por parte del gobierno, “como vehículo de propaganda nacional tendiendo a una más íntima compenetración entre gobernantes y pueblo”, procurando “llevar a todos los ámbitos una impresión objetiva y completa de la vida nacional” (Argentina, 1943). Determina que es obligatoria la proyección de noticieros cinematográficos en todas las salas del país con una duración mínima de 8 minutos, otorgándole el 70% de las salas a los Sucesos Argentinos –que hasta ese entonces compartían pantalla de los cines con Noticiero panamericano (de la productora Argentina Sono Film)–, lo cual refleja los fuertes vínculos políticos de la empresa privada de Antonio Ángel Díaz con el gobierno nacional, especialmente durante el peronismo a través del influyente Secretario de Informaciones Raúl Apold. Si se tiene en cuenta que por aquellos años la salida al cine constituía una de las actividades sociales más populares (KRIGER, 2007; 2009), entonces es posible entender que, a pesar de ser una empresa privada, los Sucesos Argentinos tuvieron un carácter relativamente oficial (GALAK, 2018).

Resulta interesante que la secuencia final de fotogramas de estos micros filmicos muestran brevemente un conjunto de granaderos cabalgando, vestidos todos iguales con uniformes, marchando simétricamente sobre caballos domesticados. Un punto importante de este análisis es que, justamente, lo que está en el fondo de estas imágenes es que entre la apertura y la clausura del noticiero se desarrolla una técnica (Imagen 1): la puesta en evidencia de un método de percibir los acontecimientos, la circulación de un modo de observar e incorporar un conocimiento racional para entender y (re)producir la realidad. En otras palabras, el pasaje de una representación rural a la culturización

citadina es el reflejo del dominio del hombre sobre la naturaleza mediado por la comunicación de noticias sobre el progreso de la civilización a través de hechos nacionales e internacionales concebidos como significativos.

Imagen 1 - Intertítulo de apertura y clausura de los Sucesos Argentinos. Captura de pantalla de la edición n° 724 (14/10/52)



Fonte: Archivo General de la Nación (código 453.C35.VU379.001340_1).

Si bien existieron ediciones especiales, la estética de los Sucesos Argentinos permaneció relativamente invariante durante sus más de tres décadas de existencia, generalmente con un intertítulo con texto en blanco sobre un fondo negro previo a las imágenes que describe lo a continuación se verá, con musicalización instrumental de fondo y un locutor que relata redundantemente con adjetivos ampulosos lo que los fotogramas muestran. Habitualmente formaron parte noticias sobre políticas públicas centradas en alguna figura política de renombre, como el presidente, sus ministros o gobernadores provinciales, algún acontecimiento festivo, social o cultural comúnmente ligado a los sectores de la élite porteña conservadora, a cuestiones religiosas o militares, informes de temáticas diversas provenientes de la prensa internacional, esporádicamente una sección sobre “femineidades” dedicada a la mujer –especialmente referida a la moda–, las denominadas “notas de color” sobre hechos atípicos y la proyección de fotogramas sobre eventos deportivos, principalmente fútbol, boxeo, automovilismo y turf, pero también natación, tenis, ciclismo, vela, deportes acuáticos, entre otros. Como diría una publicidad

de Cine Argentino, una revista cinéfila creada en 1938 por Antonio Ángel Díaz unos meses antes de que funde como su desprendimiento los Sucesos Argentinos, “cada edición trae: la nota de actualidad, la nota deportiva, la nota oficial, la nota instructiva, la nota popular” (1940)².

LAS IMÁGENES, LOS DISCURSOS, LOS CUERPOS

Las técnicas puestas en juego para la narración de una actividad filmada conjugan cuestiones atinentes a los movimientos de las imágenes y a los movimientos de los cuerpos. Si bien esa generalidad que supone la racionalidad simétrica característica del cine, pueden identificarse algunas particularidades que vale la pena analizar. Como parte del análisis de las pedagogías sobre los cuerpos y la formación de las sensibilidades en los Sucesos Argentinos desde su creación en 1938 hasta el derrocamiento de Perón,³ pueden identificarse tres cuestiones que se proyectan transversalmente a través de los fotogramas del cine documental informativo semanal de la época: la naturalización clasista de la realidad, lo femenino como objeto temático específico y la juventud como valor más allá de la cuestión etaria.

En cuanto a lo primero, pueden observarse distinciones de clase inscriptas en los cuerpos exhibidos en los noticieros cinematográficos: los torsos desnudos de los trabajadores, los vestidos de las damas de beneficencia, la dignidad de la ropa del laburante, la elegancia de los trajes de la alta alcurnia, las *hexis*

² Cabe mencionar que la revista Cine Argentino fue fundada en 1938 unos meses antes que la aparición de los Sucesos Argentinos, siendo ambos emprendimientos periodísticos desarrollados por Antonio Ángel Díaz.

³ Al respecto, véase “Educar (con) la mirada. Discursos políticos y sentidos estéticos sobre la cultura física en noticieros cinematográficos” (GALAK, 2017) y “Hacia una estética peronista: educación del cuerpo y formación de subjetividades a través del noticiero cinematográfico ‘Sucesos Argentinos’ (1946-1955)” (GALAK, 2018). Este trabajo en particular forma parte de los resultados del proyecto de investigación colectivo “Corpos, natureza e sensibilidades em perspectiva transnacional (entre as décadas finais do século XIX e a década de 1970)”, desarrollado junto a la Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil, con financiamiento del Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq, Edital n. 409171/2018-2).

corporales de las “doñas” y de los “señores”. A su vez, puede verse la diferenciación entre los cuerpos legítimos y dominantes de aquellos que no lo son, como en los informes sobre aborígenes, exageradamente mostrados con atuendos típicos o remarcando sus rasgos faciales, generalmente reducidos a la categoría de “pobres” –en su doble acepción, como condición económica y moral– y reflejando tareas de beneficencia y asistencia social realizada por almas caritativas. Análogo a ello, pareciera que la intencionalidad de fondo es naturalizar que los cuerpos y las subjetividades en pantalla funcionan como un *deber-ser* del cual aprender y reproducir: las narraciones que acompañan a las imágenes generalmente resaltan los aspectos centrales de una bajada de línea política clasista. De allí que, además de parecer la puesta en escena de una serie de *clichés*, las imágenes de los Sucesos Argentinos resultaron una fórmula estética, política y ética para hacer (con)fundir lo que *es* con lo *debe ser*.

Sobre la cuestión de género y las sexualidades, la educación del cuerpo femenino es presentada como una especificidad (subordinada, menor) respecto de la masculina, generalmente mostrada de maneras añejadas y mediante distinciones heteronormativas conservadoras, como la asociación con la moda o con la maternidad. En cuanto al relato de ejercitaciones físicas se observa notoriamente una diferenciación de género: mientras que para los hombres se destacan los movimientos vigorosos, fuertes, explosivos y potentes, para las mujeres son parsimoniosos, suaves, pasivos, armoniosos y coreografiados. Pareciera ser que existe un cuidado editorial para exhibir deportes o gimnasias con presencia femenina, distinguiéndola. Exhibición que a su vez expone la ausencia de imágenes de actividades físicas mixtas, exceptuando algunas pocas en ámbitos escolares. También es interesante notar que existen registros de actividades o cuestiones explícitamente destinadas para las mujeres según la crónica del locutor, como la puesta en pantalla de recomendaciones sobre la cosmética o la vestimenta, referencias a la belleza femenina o su condición de madres y *por tanto* responsables de las tareas domésticas, pero no se encuentra ese mismo grado de especificaciones para los hombres.

Por último, una tercera clave de lectura para observar los Sucesos Argentinos radica en la constante referencia a la juventud como valor, lo cual es en parte característico del cine informativo documental de propaganda de la época. En principio, es notoria la intención de generar un discurso que les hable a los jóvenes, pero también de caracterizar al pueblo al que se le pretende dirigir el mensaje como joven. De allí que sea recurrente ver imágenes de muchachos y muchachas realizando alguna actividad o que se muestren oficios y profesiones interpelando mediante la narración del locutor a los jóvenes. Lo cual se inscribe a su vez en un sentido que es característico del trasfondo epistémico de la filmografía documental informativo: mientras que el mensaje se dirige a interpelar mediante un productivismo activo, hay un tratamiento del potencial público espectador como pasivo, quieto en la sala de cinemas sin saber lo que va a pasar, expectante e ignorante de lo que va a venir.⁴ Esta pasividad característica del cine hace que quien asiste a las imágenes tenga un grado de novicio, de inexperto. Precisamente por ello los regímenes filo-totalitarios en el período de entreguerras y durante la Segunda Guerra Mundial utilizaron la cinematografía como importante recurso adoctrinador: si se entiende al pueblo como sinónimo de joven, entonces es potente, ágil, vital, pero también pasivo, expectante, incapaz, ingenuo y por ende maleable. Máxime en un contexto en el cual las principales figuras políticas de aquellos años se erigían como líderes, caudillos autoproclamados “padres” de la patria frente a un pueblo *joven*,⁵ y especialmente en referencia a la Educación Física, en una época en la que operaban discursos nacionalistas con recursos argumentativos transnacionales, por lo menos según las retóricas oficiales.⁶

⁴ Vale aquí como clave de lectura la mención al posicionamiento teórico de Jacques Rancière, especialmente en “El espectador emancipado” (2010), pero también en “El destino de las imágenes” (2011), “Las distancias del cine” (2012), “Aisthesis. Escenas del régimen estético del arte” (2013) y “El reparto de lo sensible: estética y política” (2014), obras de las cuales este trabajo se nutre.

⁵ Apenas como ejemplo de estas palabras funciona la célebre máxima de Benito Mussolini “*La cinematografía è l’arma più forte*” que acompañaba su imagen en una gigantografía.

⁶ Para ampliar sobre los posicionamientos dominantes en la Educación Física argentina a inicios de la década de 1940, puede observarse el clásico trabajo “Tras las huellas de la Educación Física escolar argentina: cuerpo, género y pedagogía. 1880-1950” (AISENSTEIN Y

Esos tres ejes de lectura están inscriptos en un conjunto de fotogramas que a continuación se analizan, y que si bien pueden verse ciertas particularidades de cada una de las ediciones de Sucesos Argentinos en las que se exhibieron, son interpretados como una serie de sentidos estéticos y políticos proyectados en fascículos, pero relacionados entre sí. El análisis propuesto parte de afirmar que la articulación de los sentidos dominantes sobre las clases sociales, el género y la juventud está inscripta en una pedagogía de la imagen a través de discursos sobre los cuerpos y la formación de las sensibilidades.

LAS TÉCNICAS DE MOVIMIENTO PROYECTADAS

Durante la breve presidencia de menos de un año de Ramón Castillo entre junio de 1942 y 1943, en pleno ocaso de la denominada Década infame en Argentina, se proyectaron una serie de imágenes en los Sucesos Argentinos que pueden ser caracterizadas como iconográficas de una época: se trata de tres micros filmicos que se basan explícitamente en la enseñanza de una actividad física, registrada por la cámara para que sea transmitida y funcione a su vez como material para la educación de quien los mira. Anticipándose a otras modalidades más actuales de enseñanza de prácticas corporales a través de medios de comunicación audiovisual, lo que estos fotogramas exponen es una forma primigenia de clases a través de la cinematografía.

La edición número 206 de los Sucesos Argentinos del 4 de agosto de 1942 exhibe por ochenta segundos una exposición de cómo realizar saltos gimnásticos. Lamentablemente el sonido está perdido, pero pueden

SCHARAGRODSKY, 2006), “La educación física escolar argentina (1940-1990). De la fraternidad a la complementariedad” (SCHARAGRODSKY, 2004) y “Entre el nacionalismo y la internacionalización: la primera década de la Dirección General de Educación Física (Argentina, 1938-1947)” (GALAK, KOPELOVICH y PEREYRA, 2021a). Específicamente sobre la relación entre discursos sobre Educación Física y su puesta *en pantalla*, se siguen aquí las líneas trabajadas en “Una imagen de la Educación Física argentina. Las producciones filmicas de la Dirección General de Educación Física en la década de 1940 y las mil palabras que las argumentan” (GALAK y PEREYRA, 2021b).

interpretarse una serie de cuestiones a partir de las imágenes. La secuencia comienza después del intertítulo “Buenos Aires. El atleta campeón Edmundo D’Acosta inicia sus lecciones de técnica deportiva” (Imagen 2).⁷ Se destaca de esta placa que de fondo se puede ver cuatro atletas realizando una técnica de pararse de manos, todos en fila –tal como se observa en la imagen 2–. Luego aparece una persona atlética con una musculosa que lleva inscrita “D’Acosta” en su centro, hablando frente a la cámara en un plano medio, para pasar a mostrar distintos atletas saltando el caballete de diferentes formas en un gimnasio cerrado. Se expone la técnica del salto individual de frente, con rol adelante, con giros de costado y brincos acrobáticos altos o planos cerca del banco, filmados primero con un encuadre amplio desde un flanco y posteriormente con un encuadre menor de frente. Seguidamente, se exhiben actividades en parejas que implica que uno esté arqueado sobre el banco y el otro deba saltar por dentro del espacio vacío que conforma con su cuerpo. Todos los atletas son hombres musculosos, con el torso desnudo y pantalones cortos de color claro ajustados. Además de las técnicas de movimiento gimnásticas, se pueden pensar las técnicas cinematográficas en los planos, el encuadre y el montaje que genera la secuencia continuada de actividades, además de percibirse una narración en una cámara más lenta, que genera un impacto visual pero que no llega a ser *slowmotion* o *ralenti*. Comenzando con una entrevista en plano frontal normal de unos 15 segundos de duración, le sigue la secuencia de ejercicios físicos registrados en plano general, aunque cada actividad está filmada por separado, organizándose en un montaje que produce la percepción de la sucesión armoniosa de imágenes que mezcla registros de ángulos oblicuos y rectos, continuando así hasta el final del micro fílmico de noticias.

⁷ Hasta el momento no se posee ninguna información sobre quien era Edmundo D’Acosta ni en donde fueron registradas las imágenes.

Imagen 2 - Intertítulo inicial del Sucesos Argentinos n° 206 – Captura de pantalla de la edición del 04/08/1942.



Fonte: Museo del Cine “Pablo Ducrós Hicken” (DVD 2616_b)

Un mes más tarde, el 15 de septiembre, en la edición 212 de los Sucesos Argentinos se proyecta una secuela de ese primer micro fílmico: tras el intertítulo “Buenos Aires. El atleta campeón E. D’Acosta dicta su segunda lección deportiva” (Imagen 3), en cuyo fondo se observa lo que pareciera ser un fotograma de la edición anterior, se muestran durante ochenta segundos imágenes de dos hombres musculosos desarrollando habilidades de lucha que pareciera grecorromanas, vestidos con sus características mallas. En esta sucesión de movimientos se conjugan dos técnicas: la enseñanza de técnicas de agarres articuladas con técnicas de filmación que son proyectadas en velocidad normal y en cámara lenta, con pausas. Desafortunadamente tampoco se dispone del sonido que acompañaba las imágenes, pero puede suponerse que simultáneamente al *slowmotion* se producía una explicación específica de la destreza deportiva que se pretendía mostrar.

En este caso la luminosidad y los tonos llaman la atención: si bien son todos fotogramas en blanco y negro, sobresale el piso de colchoneta con tela muy clara frente a las paredes oscuras alrededor del cuadrilátero, lo que hace distinguir mejor los cuerpos de los atletas y sus desplazamientos. Sin embargo, esto se interrumpe cuando, procurando exponer las correctas técnicas de

movimiento en su detalle analítico, se utiliza la técnica del *ralenti* o cámara lenta y con ésta se oscurecen las imágenes notoriamente. El juego de luces y sombras cobra entonces también un rol significativo que cruza las técnicas cinematográficas y las técnicas corporales.

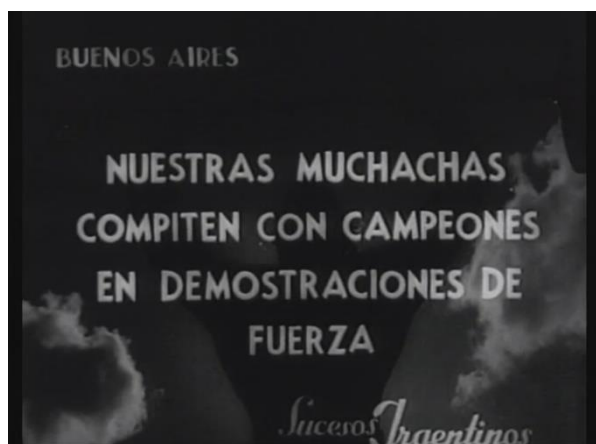
Imagen 3 - Intertítulo inicial del Sucesos Argentinos nº 212 – Captura de pantalla de la edición del 15/09/1942.



Fonte: Museo del Cine “Pablo Ducrós Hicken” (DVD 2616_e).

Si las primeras dos entregas de estas clases cinematografiadas de gimnasia mostraban únicamente hombres, la tercera modifica su registro discursivo audiovisual, destinándolo a exhibir actividades físicas para las mujeres. En la edición 215 del 6 de octubre de 1942 se proyectó en los cinemas del país las imágenes de un minuto de duración que llevaban por título “Nuestras muchachas compiten con campeones en demostraciones de fuerza” (Imagen 4), una clase de Edmundo D’Acosta dictada para las jóvenes (con hombres en el público), en la que les enseña cómo levantar pesas.

Imagen 4 - Intertítulo inicial del Sucesos Argentinos nº 215 – Captura de pantalla de la edición del 06/10/1942



Fonte: Museo del Cine “Pablo Ducrós Hicken” (DVD 2673_b)

Las imágenes muestran a D’Acosta frente a tres mujeres, dos vestidas iguales con una remera blanca y un pantalón corto oscuro, la otra con colores invertidos pero mismo atuendo. Mientras se acerca a las pesas, les explica algo inaudible, para luego realizar la técnica de arranque característica de la halterofilia. Simultáneamente un grupo de personas está detrás observando, entretanto D’Acosta, vestido únicamente con un pantalón corto y su torso desnudo, señala a una de las mujeres, quien se acerca al material deportivo. Ahí se produce un corte de escena y juego de cámaras para mostrar una sombra femenina que levanta algo que da la ilusión de ser pesas, seguido de un plano corto a las piernas paradas y simétricas de la mujer, subiendo la cámara hasta la altura del pecho, para pasar a un plano medio que encuadra el torso y rostro de la mujer elevando sus brazos pero que no encuadra sus manos (Imagen 5). Acto seguido, se la muestra bajando el material mientras hombres y mujeres del público la aplauden exaltados. Luego de un corte de escena, aparece en un plano general otra vez D’Acosta explicando, señala a otra de las mujeres, quien se acerca y realiza el levantamiento con técnica de dos tiempos, abriendo sus piernas mientras realiza el gesto técnico de fuerza. La secuencia continúa con dos planos cortos, uno en picado encuadrando sólo el movimiento de los pies y otro es un plano medio corto del torso, rostro y manos levantadas de la joven,

otra vez sin mostrar las manos. Por último, los fotogramas cierran con una apertura de plano general, con la mujer dejando las pesas en el suelo y sacando algo de su bolsillo, para pasar finalmente a un primer plano de la mujer en el que, mientras se maquilla, sonrío frente a la cámara (Imagen 6).

Dos cuestiones pueden señalarse de este Sucesos Argentinos que hacen directamente a la pedagogía del cuerpo y del carácter que estos noticieros transmitieron. Por un lado, que al momento de mostrar cómo las mujeres levantan las pesas se producen diferentes recursos para engañar al ojo mediante técnicas de filmación: cortes de escena, juegos de sombras y montajes se combinan para generar una ilusión y hacer *crear* al observador que las pesas de una toma son las mismas que levanta la mujer en la siguiente. Esto en parte es contradictorio: querer mostrar que una mujer joven y fuerte puede desarrollar una técnica, pero en verdad no lo hace, y se valen como recurso cinematográfico para narrarlo una técnica de filmación de juego de planos, encuadres y montajes.

Imagen 5 - Fotograma del Sucesos Argentinos nº 215 – Captura de pantalla de la edición del 06/10/1942.



Fonte: Museo del Cine “Pablo Ducrós Hicken” (DVD 2673_b)

Por el otro, además de una tribuna compuesta por personas de ambos géneros aplaudiendo, la proyección de un hombre enseñando a las mujeres, para luego mostrar una muchacha levantando pesas, con tomas de la cámara que claramente *tapan* que no podía hacer sola la técnica de arranque que se pretendía mostrar, para, por último, exhibirla sacando de su bolsillo un pequeño maquillaje que inmediatamente utiliza, y mientras Edmundo D'Acosta se ríe, mira fijo al lente de la cámara y sonríe, en una clara búsqueda por reafirmar su carácter de fortaleza pero sin perder femineidad.⁸ En síntesis, los discursos sobre ideales de juventud y femineidad se combinan en esta noticia filmada para *demostrar* que las muchachas también pueden ser fuertes, construyendo una realidad ilusoria que conjuga técnicas deportivas y técnicas cinematográficas.

Imagen 6 - Fotograma del Sucesos Argentinos n° 215 – Captura de pantalla de la edición del 06/10/1942.



Fonte: Museo del Cine “Pablo Ducrós Hicken” (DVD 2673_b).

⁸ Acerca de un análisis de cómo la prensa filmada construyó transnacionalmente sentidos sobre las mujeres y lo femenino, puede leerse “Argentina y España: representaciones de la juventud y la cultura física argentinas en imágenes del No-Do español” (GALAK, 2021c).

CONSIDERACIONES FINALES

La nota titulada “¿Qué es un noticiero cinematográfico?” publicada en 1945 por Cine Argentino establece un buen punto de partida para desarrollar las reflexiones finales: “¿Cuál es la función específica que deben cumplir los noticieros cinematográficos? Una revisión cuidada de las ediciones de los ‘Sucesos Argentinos’ podría dar a nuestros lectores una respuesta clara y definitiva. Es la suya una labor historiográfica. Y además periodística. En el diario es la palabra escrita la que da noción exacta del momento. En el noticiero cinematográfico es la imagen la que cumple idéntico cometido, ya que los comentarios verbales son, siempre, puramente objetivos. Es decir que ambos cumplen una importantísima labor documental que, además de satisfacer las exigencias del público actual, servirán para las generaciones futuras, como índice de sucesos, conductas y acontecimientos del pasado” (Cine Argentino, 1945). Estas palabras cobran doble dimensión si se piensa que son relativamente contemporáneas a las imágenes analizadas: funcionan como un legado que nos permite ver la historia en movimiento, sincrónica y diacrónicamente.

Si bien fueron parte de un emprendimiento privado, es posible pensar que las imágenes proyectadas por los Sucesos Argentinos funcionaron como discurso oficial por parte del Estado argentino, a partir de poner en pantalla una doble técnica científicista del movimiento. Por un lado, se despliega en los fotogramas una técnica audiovisual de reproducción, de información, de comunicación (y fijación) de una idea. Porque instaurado el Decreto de 1943 que *oficializa* los noticieros cinematográficos, el cine documental informativo pasa a ser concebido en Argentina como un potente instrumento de masificación, un dispositivo de transmisión y educación. En ese proceso se combinan maneras de narración, montajes, planos y encuadramientos que configuran una estética de lo político que se proyecta, en su doble acepción de hacer visible pero también proponer, disponer, idear algo. Por otro lado, una técnica corporal, para decirlo con Marcel Mauss (1996), que implica la *incorporación* (*in-corporación*) de

sentidos éticos, estéticos y políticos de cómo moverse “correctamente”. Esto es, la transmisión y consecuente naturalización de modos de hacer correctos que se conjugan con formas de ser igualmente correctas. Como señaló Pierre Bourdieu (1998: 1999; 2000), si lo social está en el cuerpo y el cuerpo está en lo social, esa inscripción es siempre efecto de distinciones de género y de edades, pero fundamentalmente de clase.

Como parte del interés gubernamental por esta bajada de línea editorial acerca de los cuerpos y las subjetividades, se produce la analogía entre modos de hacer y de ser correctos con formas de hacer y ser “argentinas”. Graficado en las imágenes de apertura y cierre de los Sucesos Argentinos, sin reducir a la técnica como único motor de la civilización, es posible pensar que el proceso civilizatorio es el efecto de una serie de técnicas que se (re)producen performativamente durante su desarrollo, en este caso representadas por técnicas de movimientos de las imágenes y de los cuerpos. El camino recorrido entre los fotogramas de una yegua individual indomable de la apertura al conjunto de granaderos sobre caballos domesticados en filas e hileras del cierre simboliza el desplazamiento entre la barbarie y la civilización, siendo las imágenes de las noticias el centro de la técnica civilizadora.

En lo que respecta específicamente a los tres micros filmicos analizados, se desconoce si estas imágenes fueron registradas en diferentes días o en secuencia y posteriormente divididas en diversas ediciones de Sucesos Argentinos, pero el hecho de concebir una clase de prácticas corporales en serie despierta el cuestionamiento de la idea de *noticia*, por lo menos según sus significaciones de novedad, evento reciente, actual, original. A su vez, resulta interesante pensar lo que implicaron clases de prácticas corporales a través del cine: es la transmisión de un proceso activo en una doble pasividad compuesta por la quietud de quien está sentado o sentada en la sala de cinema, pero también la de quien no pagó la entrada para ver esas imágenes de noticieros cinematográficos, sino las de una película que vendrá posteriormente y se encuentra *obligatoriamente* con un conjunto de fotogramas que le enseñan

cómo hacer una técnica de salto, de agarre en la lucha o de arranque con pesas.

No es casual que las tres lecciones de técnicas deportivas se centren en actividades no-convencionales para la Educación Física de la época, por lo menos aquella desarrollada en las escuelas (Aisenstein y Scharagrodsky, 2006): pareciera ser parte de una búsqueda por generar vocación por prácticas originales que salgan de las tradicionales de aquellos años, como el fútbol, la gimnasia, el tenis, el boxeo o el automovilismo. Tampoco es azaroso que se trate de ejercitaciones individuales: como una característica que se afianza a mediados del siglo XX, si bien continúa el discurso moderno de entrenarse por el bien colectivo, en la década de 1940 cobra fuerza la retórica de que la salud, la belleza o el bienestar son responsabilidades personales (Scharagrodsky, 2004; Aisenstein, 2008). Pero además es un interés despertado por un mismo profesor que parece saberlo hacer todo, desde gimnasia y lucha hasta halterofilia, siempre con el torso musculoso desnudo sudado y una expresión juvenil sonriente, vital y feliz.

El recurso de las técnicas cinematográficas es notorio, inclusive distintivo, de estos tres fílmicos. Es que, como en pocas de las noticias de la época, hay una producción docuficcional de los movimientos de los cuerpos para la cámara mediante el juego de planos, especialmente en los dos primeros Sucesos Argentinos sobre saltos y agarres de lucha, pero también de encuadres y montajes, como en las lecciones de levantamiento de pesas para las muchachas. Queda latente la pregunta de si el uso de técnicas cinematográficas diferentes es efecto de la transmisión de técnicas corporales generificadas, o si es apenas un recurso fílmico. En otras palabras, ¿existen técnicas de filmación análogas a técnicas de movimiento, que hacen que convenga mostrar una acción de una manera predeterminada? Inclusive, ¿existen técnicas cinematográficas que dialogan mejor según el género de quien será proyectado en pantalla?

Quizás lo ajeno que resultaría en la actualidad ver la dinámica de fotogramas de clases de cultura física en la pasividad de las salas de cine es lo que hace interesante imaginar cuáles fueron los objetivos de producir estas

lecciones para la cámara y las repercusiones que tuvieron entre los espectadores. Más allá de esa cuestión que en el fondo es incognoscible, lo cierto es que las imágenes ponen en pantalla la naturalización de sentidos de clase, de género y de edad con el objetivo de que el espectador expectante pasivamente los incorpore.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AISENSTEIN, Ángela y SCHARAGRODSKY, Pablo. **Tras las huellas de la Educación Física escolar argentina: cuerpo, género y pedagogía. 1880-1950.** Buenos Aires: Prometeo, 2006.

AISENSTEIN, Ángela. Tensiones en el discurso de la Educación Física: definiciones en la prensa pedagógica, Argentina, 1900-1940. In: SCHARAGRODSKY, Pablo (comp.). **Gobernar es ejercitar.** Fragmentos históricos de la Educación Física en Iberoamérica. Buenos Aires: Prometeo, 2008, p. 65-74.

ARGENTINA. Fomento a la producción de noticiarios en Argentina. **Boletín Oficial de la República Argentina**, Decreto Nacional nº 18.405, publicado el 13 de enero de 1944, 1943.

GALAK, Eduardo. Educar (con) la mirada. Discursos políticos y sentidos estéticos sobre la cultura física en noticieros cinematográficos. In: OSSENBACH SAUTER, Gabriela (eds.). **Gregorio Weinberg: escritos en su honor.** Buenos Aires: CLACSO, 2017, p. 55-74.

GALAK, Eduardo. Hacia una estética peronista: educación del cuerpo y formación de subjetividades a través del noticiero cinematográfico 'Sucesos Argentinos' (1946-1955). In: PINEAU, Pablo; SERRA, María Silvia y SOUTHWELL, Myriam (eds.). **La educación de las sensibilidades en la Argentina moderna.** Estudios sobre estética escolar. Buenos Aires: Biblos, 2018, p. 211-225.

GALAK, Eduardo; KOPELOVICH, Pablo y PEREYRA, Martín Alejandro. Entre el nacionalismo y la internacionalización: la primera década de la Dirección General de Educación Física (Argentina, 1938-1947). **Praxis educativa**, v. 25, n. 2, p. 1-20, 2021a.

GALAK, Eduardo; y PEREYRA, Martín Alejandro. Una imagen de la Educación Física argentina. Las producciones fílmicas de la Dirección General de Educación Física en la década de 1940 y las mil palabras que las argumentan. **Cine Documental**, nº 23, 2021b.

GALAK, Eduardo. Argentina y España: representaciones de la juventud y la cultura física argentinas en imágenes del No-Do español. **Historia y Memoria de la Educación**, vol. 13, p. 579-609, 2021c.

BOURDIEU, Pierre. **La distinción**. Criterios y bases sociales del gusto. Madrid: Taurus, 1998.

BOURDIEU, Pierre. **Meditaciones pascalianas**. Barcelona: Anagrama, 1999.

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

CINE ARGENTINO. **Esté al día con los acontecimientos del país**, Director Propietario Antonio Ángel Díaz, 25/01/1940.

CINE ARGENTINO. **¿Qué es un noticiario cinematográfico?**, Director Propietario Antonio Ángel Díaz, 07/11/1945.

KRIGER, Clara. **El noticiero Sucesos Argentinos**. Historiapolítica.com, Buenos Aires, 2007.

KRIGER, Clara. **Cine y peronismo: el Estado en escena**. Buenos Aires: Siglo XXI, 2009.

LUCHETTI, María Florencia. **¿Qué sucedió en la semana, eh?** El noticiario cinematográfico en Argentina. Aportes para la construcción de un objeto. 2011. 220 f. Tesis de Maestría, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2011.

LUCHETTI, María Florencia. El noticiario cinematográfico en Argentina. Un estado de la cuestión. **Aniki**, v. 3, n. 2, p. 303-333. 2016.

MARRONE, Irene. **Imágenes del mundo histórico**. Identidades y representaciones en el noticiero y el documental en el cine mudo argentino. Buenos Aires: Biblos, 2003.

MAUSS, Marcel. Las técnicas del cuerpo. In: CRARY, Jonathan y KWINTER, Sanford (ed.). **Incorporaciones**. Madrid: Cátedra, 1996, p. 385-407.

RANCIÈRE, Jacques. **El espectador emancipado**. Buenos Aires: Manantial, 2010.

RANCIÈRE, Jacques. **El destino de las imágenes**. Buenos Aires: Prometeo, 2011.

RANCIÈRE, Jacques. **Las distancias del cine**. Buenos Aires: Manantial, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. Aisthesis. **Escenas del régimen estético del arte**. Buenos Aires: Manantial, 2013.

RANCIÈRE, Jacques. **El reparto de lo sensible**: estética y política. Buenos Aires: Prometeo, 2014.

SCHARAGRODSKY, Pablo. La educación física escolar argentina (1940-1990). De la fraternidad a la complementariedad. **Anthropologica**, v. 22, n. 22, p. 63-92, 2004.


SUCESOS ARGENTINOS. Buenos Aires. El atleta campeón Edmundo D'Acosta inicia sus lecciones de técnica deportiva, Antonio Ángel Díaz, n. 206, 4/8/1942.

SUCESOS ARGENTINOS. Buenos Aires. El atleta campeón E. D'Acosta dicta su segunda lección deportiva, Antonio Ángel Díaz, n° 212, 15/9/1942.

SUCESOS ARGENTINOS. Nuestras muchachas compiten con campeones en demostraciones de fuerza, Antonio Ángel Díaz, n° 215, 6/10/1942.

EDUARDO LAUTARO GALAK é Profesor en Educación Física (2006), Magíster en Educación Corporal (2010) y Doctor en Ciencias Sociales por la Universidad Nacional de La Plata (2012), con post-doctorado en Educação, Conhecimento e Integração Social (UFMG-Brasil). En la actualidad es Investigador Adjunto del CONICET (Argentina). Profesor en la UNLP y en la UNIPE. Es director del proyecto de investigación "Procesos de democratización en la formación de los cuerpos y las sensibilidades en la educación estética de la Argentina de la segunda mitad del siglo XX" (UNLP-H890) y coordina el Colectivo de Estudios Políticas, Educación y Cuerpo (IdIHCS).

E-mail: eduardogalak@gmail.com

 <http://orcid.org/0000-0002-0684-121X>

Recebido em: 19 de janeiro de 2021

Aprovado em: 18 de setembro de 2021

Editora responsável: Chris de Azevedo Ramil



Revista História da Educação - RHE
Associação Sul-Rio-Grandense de Pesquisadores em História da Educação - Asphe
Artigo de acesso aberto distribuído nos termos de licença Creative Commons.