Olympia: la mirada femenina sobre los juegos olímpicos de Berlín

María Graciela Rodríguez*

Resumo

Em 1936, quando se celebraram os Jogos Olímpicos de Berlim, Hitler confere a tarefa de filmá-los a Leni Riefenstahl, uma espécie de documentarista do terceiro Reich que já, em 1934, havia feito um sobre o 1º Congresso Nazista. Olympia é, de certo modo, o filme oficial de Berlim 36, e, além de ser um documento da iconografia nazista foi realizado por uma mulher em um tempo onde isto não era comum na indústria cinematográfica.

O objetivo deste trabalho é fazer uma análise interpretativa sobre o olhar feminino que atravessa o filme. Um olhar que, articulado com outros, se complementa em um todo narrativo indissociável do primeiro.

A metodologia utilizada é da análise cultural visto que permite desvelar os significados que aparecem na superfície textual de Olympia, cujos sentidos – alguns mais explícitos que outros – estão plenos de referências contextuais.

Se Olympia se mostra como um vagaroso deleite com atletas masculinos e femininos desnudos, um tanto ousado para a época e para o gênero documental, esta ousadia nos remete a uma colocação no filme a um só tempo estético e ideológico somente possível por tratar-se de um olhar feminino. Isto é o que este trabalho pretende demonstrar.

Abstract

In 1936, when the Olympics Games were celebrated at Berlin, Hitler put Leni Riefenstahl in charge of the film. She was a kind of an official documentary maker of the Third Reich and had already filmed

The Triumph of the Will, the film about the 1st. Nazi Congress in 1934. Olympia is, in a certain way, the official movie of Berlin '36 which is not only a document of the nazi iconography but a film made by a woman in times in which that was no usual in cinema industry.

The goal of this paper is to trace some lines of interpretative analysis about the feminine look that crosses the film. A look which, articulated to other looks, functions a complement of them. All the looks finally builds up a whole set in which the first is dissolved.

The methodology that I used is the cultural analysis in order to unfold the meanings that appear in the textual surface of Olympia. These meanings – some more explicit than others – saturate the text of contextual references.

If Olympia shows a pleasant enjoying look who watch naked female and male bodies, not common in those times and in this genre, this gesture is addressed to both an aesthetic and ideological collocation in the film which is only possible because it is a feminine look. This is what this paper will try to demonstrate.

Detrás de la mirada de Leni: un recorrido por el film Olympia

“..., nudity played a large part in the representation of the masculine ideal type, as it had for Winckelmann earlier. But here such nudity rarely referred to the Greek example; it referred nearly always to nature. The so-called turn-of-the-century rediscovery of the human body, as it has been called, was part of the search for the genuine as opposed to the artificiality of modern life, for unspoiled nature embattled against modernity.”

George Mosse

Históricamente, la mirada sobre el deporte ha sido una mirada construida desde el punto de vista masculino. No sólo en las retóricas del espectáculo, en donde la presencia femenina es exaltada desde los atributos físicos del género sino también desde las escasas aunque peculiares prácticas de algunas mujeres que, como en los casos de la 'Gorda Matosas' y 'La Raulito',¹ fueron objeto de un registro corporal (allí donde las propias prácticas masculinas se inscribían en cuerpos femeninos para luego ser narradas por los hombres). Pero también en los productos específicos sobre el tema deportivo, sean estos del género documental, periodístico o ficcional, el enunciador por excelencia es el varón.

Olympia, de Leni Riefenstahl, es uno de los pocos casos en que esta relación se invierte y es la mujer -o acaso una mujer que condensa la mirada de las mujeres- la que narra el universo del deporte. Esto, si por un lado significa una fuerte ruptura en el tipo de imágenes que se construyen (masculinamente), no produce sin embargo la inauguración de ningún tipo de serie que abarque a productos culturales sobre el deporte desde una mirada femenina. O, si acaso existen, no parecen poseer ni la masividad ni la repercusión histórica y simbólica de *Olympia*.

Lo que ocurre es que Leni Riefenstahl no sólo mira un evento deportivo y cultural para devolverlo mundializado en el circuito que inauguraba el cine, sino que también está mirando un suceso político de considerables dimensiones. De hecho los Juegos Olímpicos (JJO) de Berlín fueron objeto de agudas interpretaciones que terminaron convirtiéndolos en una especie de símbolo que condensa todos los repertorios de la 'utilización política del deporte'. Y sobre este hecho político Leni Riefenstahl produce una mirada estética e ideológica² que podría relacionarse con el contexto de producción del momento pero también con su condición de género.

Aunque la relación de la estética con lo político es muy compleja y los debates en torno a esta relación recorren tanto las discusiones sobre la autonomía del arte como

los contextos de producción del artista en sí, no es mi intención discutir aquí los 'usos' propagandísticos de los productos massmediáticos. El vínculo del Estado con los medios de comunicación y el escenario político es una relación de complementariedad antes que de utilización de alguno por otro. Como afirman McFee y Tomlinson, toda vez que un Estado, con un sistema deportivo medianamente organizado, formula sus objetivos propagandísticos, es fácil imaginar cómo esos objetivos pueden lograrse usando los medios de comunicación (McFee y Tomlinson, 1995).

Lo cierto es que, como una nueva capa de sentido, a la estilización del hecho político se le superponen otras dos dimensiones culturales que sesgan el análisis meramente ideológico: por un lado el marco cognitivo que conceptualiza la gimnasia de una particular manera en un específico momento histórico y por el otro la mirada femenina, produciendo registros visuales -acaso 'involuntarios'- de cuerpos embellecidos, fundamentalmente masculinos pero también femeninos.

Y es ésta una clave para entender la estética de *Olympia*: sólo los ojos de una mujer podían sortear la certeza de una condena social que hubiera visto en su película un tratamiento homosexual. Los ojos permisivos de Leni Riefenstahl traducen su goce en detallistas tomas de cuerpos masculinos, incluso el del mismísimo Jesse Owens, velocista negro que desafió la supuesta superioridad aria. Allí se detiene -y se deleita- la Riefenstahl.

En la superficie textual de *Olympia*, saturada de sentidos, algunos más explícitos que otros -velados, desvelados o revelados- es mi intención señalar, aunque sólo a los efectos del análisis, tres miradas superpuestas: a) la mirada alemana, colocada sobre una Grecia idealizada, naturalizada y, por ende, ideologizada que es la mirada que anuda el fin ideológico perseguido: la de mostrar los atributos de una raza que se pretende perfecta; b) la mirada 'conceptual' que, al discriminar entre gimnasia y atletismo de los deportes de situación,³ focaliza la atención en la corporalidad,

estetizando a los dos primeros en detrimento de los otros; c) la mirada femenina, posada sobre los cuerpos, que expresa la fruición de una visión desenfadada y hasta perturbadora y que, fundamentalmente, goza: *Olympia* es un moroso deleitarse con atléticos cuerpos femeninos y masculinos, acaso osados para la época y para el género documental.

Más que los símbolos abstractos como banderas, monumentos o inclusive esculturas, la utilización de cuerpos humanos vivientes, proporcionó al régimen un modo de auto-representación. “Estos cuerpos bronceados”, afirma George Mosse, “se convirtieron en un símbolo abstracto de la belleza aria, no menos que los atletas del film sobre los Juegos Olímpicos de 1936 de Leni Riefenstahl” (1998: 173).

La intención de este trabajo es trazar algunas líneas de análisis sobre cada una de las miradas señaladas que, a la vez que son discernibles en la textualidad de la película, se complementan en un todo narrativo indisoluble.

La triple mirada de Olympia

En 1936, cuando se celebran los Juegos Olímpicos de Berlín, Hitler encomienda la tarea de filmarlos a Leni Riefenstahl, especie de documentalista oficial del Tercer Reich quien ya en 1934 había filmado *El triunfo de la voluntad*, la película sobre el 1er. Congreso Nazi. *Olympia* es, de algún modo, el film oficial de Berlín '36, el cual, además de ser un documento de la iconografía nazi, fue realizado por una mujer en tiempos en que esto no era corriente en la industria del cine.

Olympia (*Juegos Olímpicos de Berlín 1936* o *Los dioses del estadio*) está compuesta de dos partes: “La fiesta de la belleza» (115 minutos) y «La fiesta de los pueblos» (89 minutos). Tanto la concepción y la dirección como el montaje estuvieron a cargo de Leni Riefenstahl. La fotografía es de Hans Ertl y los Juegos fueron cubiertos por 34 camarógrafos. Los autores de la música son Walter Gronostay y Herbert Windt.

Se ha dicho que *Olympia* es una película paradigmática en la cual el arte desafía a lo político. En verdad, la dificultad de analizar el film reside en que las significaciones sociales que devienen del propio contexto histórico (el Berlín del Tercer Reich) tienen cualquier otra aproximación que no sea la política. Sin embargo, si por el otro lado, solamente nos detenemos a observar su construcción estética, seguramente perderemos de vista las complejas relaciones entre las retóricas, la construcción ideológica y los discursos de las disciplinas corporales que informan al film. Como afirman McFee y Tomlinson: “Aliado a las innovaciones artísticas, el potencial del texto de hablar para la eternidad tiene el efecto mistificante de elevarse por sobre las especificidades socio-históricas y sobre la colocación política” (1995: 230).

Por otro lado, es el cuerpo masculino el que predomina en esta colocación política, en función de la posibilidad de representación de una camaradería, esencialmente masculina. Contrariamente, el desnudo femenino, como afirma Mosse, no permite su inclusión en clave de ejercicio de funciones públicas⁴.

Para dar cuenta de estas relaciones complejas, la propuesta es recorrer analíticamente las tres miradas mencionadas que se superponen en el film, a fin de revelar el contenido ideológico no tanto desde la remanida situación política específica sino, más bien, desde la trama que vincula las formas estéticas de la cultura corporal y la celebración de la fraternidad masculina como un auténtico y profundo sentido filosófico.

a) La mirada alemana: la operación ideológica de *Olympia* aparece en torno a la construcción del nacionalismo y del culto a una raza. El film comienza con planos de cuerpos ‘silvestres’ y de la ciudad de Olympia en ruinas donde se enciende una antorcha que recorrerá el trayecto de Olympia a Berlín, sobre el fundido de un mapa de Europa. Acaso desde el punto de vista del lenguaje cinematográfico, puede considerarse esta construcción significativa como un sobretrazo o quizás como una

operación de didactismo sobre un público recientemente ingresado en el circuito fílmico y cuyas competencias cinematográficas estaban siendo objeto de un aprendizaje cultural.

La antorcha olímpica, símbolo ideado por Carl Diem para los JJOO de 1932, y su traspaso, relevo histórico cuyo ritual se inaugura en Berlín,⁵ se acomoda con toda su carga simbólica en el escenario olímpico y se convierte en el hilo conductor del pasaje de formas entre las ruinas de la ciudad de Olympia, en donde las estatuas cobran vida, realizan movimientos gimnásticos y atléticos y luego encienden la antorcha, y el urbano y cosmopolita Berlín, que queda de este modo investido con los valores clásicos de la antigüedad. En el trayecto, los atletas se irán vistiendo y deberán atravesar lugares urbanizados, dejando atrás el jardín del edén de Olympia. Asistimos a la construcción del 'aura' en su más pura y benjaminiana definición: "La manifestación irrepetible de una lejanía" (Benjamin, 1973). En esta especie de montaje conceptual las imágenes nos han llevado de la pura naturaleza a la civilización, de los íconos inconfundibles de la antigua ciudad derruida a los nombres de las modernas ciudades superpuestos con respectivas tomas aéreas, de la carrera de un solitario atleta por una playa desierta a la travesía de una línea dibujada en el mapa de Europa, guiando al receptor, instruyéndolo.

El desnudo masculino como un símbolo nazi, afirma Mosse (1988), es de inspiración griega: el ideal ario, en comparación con el antiguo tipo ideal griego, permite integrar las ideas de salud mental y corporal. Según la línea de pensamiento que sostiene al ideal ario, éste penetró al Norte de Europa desde Grecia, pasando por la India y, en esta trayectoria tomó lo mejor de la civilización griega. Sin embargo, advierte Mosse, el nudismo, en este contexto, no debe considerarse como una práctica alternativista sino como el redescubrimiento del cuerpo humano como fuente de naturaleza y belleza.

En otro sentido, también hay que entender el reenvío a la Antigua Grecia como producto de un encanta-

miento con la cultura griega profundamente arraigado entre los intelectuales alemanes. Ya a mediados del siglo pasado, Olympia, la mítica ciudad griega, era reivindicada por los alemanes como un lugar sentimental y particularmente suyo. "Era territorio sagrado en un mundo gobernado por otros dioses que fueron capaces de imponer la paz gracias a la tregua olímpica pero sigue siendo territorio sagrado para nosotros también. Ese hechizo, ese amor por la patria, la consagración al arte y el empeño puesto en la consecución de la felicidad, todas esas cosas deben ser de nuevo ofrecidas a los límpidos rayos de nuestro mundo ilustrado" (Mandell, 1990:33), declaraba en 1852 Ernst Curtius, un intelectual alemán que además de desempeñarse como profesor en Berlín, era tutor del príncipe heredero de Prusia. «Allí, yaciendo en lo profundo, se encuentra la vida de nuestras vidas», enfatizaba Curtius. Y sus ruegos tuvieron eco: entre 1875 y 1881 Alemania realizó 6 expediciones a Grecia para desenterrar las ruinas de la ciudad olímpica, que culminaron con la creación de un museo levantado por los alemanes cerca de Olympia donde están los restos del templo de Zeus.

De allí que los JJOO de Berlín '36, significaran la única pero oportuna aparición pública de Spiridon Loues, el griego ganador en 1896 de la primera maratón moderna. Loues, quien nunca más volvió a competir en un encuentro internacional, desfiló encabezando la delegación griega en la ceremonia de inauguración de los Juegos de Berlín y luego le hizo entrega a Adolf Hitler de una rama de olivo, símbolo de la paz, procedente del bosque sagrado de Olympia. La empresa había rendido sus frutos.

b) la mirada 'conceptual': el énfasis en lo bucólico (característica que ya se había manifestado en *El Triunfo de la Voluntad* de 1934) y en la estética de lo corporal, dejapoco espacio al 'guion' de la ceremonia olímpica, que casi no es registrada por los ojos de Leni Riefenstahl más fascinados por los cuerpos y por el movimiento. De hecho la bandera con los cinco anillos⁶, o el desfile de delegaciones son apenas signos de puntuación en el gran relato fílmico.

Leni Riefenstahl más bien se desvía presentando eventos no pautados o tomas donde algunos encuadres hacen sospechar de la veracidad de algunas escenas deportivas⁷. Ejemplo de lo primero es la exhibición masiva de gimnasia -fuera del programa olímpico- en una secuencia donde el montaje comienza con planos que toman la cercanía individual de un torso y se va ampliando hasta llegar a una panorámica de miles de gimnastas sincronizadas en un mismo y repetitivo movimiento.⁸ Ejemplos de los encuadres a primera vista apócrifos, son algunas tomas como la subjetiva del corredor de maratón y algunos close-ups de gimnastas que, de ser ciertas, hubieran dificultado su performance, teniendo en cuenta que el desarrollo tecnológico del momento no hacía posible la portación de mini-cámaras por parte de los atletas.

Luego, más adelante en el relato, Leni Riefenstahl disfrutará -y hará disfrutar a los espectadores- con una secuencia de saltos ornamentales armada con planos en contrapicada que, en una complejidad estética extrema, editará alternando con peculiares tomas en reversa. Esto produce un efecto de extrañamiento primero y de fascinación después que interpela a una recepción laboriosa, obligando al receptor a un fuerte trabajo de deconstrucción.

Por su parte, los deportes situacionales (fútbol, hockey, etc.) son el objeto de unas cámaras mucho menos creativas y más centradas en el evento en sí. O, si el anacronismo funciona, más 'televisivas', casi anticipatorias de las gráficas audiovisuales deportivas contemporáneas.

Parecería que la mirada de Leni Riefenstahl -femenina pero también alemana- está expresando la defensa del 'turnen' -de donde luego derivarán la gimnasia deportiva y otras disciplinas- frente a la vertiente de los 'sports' preferida por los anglosajones. De hecho, es sabido que, cuando en 1896 el Barón Pierre de Coubertin restaura los Juegos Olímpicos, Alemania se opone a participar de la propuesta: los 'sports' ingleses, llamados a ser los protagonistas del deporte moderno, aparecían como el enemigo número uno del 'turnen', sistema de gimnasia nacional alemán recientemente creado por Friedrich Jahn, quien

oportunamente había declarado: "Los deportes destruyen lo que el Turnen se ha dedicado a crear: una comunidad nacional" (citado en Guttman, 1994: 144).

Este rechazo de Alemania a participar en los primeros JJOO modernos pudo deberse, en parte, a la histórica relación de enemistad con los franceses pero en mayor medida porque veían la internacionalización deportiva como un enfrentamiento a los sistemas nacionales de gimnasia, entre los cuales el 'turnen' alemán gozó de gran difusión en algunos países como la Argentina -entre otros- a través de clubes que replicaban en lo local el método y los principios que lo sustentaban⁹.

De modo que *Olympia* también permite ver las contradicciones que existían en el campo del deporte en ese momento. Por un lado, si en la película aparecen los 'sports', habrá que leerlo como la aceptación de un internacionalismo ya prácticamente inevitable. Por el otro lado, el 'turnen' convivía en Alemania con algunas prácticas deportivas anglosajonas aunque en verdad en posición de subalterinidad respecto del primero (Mandell, 1986).

Por último, la mirada de Leni Riefenstahl se detiene, sin culpas ni necesidad de negociar, en los productos derivados del 'turnen' y no se ocupa de colocar la convivencia con los 'sports' en clave conflictiva. Esto ni cae en la lógica del relato ni tampoco es imaginable en ese momento de la difusión deportiva. Quizás si los JJOO de Berlín hubieran sucedido en 1916, como habían sido programados en un principio antes de estallar la Primera Guerra Mundial, las discursividades en este sentido habrían diferido. No es sino hasta cuarenta años después de la restauración de los Juegos Olímpicos modernos que Alemania logra hacerlos en su casa. Berlín sería entonces la oportunidad para mostrar al mundo el vínculo del mítico pasado olímpico con los postulados ideológicos del régimen nazi. Pero la lucha contra los 'sports' ya estaba casi perdida.

c) la mirada femenina: es en esta dirección -y aquí reside la fortaleza de la narratividad de *Olympia*- que el relato de Leni Riefenstahl se regodea en la significación que la tercera de las miradas le otorga: el de su sensibilidad femenina. Y entonces lo ideológico tem-

na de cobrar sentido. La presentación y re-presentación del poder de la fraternidad masculina, requería una mirada particular, que pudiera deleitarse observando cuerpos masculinos en un comunitario sauna sin ser acusada de homosexual. Como afirma George Mosse: “El cuerpo masculino todavía ejemplificaba la armonía y la virilidad, ahora enmarcada por los símbolos de lo genuino y lo eterno”. (1998:97).

Aunque el uso del cuerpo desnudo se remonta en el nazismo, como expusieramos previamente, a la tradición griega, esta utilización “presentaba un problema especial para el Nacional-Socialismo porque, ¿cómo podía reconciliarse esa desnudez con la respectabilidad, tan importante para el éxito del movimiento político?” (Mosse, 1998: 172). El análisis del texto permite afirmar que para Leni Riefenstahl (y con ella para el ideario del régimen) el cuerpo atlético sobrepasa los límites de lo político. El tratamiento de lo corporal en el film puede considerarse como parte de un mecanismo retórico que logra investir de un sentido filosófico a los cuerpos de la fraternidad masculina alemana. Y aunque el sujeto social siempre desborda al sujeto implicado por el texto, aquél y éste pertenecen al mismo dominio discursivo. En este sentido, el efecto producido por esta resemantización no debe ser tomado como el resultado de una duplicación de los sujetos empíricos sino como el posicionamiento entre sujetos y textos, producidos por el propio discurso que los atraviesa (Morley, 1996), en este caso el de la superioridad de la raza aria. De allí que la mirada que se posa sobre los cuerpos alemanes diste de ser la misma de aquella que simplemente echa un vistazo a los atletas (nunca desnudos) de otras nacionalidades.

El cuerpo – el cuerpo alemán – desde esta peculiar mirada, se transforma entonces en un símbolo a – histórico que, por la remisión a un pasado natural y, por lo tanto, inapelable, merece ser celebrado. Ni siquiera ser objeto de propaganda, sino de celebración y regocijo. De este modo *Olympia*, a diferencia de otros filmes documentales, re-elabora y escenifica un simbolismo que se ubica por encima de los propios JJOO de Berlín que son su referente: su preocupación no es

tanto narrar los sucesos de los JJOO sino más bien colocarlos como el fondo de otra figura en relieve.

Lo cierto es que el efecto de sentido que ubica a lo corporal más allá de la historia, no la produce un miembro de la propia fraternidad masculina sino que lleva por trazo la mirada de una mujer. Y esta mirada puede considerarse como una coartada del régimen toda vez que otros ojos no hubieran podido escenificar y convalidar tan eficazmente un imaginario social pre-existente.

De este modo puede afirmarse, con McFee y Tomlinson (1995) que *Olympia* es un testimonio a futuro de lo que una tradición basada en el elitismo físico, pondría en juego trágicamente durante el Holocausto.

Conclusión

Las tres miradas señaladas, al superponerse, producen un efecto de naturalización y de constitución de una filosofía que subyace al ideario nazi. De modo que *Olympia* no puede considerarse específicamente como una propaganda sino como un testimonio de aquél. De hecho, como señala Hart-Davis (1986), las escenas dedicadas a Jesse Owens apuntan en una dirección contraria a lo que sería una propaganda de tipo político.

Dicho en otras palabras, Leni no descubre la pólvora cuando se interna en la foresta persiguiendo a ese grupo de hombres y luego se instala junto con ellos en el sauna a observarlos desnudos frotándose con aceites. En cierto modo, estos actos ya estaban inscriptos en el recorrido de la memoria histórica: desde la mismísima Atenas hasta el ‘turnen’ y de allí a ‘la belleza de los cuerpos’, título del segundo film de *Olympia* en el cual aparecen las mencionadas escenas, hay una línea recta.

Sólo que una mirada masculina, en 1936, no hubiera podido poner en juego la sensualidad que exuda *Olympia*. Pero Leni, a quien Hitler le dio 34 cámaras y amplia libertad para editar, no sólo pudo hacerlo sin restricciones sino que disfrutó de ello. El costo, claro, fue pasar 4 años en un campo de prisioneros francés luego de la caída del régimen y la imposibilidad de volver a filmar. Pero esa es otra historia.

Referências

BENJAMIN, W. El arte en la era de su reproducción técnica. In: *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*, Madrid, Taurus, 1973.

GUTTMANN, A. *Games & Empires. Modern Sports and Cultural Imperialism*. Nova Iorque, Columbia University, 1994.

HART-DAVIS, D. *Hitler Games*. Nova Iorque, Harper & Row, Nueva York, 1986.

MANDELL, R. *Historia Cultural del Deporte*, Barcelona, Bellaterra, 1986.

MANDELL, R. *Las primeras Olimpíadas modernas. Atenas 1896*, Barcelona, Bellaterra, 1990.

MCREE, G.; TOMLINSON, A. Notes on bodily culture and sport Ideology: the case of Leni Riefenstahl, In *Sport Culture Tradition*, Actas del Coloquio homónimo, Comité Regional de la Unión Europea, 14 al 16 de mayo de 1993 (pp. 230-234), 1995.

MORLEY, D. *Televisión, audiencias y estudios culturales*. Buenos Aires, Amorrortu, 1996.

MOSSE, G. *The image of man. The creation of modern masculinity*. New York, 1998.

TARRUELLA, R. Docy kistch (los ojos de Leni). In: *El Amante*, n° 13, marzo, 1993.

QUINTÍN Las vidas de Fräulein Leni, In: *El Amante*, n° 13, marzo, 1993.

* Instituto de Investigaciones “Gino Germani”, Facultad de Ciencias Sociales (U.B.A.). Proyecto. Proyecto UBACyT SO01, 2001-2002: “Fútbol y aguante: imaginario masculino y cuerpo popular”. Director: Pablo Alabarces.

Notas

¹ La ‘Gorda Matosas’ fue una famosa hinchada del club River Plate durante la década del ’40, que no se caracterizaba precisamente por su femineidad. La Raulito es el apodo de una hinchada de Boca Juniors, una mujer que ha renunciado a su género; entre otras cosas, porque era menos complejo sobrevivir bajo esta condición como niña de la calle

² A pesar de que la cineasta siempre se consideró a sí misma como a-política y partidaria de un mundo bucólico y menos

contaminado por la civilización. Aún más, cada vez que recibía acusaciones acerca de su apoyo al régimen nazi, no dejaba de sorprenderse. Para ampliar ver Tarruella (1993) y Quintín (1993)

³ Se denomina *deporte de situación* a aquellos deportes que requieren la aplicación veloz de respuestas motrices únicas, irrepetibles, según el contexto situacional puesto en juego. Los deportes de situación no tienen movimientos que empiecen y terminen en sí mismos, sino que cada uno de ellos se elabora y ejecuta de una sola vez y para siempre, en función de las relaciones espacio-tiempo-objetales de la situación. Esto los hace radicalmente diferentes de los *deportes cíclicos*, que son aquellos que repiten sus gestos invariablemente ya que su contexto no ofrece modificaciones significativas de situación, como son los casos del atletismo, la natación, la gimnasia deportiva, etc.

⁴ Afirma Mosse que “(E)l desnudo femenino como símbolo de la belleza aria femenina, en todo caso no presentaba tratamientos inmediatos de respetabilidad porque, al contrario que los hombres, la mujer no desarrollaba funciones públicas de importancia ni en el Partido ni en el gobierno del Tercer Reich. La mujer simbolizaba a través de su pureza y su castidad, la normativa ideal de la femineidad” (1998: 177).

⁵ En el film de Leni Riefenstahl aparecen tradiciones olímpicas que son recreaciones desviadas de sus precedentes culturales y otras ‘inventadas’ para la ocasión, como la campana olímpica que nunca más volvió a ser oída en los JJOO.

⁶ La bandera olímpica fue creada por el Barón Pierre de Coubertin en 1913, sólo que por la interrupción bélica recién se presenta en sociedad en los JJOO de Amsterdam de 1928.

⁷ Aunque es necesario destacar también, en su favor, la filmación, sin cortes ni interrupciones de la carrera de 1500 metros.

⁸ Muy similar a lo que se vio, cuarenta y dos años después, en el Mundial de Fútbol de Argentina 1978.

⁹ En Argentina el Sistema Nacional de Educación Física, elaborado por E. Romero Brest en ocasión de la reforma propuesta en 1898 por el entonces ministro de Instrucción Pública, Dr. Luis Beláustegui, forma parte de este movimiento difusionista, a pesar de que el Sistema, antes que una réplica, debe considerarse más bien como una adaptación del ‘turnen’, de corte nacionalista.

Recibido: 07/11/02

Aceito: 10/12/02