

Cuerpos en pantallas: vencedores y derrotados en documentales olímpicos (Olympia, 1936-1939/Olimpíadas de Tokio, 1965)

Alexandre Fernandez Vaz

Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC); Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq)
alexfvaz@uol.com.br

Abstract

One of the elective affinities of modern history are the births of the Olympics and cinema, both in 1896. The confluence between a phenomenon and another occurs in several situations, like in the documentaries. The most famous is Leni Riefenstahl's Olympia (1938-1939), about Berlin 1936, in that bodies are athletic, happy, without suffering. But others, like the Olympics of Tokyo (1965), have another tone. Kon Ichikawa's Ouvre shows the bodies in different situations. Obviously, the victors appear, but also defeated, athletes that arrive in the last places, exhausted, without brightness or glory. The film also deals, with very refined montage, of other "invisible" characters, such as the officials of the modalities. This paper investigates these forms of cinematographic representation (which are disputes for what sport can be).

Keywords: Olympic Games, Cinema, Memory, Bodies, Politics.

1. Cine y deporte

El siglo pasado estuvo marcado tanto por el enorme desarrollo de la prensa y de otros medios de comunicación, como por la interconexión de esos medios, de manera que amplió exponencialmente lo que Walter Benjamin (1999) había vaticinado respecto a los años 1800: un fenómeno ocurrido a miles de kilómetros se vuelve más importante que un acontecimiento cercano a la casa. Si podemos sintetizar ese movimiento en una expresión, mismo sin endosar el programa que desarrolló su autor, se trata de lo que Herbert Marshall McLuhan (1972) llamó la constitución de la aldea global. Coincide con ese proceso la universalización del deporte, tal como Eric Hobsbawm (1996) y tantos lo demostraron, principalmente, a partir de la Inglaterra moderna, impulsado por el colonialismo y diseminándose por el mundo. No es casual que antiguas colonias inglesas tengan equipos que hoy se destacan en modalidades como hockey, rugby y atletismo.

La prensa creció mucho con el deporte y viceversa, al punto de que es imposible pensar en el último sin considerar la primera. Diarios, revistas y programas radiofónicos y luego televisivos, especializados o no, y más allá de ellos, los múltiples recursos que hoy ofrece la red mundial de

computadoras, son medios no solamente de divulgación de fenómenos y acontecimientos, sino de producción de una manera de ver, pensar y sentir los deportes. Las primeras transmisiones televisivas en Alemania, por ejemplo, fueron para los quince aparatos esparcidos por la ciudad de Berlín, que le ofrecieron a la población la posibilidad de mirar fragmentos de las Olimpiadas de 1936, sin tener que desplazarse hasta el parque olímpico construido en la parte sur de la ciudad. Si no se puede pensar en el deporte fuera de su dimensión de espectáculo universal, esto se debe, evidentemente, al enorme desarrollo de los medios de comunicación que son, simultáneamente, medios que componen la propia espectacularización del deporte. Imágenes, textos y voces educan sensibilidades para una manera de apreciar deportes, de dejarse seducir por ellos.

Forma parte del desarrollo de los medios el nacimiento de la fotografía y de su sucesor, el cine. El vínculo entre este y el deporte trae algo interesante en términos de una afinidad electiva que puede ser encontrada: el juego. En ambos está presente una dimensión lúdica, mimética, que a pesar de verse reprimida por la industria cultural y por el código victoria-derrota, permanece al acecho como potencia. Vale aquí pensar en los sentidos de la palabra *Spiele* en alemán, cuya traducción más inmediata es jugar, utilizada tanto para referirse a la dramatización de una pieza teatral, como a un juego infantil o mismo para designar la práctica de un deporte (*Fußballspielen*), apareciendo aún en la composición de una expresión germánica más antigua para cine, que es *Lichtspiel*, literalmente, juego de luz.

Junto con las proyecciones en la pantalla en grandes salones, nacen también los Juegos Olímpicos de la Era Moderna, que darán al deporte un sentido específico que, en parte, se mantiene hasta hoy. Hijos del mismo *Zeitgeist*, componen historias de sentidos opuestos. Mientras que las películas son documentación, entretenimiento y luego serán también arte, volviéndose además territorio de disputas ético-políticas, principalmente a partir de los años 1930, las Olimpiadas tienen, como lo bien destacó Susan Buck-Morss (1991), carácter restaurativo, conservador. Su invención se vincula a la reacción aristocrática frente a la sociedad burguesa (poco más de 100 años antes fue la Revolución Burguesa en Francia), de donde entonces vienen los valores del amateurismo, que restringen la participación popular; misóginos, una vez impiden en un primer momento la participación de mujeres; y elitistas, al buscar ser una resonancia de los Juegos de la Antigüedad, actualizando en el “hombre de bien” que practica deportes el ideal del hombre griego heroico y dedicado desinteresadamente al cultivo de sí.

Desde hace mucho, hay el interés en documentar los Juegos Olímpicos. El encuentro entre estos y el cine se da por lo menos desde 1904 (Galak, 2021), aunque la primera película oficial del evento parece ser la de la edición celebrada en Estocolmo, Suecia. Sobre dichas Olimpiadas es la película considerada como la más antigua en el sitio del International Olympic Committee (IOC)¹. El gran salto cualitativo sucede, sin embargo, en 1928, con el documental *El estadio blanco* (*Das weiße Stadion*), de Arnold Fanck y Othmar Gurtner, sobre los Juegos de Invierno en Saint Moritz, Suiza. Casi al mismo tiempo, pero a unos buenos kilómetros de distancia, el soviético, Dziga Vertov, contribuía con su propia invención de maneras de filmar deportes con su legendario *El ser humano y la cámara* (1929). Eran las primeras grandes líneas estéticas del cine en experimentación, en juego y tomando en cuenta un sujeto que se ejercita, con la máquina

¹ <https://olympics.com/en/original-series/olympic-documentaries/>.

haciendo lo mismo (aunque fija) en relación a aquel humano que ella busca, en su movimiento, capturar. Un sujeto que se mueve con ciertos fines no propiamente prácticos, pero simbólicos, dado el carácter de inutilidad (y ahí exactamente reside su gran mérito) de las prácticas deportivas: saltar más lejos o más alto, o correr más rápido, son medios de supervivencia mucho menos eficaces que los producidos por las máquinas construidas por los propios seres humanos. Es decir, en la falta de utilidad para los cuerpos, una vez sustituidos por maquinarias para casi todo, ellos son puestos a jugar unos contra los otros, o contra la naturaleza y el tiempo. De eso se trata cuando hablamos de deporte.

Desde por lo menos la quinta edición de los Juegos de Verano, justamente los de Estocolmo, y desde la primera de los Juegos de Invierno en Chamonix, 1924, cada dos años un documental es producido, con excepción de los períodos en que no hubo Olimpiadas, durante las dos grandes guerras del siglo veinte. Cada película presenta opciones técnicas y estéticas –y, por lo tanto, políticas– muy variadas, que van desde lo más convencional, con la simple glorificación de cada uno de los campeones narrada de forma lineal y que podría ser confundida con un programa deportivo de la televisión, hasta algunas con grandes pretensiones estéticas y de construcción artística poco común. Uno de ellas es *Ocho visiones* (*Visions of Eight*, 1973), reunión de cortometrajes sobre las Olimpiadas de Múnich, Alemania Occidental, en 1972. Yuri Ozerov, Mai Zetterling, Arthur Penn, Michael Pfleghar, Kon Ichikawa, Milos Forman, Claude Lelouch y John Schlesinger son los directores de cada uno de los segmentos. Aunque apenas uno de ellos, el del británico Schlesinger, aborda el secuestro y asesinato de atletas y dirigentes israelíes por un comando palestino –hecho que marcó aquel evento–, son todos, sin embargo, muy interesantes, incluso por la mirada inusual que promueven: el francés Lelouch destaca los perdedores, los fracasados, mientras que la sueca Zetterling anuncia en el inicio de su trabajo que no se interesa por deportes, pero sí por obsesiones. Es una de las maneras más precisas de entender el fenómeno deportivo de alto rendimiento, que, sin la dedicación obsesiva a los entrenamientos y otras formas de preparación, probablemente no existiría.

Otra obra de las más interesantes – estemos o no de acuerdo con las opciones estéticas de sus directores, Arnold Fanck y Othmar Gurtner – es la ya mencionada *El estadio blanco*, sobre las Olimpiadas Invernales disputadas en Saint Moritz, en los Alpes suizos, en 1928. Como en otras películas de Fanck, el apelo se vuelca a la naturaleza, ella misma capaz de construir un estadio sin (mucho) interferencia de las manos humanas. La grandeza se encuentra en las altas montañas nevadas, en la simetría de los movimientos corporales buscados en cada gesto de la patinadora o del hombre que esquía, en la desnudez de los cuerpos que remite a la esencia natural, como si no fuese el deporte parte de la cultura, sino extensión del suelo, de la nieve, de la vegetación.

Fanck había hecho (y seguiría haciendo) películas ficcionales, algunas protagonizadas por Leni Riefenstahl, en las que el montañismo y el paisaje son aspectos centrales. Y es exactamente de esa actriz, bailarina, cineasta, fotógrafa y, décadas después, buceadora, la película más emblemática entre todas las realizadas sobre los Juegos Olímpicos. Se trata del extenso proyecto *Olympia*, con casi cuatro horas de duración, dividido en dos partes: *Fiesta de los pueblos – Fest der Völker* – y *Fiesta de la belleza – Fest des Schönes* sobre los Juegos de 1936, celebrados en Berlín. La semejanza con la película sobre las competencias en Saint Moritz es notable, menos por los deportes en sí, obviamente, y más por la concepción escénica, aunque, en el caso berlinés, se

suma la estilización de los cuerpos y la glorificación a Adolph Hitler. La segunda parte de la película, en la cual se presenta una perspectiva muy delimitada de belleza, abre con una secuencia que opera directamente con la idea de pureza de los hombres germánicos en su relación directa con la naturaleza. Son imágenes que bien podrían haber sido filmadas y montadas por Fanck y su equipo. La propia Riefenstahl evoca la alianza entre su proyecto y el del maestro en sus memorias:

Fanck finalmente no podía hacer una película ficcional; [entonces] aceptó una oferta de Suiza para filmar los Juegos Olímpicos de Invierno de 1928, en St. Moritz. Como estaba obligado a tener a Schneeberger como cinematografista y yo me encontraba sin trabajo, viajé para allá y vivencí como espectadora mi primera Olimpiada. Ese evento fue para mí una gran experiencia. Tener el bellísimo paisaje del Engadin como moldura de los, por entonces jóvenes, Juegos Olímpicos era como la imagen de un escenario de un “cuento de invierno”² (Riefenstahl, 1994, p. 103, *traducción nuestra*).

Es sobre la película de Riefenstahl a la que se dedican las próximas páginas. Pero no solamente, ya que a esta se le suma la obra de Kon Ichikawa (*Tôkyô orinpikku*, 1965) sobre los Juegos de Tokio, celebrados en 1964. Como ya se mencionó, el director volvería al tema en 1972, siendo responsable de una de las ocho visiones sobre Múnich. *Olimpiadas de Tokio* es en casi todo diferente de la película sobre Berlín, tanto en la concepción estética como en el tono de la narrativa y las opciones de montaje, que privilegian demorados encuadramientos en detalles que no tienen relevancia para los grandes resultados deportivos, pero sí pueden tenerla para el propio cine como arte y, en especial, para una comprensión sobre el deporte que escapa de la idea de perfeccionismo. Si Riefenstahl está en búsqueda de mostrar la perfección que el ser humano puede alcanzar – y eso no se limita a la película sobre los Juegos, sino que se extiende a gran parte de su cinematografía y de su trabajo como fotógrafa –, lo que mueve el ojo de Ichikawa es el detalle irrelevante: la mirada sostenida de un espectador, la fila en la que madres e hijos esperan pacientemente para entrar al baño, el rostro de un niño que no entiende muy bien lo que está pasando, la soledad de un atleta de un joven país, cerrado en sí mismo en la Villa Olímpica. Este texto pretende ser un comentario sobre esas películas, considerando algunas de las cuestiones técnicas, estéticas y políticas que conforman las imágenes montadas para la pantalla grande, imágenes que muestran cuerpos en movimiento de distintas maneras y, por lo tanto, proponiendo interpretaciones sobre ellos igualmente diversas. La siguiente sección presenta brevemente aspectos generales de las dos obras, para luego discutir las opciones narrativas de cada una. Antes de las consideraciones finales, el texto también debate la idea de belleza y de su producción, conforme cada una de las películas.

² “Fank konnte an schließend keinen Spielfilm machen; er hatte ein Angebot aus der Schweiz angenommen, die Olympischen Winterspiele 1928 in St. Moritz zu verfilmen. Da er Schneeberger als Kameramann verpflichtete und ich ohne Arbeit war, fuhr ich mit und erlebte dort als Zuschauerin meine erste Olympiade. Diese Veranstaltung wurde für mich zu einem großen Erlebnis. Schon diese traumhaft schöne Landschaft des Engadin als Rahmen der damals noch jungfräulichen Olympischen Spiele war wie das Bühnenbild eines ‘Wintermärchens’”.

2. Dos grandes obras

Olympia y *Olimpiadas de Tokio* son realizaciones grandiosas, resultados de un enorme esfuerzo, compuestas por centenas de técnicos en cada producción y lideradas por dos cineastas de primera línea. No deja de ser curioso que, en más de una ocasión, estas películas sean comparadas, aunque no de la misma forma. Si bien, por un lado, Annette Vowinckel (2012) ve en la construcción de ambos trabajos una notable semejanza, destacando que Ichikawa llega a citar Riefenstahl en una secuencia en que el salto con garrocha es presentado, alguien como Susan Sontag (2011) coloca a uno en contraposición con el otro.

De hecho, las competencias de salto con garrocha, de larga duración, ofrecieron la posibilidad para que una y la otra película pudieran presentar como una duradera contienda por el punto más alto posible a ser alcanzado por un hombre (aún no existía la prueba femenina) con las propias fuerzas y con la ayuda apenas de una palanca maniobrada por él. Además, el cierre del evento con la noche cayendo, hace que el crepúsculo pueda ser la moldura para las bellas y eficaces transiciones entre las secuencias. No hay dudas sobre la calidad técnica del trabajo de Walter Frentz, director de fotografía que trabajó con Riefenstahl en *Olympia* y en varias otras películas, y de la propia realizadora, que se encargó también de gran parte del montaje de la obra. Tiene sentido, por lo tanto, la hipótesis de Vowinckel (2012), según la cual Ichikawa citó a la obra alemana. Y nada más.

Sontag, al comparar el esfuerzo desplegado en la danza con aquel utilizado en el deporte, sugiere algo distinto:

En el deporte, las señales del esfuerzo no se ocultan: por el contrario, hacer visible el esfuerzo es parte del alarde. El público espera ver, y le emociona, el espectáculo del atleta que manifiestamente se obliga a sobrepasar las limitaciones de su rendimiento. Las imágenes de los partidos de tenis o del Tour de Francia o cualquier otro documento exhaustivo sobre la competición atlética (un ejemplo espléndido: la Olimpiada de Tokio de Ichikawa) siempre revelan el esfuerzo y la tensión del atleta. (En efecto, el grado en el que Leni Riefenstahl, en su película sobre los juegos olímpicos de 1936, prefirió no mostrar a los atletas bajo este aspecto es uno de los indicios de que su película en realidad es política — la estetización de la política en un espectáculo de masas del todo ordenado e interpretada en solitario de modo imperturbable — y no sobre el deporte mismo) (Sontag, 2011, p. 324).

A pesar de la escena del salto con garrocha — y tal vez debido a esa única escena — no puede haber películas más diferentes entre sí que *Olympia* y *Olimpiadas de Tokio*. Y eso no se refiere solo a que una se haya hecho en blanco y negro con película común y la otra en color y en cinemascope.

3. Disputas de atletas, disputas estético-políticas

Llama a la atención que el equipo olímpico japonés sea privilegiado en el trabajo de Riefenstahl, así como un dirigente del país asiático fuera destacado en el documental *Triunfo de la voluntad* (*Triumph des Willens*, 1935), sobre la reunión anual del Partido Nacional-socialista de los Trabajadores Alemanes, el partido nazista, en 1934. En la antesala de la Segunda Guerra Mundial, los Juegos Olímpicos de Berlín 1936 se convirtieron en un escenario donde se entrelazaban la

política y el deporte. La película sobre este evento destaca no solo la participación de atletas italianos, sino también la presencia de líderes de este país, tal como se evidencia en el documental de 1935. Además, *Olympia*, que documenta estos Juegos, recibió el premio Mussolini en el Festival de Venecia de 1938, subrayando la importancia que el régimen fascista italiano otorgaba a este evento deportivo. Por otro lado, los Juegos Olímpicos de Tokio 1964, que tuvieron lugar 19 años después del fin de la guerra, ofrecen un contraste interesante y serán analizados en detalle más adelante.

Ambas películas abren mostrando ruinas. En la de Riefenstahl, vemos los restos de las construcciones que habrían albergado los Juegos Olímpicos de la Antigüedad, una Atenas que sería resucitada en Berlín bajo el nacional-socialismo. Después de mirar a las bailarinas (una de ellas es la propia directora de la obra) en una coreografía que homenajea los dioses del Olimpo, surge la antorcha olímpica en una animación sobre el mapa de Europa, hasta llegar a Berlín, cuando el Discóbolo griego se transforma de estatua en carne, asumiendo el cuerpo, el rostro y el movimiento de un atleta alemán que está por lanzar el disco.

En la película de Ichikawa, por su parte, los escombros son de un edificio en demolición, pero estamos en Tokio y es de la construcción de las instalaciones olímpicas (y de la reconstrucción de un país) de lo que se trata. Para demarcar el camino, la pantalla muestra un obrero que sonríe. Es también una sonrisa que estampa el rostro de un atleta que llega al aeropuerto, rodeado por muchos otros, una gran parte de ellos también sonrientes. Desde allí hasta la Villa Olímpica, cuerpos muy variados van desfilando de forma calma y con semblante tranquilo. Las escenas se van alternando con el recorrido de la antorcha olímpica que empieza, como es habitual, en Atenas. El camino es complejo, pasando eventualmente por pequeñas villas y encontrando la curiosidad de las personas comunes que rodean cada atleta que carga el fuego olímpico. En la India, hay un grupo de muchachas que sonríen y fotografían al portador del fuego, mientras algunos varones protestan o discuten entre ellos.

La entrada al estadio es, como se espera en un evento del calibre de los Juegos Olímpicos, bajo los ojos de una multitud que lo llena – y más, que la ve por otros medios, ya que en Alemania se transmitió a los aparatos distribuidos en Berlín y la edición de Tokio fue la primera transmitida para todo el mundo. Hay banderas y un Führer con la melena ceñida para declarar abiertas las competencias, al tiempo que hay un emperador para discretamente hacer lo mismo 28 años después. Antes de eso, las delegaciones desfilan, el pebetero olímpico es prendido, revuelan las palomas. Pero en Tokio podemos ver lo que no se ve en Berlín: hay niños en las tribunas del estadio; una chica y un chico, ambos atletas, conversan y parecen alejados de lo que sucede, más interesados uno en el otro; un grupo de competidores se divierte y sale de la formación, huyendo de los pájaros que volaron y que ahora parecen amenazarlos, como en una película de Hitchcock. Eran más de 100 las cámaras a disposición de Ichikawa, lo que, a partir de sus orientaciones, permitió vasto material de montaje más allá de las competencias propiamente dichas (en su cortometraje para *Ocho visiones*, el director japonés se dedica únicamente a la prueba masculina de 100 metros llanos y para eso emplea, como cuenta al principio de la película, 22 cámaras).

El atletismo se convierte en el protagonista indiscutible de la primera parte de *Olympia*. Tras la efervescencia de la ceremonia de apertura, la cámara de Riefenstahl se centra en las diversas pruebas de pista y campo, capturando la intensidad y la emoción de cada competencia. Algo

semejante ocurre con *Olimpiadas de Tokio*, donde la modalidad se hace presente aproximadamente durante el 40% de la película, mientras que para otras disciplinas olímpicas son dedicados pocos minutos o, hasta mismo, segundos de exposición. No es casual tal inversión, ya que se trata del deporte más identificado con los Juegos, remitiéndose a prácticas que en los gestos corporales son semejantes a las que suponemos, dadas las fuentes históricas disponibles, eran realizadas en las Olimpiadas de la Antigüedad – correr, saltar, lanzar objetos a la distancia. Se observa, además, que el Barón de Coubertin no era apenas contra la participación de mujeres en los Juegos, pero también a la disputa de los deportes colectivos. De hecho, las modalidades de ese tipo tienen poco peso en las películas, con las notorias excepciones del hockey en *Olimpiadas de Tokio* (hay un conflicto que también es político entre India y Paquistán) y, aún en la misma obra, del voleibol, en que Japón tenía mucha fuerza en el naípe femenino, habiendo alcanzado, no sin grandes dificultades en superar a la Unión Soviética, la medalla de oro.

El atletismo es una modalidad en la que hay poca presencia de la dimensión de juego, y en la cual los resultados – más rápido, más alto, más fuerte – pueden ser medidos con más precisión y comparados entre sí, algo mucho más presente en *Olympia*, preocupada con la excelencia humana traducida en los récords, que en *Olimpiadas de Tokio*, más ameno en relación a eso. De hecho, en la película sobre los Juegos en Japón, el atletismo aparece en su dimensión más cualitativa, con las miradas sobre las victorias y también sobre las derrotas, pero recayendo más en el sujeto que las vivencia que en el resultado, fuera por quien fuera alcanzado. Ichikawa y sus colaboradores rescatan, con tal inclinación, algo de la autoría en el deporte.

Hay algo más en esa atracción por el atletismo: tal vez sea en la variedad de pruebas de pista y campo donde una multiplicidad de cuerpos se manifiesta: fuertes, resistentes, veloces, o una combinación de todas estas características. Esa variabilidad es reconocida en cada una de las películas de manera distinta. Más de una vez, el locutor de *Olympia* destaca la disputa entre atletas de diferentes naciones. Sin embargo, cuando se refiere a algunos estadounidenses, llama la atención el hecho de que son personas negras (*Schwarze Amerikaner*), llegando incluso a subrayar, en por lo menos una ocasión, que compiten con el atleta blanco más eficiente del mundo en la misma prueba. El énfasis en la dimensión étnica, en lugar de la nacional, produce un discurso racista que deriva, o puede derivar, al menos en parte, de una experiencia nacional precaria entre los alemanes, generando la busca por algo que fuera común y conformando la mitología de la raza aria. Se trata de una posición reaccionaria en relación a los estados nacionales, un problema complejo y persistente para un país que se unificó tardíamente. Helmuth Plessner (1982) describe acertadamente a Alemania como un "país retrasado como nación".

El destaque étnico al mismo tiempo contrasta y se combina con una escena de las más importantes de *Triunfo de la Voluntad*. En el contexto del encuentro entre Hitler y la juventud nazista en el estadio, una breve secuencia grabada en estudio muestra a uno de los jóvenes preguntando a los otros de qué región de Alemania vienen. Ellos responden que son de Pomerania, Sajonia, etc., hasta que uno de ellos afirma venir de más allá del mar. Se actualiza así la ideología de la sangre y la tierra (*Blut und Boden*), según la cual ser alemán es tener sangre germánica, otorgando una unidad que no se da por el orden jurídico del estado, sino por la organicidad del cuerpo. No sorprende, entonces, que la primera parte de *Olympia* se ocupe de los

pueblos (*Völker*) y no de las naciones, como reza erróneamente la traducción en inglés (*Festival of Nations*) de su título.

Por otro lado, *Olimpiadas de Tokio* presenta una exposición diferente de los atletas, y no solo de ellos, ya que se ocupa con más extensión de que *Olympia*, de otros personajes que componen el teatro del atletismo. Mientras los espectadores de Berlín son mostrados en júbilo por los hechos de los atletas o en apoyo a nacionalidades específicas (en primer plano están los italianos), los de Tokio se presentan de manera diferentes: a veces se muestran solo los ojos o el semblante rápidamente, otras veces lo mismo, pero en planos más largos que sugieren lentitud o incluso desinterés momentáneo. Son adultos, niños y ancianos, japoneses y de muchas otras nacionalidades, apoyando a sus compatriotas, pero también disfrutando del espectáculo.

Ichikawa nos muestra, además, un segmento generalmente ausente en las películas sobre deporte, compuesto por aquellos que trabajan para que los atletas puedan competir y el público disfrutar del espectáculo. Son personas que cuidadosamente alisan la arena en una caja de saltos o luchan contra el agua que forma charcos y dificulta la corrida de los atletas (“a la sombra de los atletas, los trabajadores también participan”, dice el narrador); son voluntarios que sirven vasos de agua, empapan esponjas y asisten a los maratonistas, principalmente a aquellos que llegan tambaleándose, caminando, exhaustos, y que no alcanzarán los primeros lugares; son personas que conversan entre sí, relajadas; y también las que recogen la esfera de 7,26 kilos, en el lanzamiento de bala, y la colocan en una cuneta para que ruede de nuevo hacia los atletas que volverán a lanzarla.

En *Olimpiadas de Tokio* hay una escena de mucha plasticidad, que es cuando atletas del mismo lanzamiento de bala, especialmente uno de ellos, juega con la esfera, haciéndola danzar de una mano a la otra, casi como en una coreografía en la cual ella fuera solista de un ballet. Al mismo tiempo que es un ejercicio de aproximación entre el propio cuerpo y el instrumento deportivo (incorporándolo a sí), se trata igualmente de un juego que, como suele suceder, es experiencia de la búsqueda del placer por la repetición. Vale aquí recordar a Walter Benjamin, según quien hay aquella

gran ley que, por encima de todas las reglas y ritmos aislados, rige sobre el conjunto del mundo de los juegos: la ley de la repetición. Sabemos que para el niño esto es el alma del juego, que nada lo hace más feliz que el “otra vez”. El oscuro afán de reiteración no es menos poderoso ni menos astuto en el juego, que el impulso sexual en el amor. No en vano creía Freud haber descubierto en él un “más allá del principio del placer” (Benjamin, 1989, p. 93).

Como se mencionó, en la película de Riefenstahl hay mucho júbilo por atletas italianos y japoneses – representantes de países que vendrían a constituir el Eje en la Segunda Guerra Mundial. La mayoría de los alemanes que subieron al podio – y son varios los mostrados en la película – levantaron la mano derecha durante la ejecución del himno, haciendo el saludo nazista en dirección al Führer, ubicado en el lugar de mayor destaque en el Estadio Olímpico y presente en varias escenas que se intercalan con las de las competencias. Hubo decepciones también, como la victoria del estadounidense John Youie Woodruff, en los 800 metros llanos, manifestada por el narrador de la película, y la desclasificación del equipo de relevos 4 x 100 metros femenino, que dejó caer el testigo en el último cambio. El estadounidense fue uno de los once atletas negros

vencedores en atletismo en Berlín, llegando primero en una corrida relativamente lenta, definida por empleo de la mejor estrategia, y con un abrupto final.

No hubo, sin embargo, lamento por la derrota de Carl Ludwig Luz Long, uno de los principales atletas locales, que entabló una buena disputa contra Jesse Owens, el cuatro veces medallista de oro en aquellos Juegos. El gran atleta estadounidense aparece con frecuencia en la pantalla, incluso en su amistosa contienda contra el subcampeón. Una de las ambigüedades de *Olympia* es su carácter marcadamente racista, pero con cierto respeto por la figura de Owens, que era negro, tal vez por ser inevitable, o tal vez porque, aunque no era ariano, fue visto igualmente como ejemplo de perfección. Hay, en especial, una toma en la que el velocista aparece solo, enmarcado por un horizonte de atardecer, dominando la escena. Long, a propósito, luchó (y murió) por el Ejército Alemán durante la Segunda Guerra (Woodruff también estuvo en ella, e igualmente en la de Corea, por las Fuerzas Armadas de los EE.UU.), materializando en su singularidad la exposición de la máquina corporal en las Olimpiadas, que antecedió a la máquina bélica alemana menos de tres años después.

En el inicio de este tópico fue mencionada una dimensión cualitativa presente en *Olimpiadas de Tokio*, que contrasta fuertemente con los elogios a los récords en Berlín. En la final de los 800 metros femeninos, la narración presenta a las competidoras de forma poco usual. Una de ellas “es policial”, la otra “tiene dos hijos”, la tercera “se recuperó de una lesión en el tobillo”, la próxima es elogiada por su discreta belleza. En la prueba de los 80 metros con vallas (distancia que ya no es olímpica, sustituida por los 100 metros), a su vez, la representante local llega en cuarto lugar, pero es igualmente elogiada, habiendo realizado una buena representación. Lo mismo sucede en una prueba de natación, en que la atleta japonesa queda fuera del podio, pero es alabada por el esfuerzo emprendido. En los 10.000 metros (masculinos, todavía no había prueba femenina de esa distancia), hay un momento en que el narrador ya no sabe quiénes son los atletas en disputa, mezclados entre sí y cambiando rápidamente de posición. En vez de esconder el lapso, él lo trae para la propia narrativa, admitiéndolo sin consternación y con cierta gracia.

La película de Ichikawa reconoce cierta autoría en los atletas al mostrar, en primer plano, que también hay fragilidad y vida común en ellos, acepción que se extiende igualmente al narrador de la cinta. Con eso, desplaza una característica del deporte de alto rendimiento que ya tenía fuerza en los Juegos de Berlín, pero mucho más en Tokio, alcanzando proporciones superlativas en los días de hoy, que es la importancia del resultado antes que el sujeto que lo realiza, como si éste fuera un apéndice de aquel. La Teoría Crítica del Deporte (Rigauer, 1969; König, 1995; Vaz, 1999, 2004, entre otros) apuntó contra la reificación del cuerpo y su reducción a puro maquinismo manipulable, como requisitos para la existencia del alto rendimiento. *Olimpiadas de Tokio*, sin cambiar esa estructura – lo que no sería posible para una obra fílmica – muestra que en su interior algo resiste justamente donde hay error, detalle, lentitud o apenas vida fuera del deporte.

4. Maneras de filmar la belleza

Es de belleza (en el deporte, pero no solo en él) que tratan las dos películas, aunque esta no sea la misma para una y para la otra. Uno de los análisis más contundentes sobre la estética de Riefenstahl, principalmente a respecto de dos de sus documentales (*Triunfo de la voluntad* y *Olympia*) y también a su trabajo como fotógrafa, en especial de sus libros sobre los Nuba, un grupo étnico africano, es, como ya fue sugerido, el de Susan Sontag. La directora alemana fue analizada por la crítica estadounidense en ensayos, entrevistas y respuestas a polémicas generadas exactamente por sus posiciones (Sontag, 2024). La principal de todas fue con la poetisa Adrienne Rich (2024), que consideró que la ensayista habría sido poco feminista al pasar de un reconocimiento de la grandeza del arte de Riefenstahl en un momento, para después considerar que su estética servía nada más y nada menos que al fascismo. De cualquier forma, Sontag a modo de esclarecimiento, se manifestó así en una entrevista:

Una continuidad, me parece, en el sentido de que ambas afirmaciones ilustran la riqueza de la distinción forma contenido, siempre que se tenga cuidado de utilizarla contra sí misma. En 1965 me refería a las implicaciones formales del contenido, en tanto que el ensayo reciente examina el contenido implícito en determinadas ideas de la forma. Una de las principales afirmaciones de «Sobre el estilo» sostiene que los enfoques formalista e historicista no compiten entre sí, sino que son complementarios e igualmente indispensables. Y en este punto Riefenstahl es pertinente. (...) El párrafo sobre Riefenstahl en «Sobre el estilo» es correcto, en su alcance. Pero no llega muy lejos. Si bien es cierto que sus películas trascienden en algún sentido la propaganda de la que son el vehículo, sus cualidades específicas muestran cómo su concepción estetizante es en sí misma idéntica a un determinado tipo de propaganda (Sontag, 2024, p. 170 ff.).

Aunque hay un cambio de énfasis entre los ensayos (*El tercer mundo de las mujeres* y *Fascinante fascismo*), Sontag reconoce que Riefenstahl documentó los Juegos de manera esmerada y estéticamente innovadora. Sin embargo, este reconocimiento no excluye la crítica de que su trabajo sirvió a una ideología fascista. De cualquier forma, lo que más interesa es tener en cuenta la afirmativa de Sontag, según la cual el documental no sería una película sobre deportes, ya que no muestra el sufrimiento y el dolor propios de esa práctica. La película sería, antes de todo, sobre política, la política de los cuerpos en exposición, como comentó cierta vez Walter Benjamin (1980), y podría haber también señalado Sigfried Kracauer (2012), pensando en el ornamento de la masa – ornamento que él ya notara en las manifestaciones deportivas de la República de Weimar.

De hecho, entre una y otra parte de *Olympia*, lo que menos vemos es dolor y sufrimiento. Al contrario, los lentes de Riefenstahl – o el montaje que, nuevamente se señala, fue principalmente responsabilidad de ella – prefieren expresar una armonía que conecta el deporte a su radicación romántica, o incluso, de forma más extensa, a la celebración de la fantasía según la cual el hombre ario actualizaría al hombre griego, reasumiendo su pureza, rectitud y belleza materializadas en el atleta olímpico. Ambas situaciones corresponden a los ideales olímpicos: el elogio del amateurismo, que remite a la dignidad que el profesionalismo profanaría, bien como la celebración de la perfección masculina, fueron destacadas por el Barón de Coubertin (2000).

Esa dinámica se muestra de manera inequívoca en la apertura de la segunda parte de *Olympia*, intitulada *Fiesta de la belleza*. Vemos bellos árboles, pequeños animales, pájaros y gotas de rocío, que luego dan lugar a un grupo de jóvenes y robustos hombres, todos de cabellos cortos y muy blancos, descalzos y semidesnudos, que corren por una floresta. Al llegar a un lago, se sacan las últimas prendas de ropa y se zambullen en él, para a continuación desplazarse a una sauna, donde se tocan los cuerpos de unos y de otros, viéndose como iguales. Se encuentran con su destino en un ambiente que suponen libre de la cultura, donde se reducen a puro organismo mezclado con la naturaleza, y es porque de ella provienen, más o menos como sucede en la secuencia de apertura de *Triunfo de la voluntad*, cuando acompañamos por algunos minutos a un avión que vuela entre nubes hasta sobrevolar y aterrizar en Nuremberg, donde será realizado el congreso del partido nazista. Dentro del aeroplano está el Führer, pero, como los chicos de la película sobre los Juegos Olímpicos, no sabemos de dónde viene. La mistificación del líder corresponde a la del cuerpo masculino ario, ambos, como conviene al mito, libres de la historia y, por lo tanto, blindados frente a cualquier tipo de crítica. Historia hecha mito.

De la apertura que expone los cuerpos considerados adecuados, la película avanza hacia imágenes en la Villa Olímpica, en que otros cuerpos son mostrados como pintorescos y risibles, comparados en su movimiento con el de animales en la naturaleza. Todo esto se presenta sin narrativa oral – ausente en toda esa parte de *Olympia*, a diferencia de la primera – pero con la debida banda sonora que sugiere grandeza, miedo, burla. Como es habitual en el cine, se emplea el mecanismo de captura de los sentidos del espectador que ya tiene una memoria fílmica desarrollada a lo largo de años frente a la pantalla grande, lo cual, sin embargo, puede reducir las capacidades perceptivas, según sugieren los análisis de Horkheimer y Adorno (1997) y de Adorno con Hans Eisler (1994). Sigue entonces un conjunto de escenas muy bien montadas con fragmentos de las diversas competencias, muchas de ellas filmadas a contraluz, con planos invertidos (como en los saltos ornamentales) y desde diversos ángulos, especialmente de abajo hacia arriba, enaltecendo la grandeza de atletas y sus logros.

No es lo mismo en la película de Ichikawa, en donde la belleza emerge en otro orden de cosas. En la Villa Olímpica, la plaza de alimentación es un ambiente que se confunde con un bar, con jazz de fondo; los competidores son vistos entreteniéndose, entrenando o cambiando de ropa. Al mismo tiempo, las cámaras buscan a un atleta de Chad, el solitario representante del país que hacía apenas cuatro años proclamaba su independencia de Francia. La mirada no es pintoresca pero sí solidaria, buscando sumergir en las dificultades de aquel sujeto que abría caminos. En este mismo sentido, y colocando la técnica al servicio de la expresión, *Olimpiadas de Tokio* elige rostros y expresiones, pausa en ellos, no duda frente al fracaso o a lo irrelevante, como ya fue mencionado, trabajándolos como elementos estéticos. Rechaza, con eso, la estetización de los cuerpos que, mientras tanto, es afirmada en *Olympia*. Los victoriosos son destacados, como los de la lucha olímpica, en que el triunfo de los japoneses sería fruto de su fuerza y determinación, o de la selección anfitriona de voleibol femenino en la difícil partida final contra las soviéticas, pero ahí también vemos la soledad del entrenador del equipo, por largos segundos en el banco de suplentes, sin sonreír o verse en celebración con otros, mientras las atletas conmemoran en la cancha.

Algo semejante pasa en la gimnasia, que destaca al campeón general, el japonés Yukio Endo, y al equipo local, liderado por él, que igualmente alcanzó la medalla de oro, además de la gran campeona femenina, Vera Caslavskaja, de la entonces existente Checoslovaquia. Pero, al contrario de lo que sucede con el atletismo, no hay narración, sino solamente imágenes y ellas también se refieren a los detalles, como las manos que se llenan de cal para mejorar el desempeño en la barra fija, o los rostros de las gimnastas en la ambivalencia entre el temor y la confianza, tan común en los deportes.

En verdad sorprende Ichikawa al abordar cada modalidad de forma particular. En el boxeo los colores son suspendidos y prevalece el negro y blanco, como en los muchos registros clásicos en película (Vowinkel, 2012) que ayudaron a componer el imaginario y la mitología de la modalidad. En las competencias de kayak ni un rostro es mostrado y siquiera llega a nuestro conocimiento quién habrá sido el vencedor, dado que lo que vemos son, principalmente, los remos en acción. En otros deportes, el abordaje es aún más radical, como en pentatlón moderno, del cual tenemos apenas imágenes fijas, fotos y tomas en montaje narrativa de las más interesantes. Sabemos quién fue quien llegó en el puesto 37º, pero no el campeón de la modalidad.

Tan interesante como la mirada de arriba es la documentación del judo, que se resume a mostrar la final de la categoría absoluto, entre el holandés Anton Geesink, de 1,98 metro de altura y 130 kilos de peso y el japonés Akio Kaminaga (19 centímetros más bajo y 28 kilos más liviano que su adversario). Habiendo sido ese deporte creado en Japón, y siendo aquella la primera vez en que aparecía en el programa olímpico, la disputa más importante generó gran expectativa, contando en la platea, incluso, con la presencia imperial. Los representantes locales habían vencido todas las categorías hasta entonces, pero en la más importante la victoria fue del holandés. La lucha, que duró nueve minutos en total, es mostrada en una larga compactación y con *closes* (primeros planos) diversos, hasta el golpe decisivo y los saludos finales entre los dos combatientes. No hay comentarios o justificativas, tampoco lamentos, sino respeto por el vencedor.

5. Finalización

Olympia y *Olimpiadas de Tokio* son películas que bien expresan el *Zeitgeist* del siglo veinte, en el cual el deporte juega un papel de los más singulares. Si la primera es uno de los puntos inaugurales de la educación visual deportiva hacia la grandeza de los cuerpos en potencia, la segunda pone una duda en tanta glorificación atlética: hay cuerpos que fallan, hay miradas que no se dejan hipnotizar por los grandes hechos, los deportistas son también – y antes de todo – limitados. Al incorporar una contradicción interna al deporte en su hacer estético, el documental de Ichikawa logra algo sorprendente: tomando en cuenta una práctica social que se estructura en la búsqueda del progreso en un régimen de temporalidad que Walter Benjamin (2010) conceptuó como lineal y vacío, lanza una crítica a dicho rumbo lineal e infinito. Encuentra con eso el mismo deporte al cual Riefenstahl se refirió, pero en otras de sus posibilidades. Con eso descubre en los gestos corporales otra belleza.

La belleza que las cámaras de Ichikawa capturan y producen es sucia, mientras las de Riefenstahl procuran ser insípidas e higiénicas. En *Olimpiadas de Tokio* podemos ver la hesitación, el esfuerzo,

el miedo, la sorpresa y la decepción, así como también movimientos de grandes atletas al borde de la perfección. El montaje, las transiciones, el ritmo, siempre en cinemascopio, permiten que la película sobre los Juegos en Japón desconcierte los cánones deportivos que su contraparte hecha en Berlín solamente refuerza. Como ya mencionado, Sontag (2011) apunta que *Olympia* es mucho más una obra sobre política que sobre deporte porque no destaca el irrenunciable empeño, sino que prefiere la pureza y la facilidad de los gestos. Si la gran ensayista tiene razón, entonces debemos a Ichikawa el logro de expresar la belleza como construcción imperfecta y fragmentaria, justo donde menos se espera que ella aparezca: en el deporte olímpico.

Como en los Juegos Olímpicos, este texto se termina con la maratón. Es la única ocasión en que los perdedores, con sus dolores y jornadas sin gloria, son claramente mostrados en *Olympia*. El primero en abandonar la carrera ostentaba el número 1 en la camiseta, ya que había sido el campeón cuatro años antes, en Los Ángeles, el argentino Juan Carlos Zabala. En 1964, su compatriota Osvaldo Suárez lideró la prueba al principio, pero fue el cuarto atleta en desistir, en un día en que ocurrieron muchas deserciones. Todo ese proceso es mostrado en ambas películas, así como las victorias, respectivamente, del japonés Kitei Son y del etíope Abebe Bikila.

Bikila hizo una prueba excepcional y las cámaras de *Olimpiadas de Tokio* se detienen en él, quien llegó al estadio muy por delante de sus adversarios y logró, aquel día, el récord mundial. El narrador también destaca la llegada del japonés Kokichi Tsuburaya en tercer lugar, recordando que la bandera de Japón no se alzaba en un estadio olímpico desde la victoria de Son en 1936. A diferencia de la mayoría de sus adversarios, varios de ellos protegidos por mantas térmicas por los voluntarios, vemos al bicampeón ejercitándose inmediatamente después de concluir la prueba. La presencia del etíope contrasta, sin embargo, con los menos famosos que, con frecuencia, paran en las mesas de abastecimiento para beber agua y refrescar el cuerpo, pero también para vomitar. Algunos disminuyen la velocidad, otros caminan, y hay quienes simplemente se detienen.

Hay muchas personas mirando la maratón y es posible ver a los atletas de cerca, algo que tal vez sería imposible, cuestiona el narrador de la película de Ichikawa, para aquellos que están en el estadio. Tal vez por eso haya tantos *closes* en los ojos de las personas en las tribunas, como si el director se preguntara cuanto un ser humano, contando apenas consigo mismo, sería capaz de ver. La respuesta la ofrece él mismo, con su película, que permite a la mirada ver más de lo que por sí sola conseguiría. Si Walter Benjamin (2013) tiene razón en decir que la cámara es una extensión del ojo y que aniquila una de las características de la vieja obra de arte – la distancia en relación a aquel que la aprecia –, entonces el deporte sería mucho menos de lo que es si no existiera el cine.

Referencias

Adorno, T.W. & Eisler, H. (1994). *Composing for the film*. New York: Continuum.

Benjamin, W. (1980). Nota a Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. In W. Benjamin, *Gesammelte Schriften* (I-3). Frankfurt: Surhkamp.

- Benjamin, W. (1989). *Escritos. La literatura infantil, los niños y los jóvenes*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Benjamin, W. (1999). Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus. In W. Benjamin, *Gesammelte Schriften* (I-2). Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Benjamin, W. (2010). *Werke und Nachlaß. Kritische Gesamtausgabe. Band 19. Über den Begriff der Geschichte*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Benjamin, W. (2013). *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Berlin: Suhrkamp.
- Buck-Morss, S. (1991). *The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcade Project*. Cambridge: MIT Press.
- De Coubertin, P. (2000) *Olympism: Selected writings*. Lousanne: International Olympic Committee.
- Galak, E. L. (2022). Training the Eye: Sportization and Aestheticization Processes of the Earliest Olympic Games. *Sport, Ethics and Philosophy*, 16(4), 476-488.
- Hobsbawm, E. (1996). *The age of extremes: A history of the world, 1914-1991*. London: Vintage.
- Horkheimer, M. & Adorno, T.W. (1997). Dialektik der Aufklärung: philosophische Fragmente. In T.W. Adorno, *Gesammelte Schriften* (vol. 3). Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- König, E. (1995). Criticism of doping: The nihilistic side of technological and the antiquated view of sports ethics. *International Review for the Sociology of Sport*, 30(3-4), 247-260.
- Kracauer, S. (2012). Essays, Feuilletons und Rezensionen. In: S. Kracauer, *Werke*. Berlin: Suhrkamp.
- McLuhan, M. (1972). *A galáxia de Gutenberg: A formação do homem tipográfico*. São Paulo: Editora Nacional.
- Plessner, H. (1982). Die verspätete Nation. Über die politische Verführbarkeit bürgerlichen Geistes. In H. Plessner, *Gesammelte Schriften* (vol. VI). Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Rich, A. & Sontag, S. (2024). Feminismo y fascismo. Un intercambio entre Adrienne Rich y Susan Sontag. In S. Sontag. *De las mujeres*. Madrid: Peguin.
- Riefenstahl, L. (1994). *Memorien (1902-1945)*. Frankfurt am Main & Berlin: Ullstein.

- Rigauer, B. (1969). *Sport und Arbeit*. Frankfurt am Main: Surhkamp.
- Sontag, S. (2011). *Cuestión de énfasis*. Madrid: Debolsillo..
- Sontag, S. (2024). *De las mujeres*. Barcelona: Peguin.
- Vaz, A.F. (1999). Treinar o corpo, dominar a natureza: notas para a análise do esporte a partir do treinamento corporal. *Cadernos Cedes*, 19(48), 89-108.
- Vaz, A.F. (2004). *Sport und Sportkritik in der Kultur- und Zivilisationsprozess: Analysen nach Adorno und Horkheimer, Elias und DaMatta*. Frankfurt am Main: Afra.
- Vowinckel, A. (2012). Tokyo Olympiad. In K.M. Sicks & M. Stauff, Markus. *Filgender: Sportfilm*. Dietzingen: Reclam.