

UNIVERSIDAD AUSTRAL DE CHILE
VICERRECTORÍA ACADÉMICA
ESCUELA DE ARTES VISUALES
MONOGRAFÍA

“Swing Heil”: La estética corporal como expresión de una ideología

Nombre: Celia Urrutia-Hohmann
Profesor patrocinante: Valentina Schulze
Laboratorio: Estética
Valdivia-2009



Universidad Austral de Chile
Conocimiento y Naturaleza

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a todos los que desarrollaron en mí la alegría por el baile, la música y la vida. Pero sobre todo doy gracias a mi familia, por hacerme crecer en la diversidad y enseñarme a escuchar que “todo cambia” en el ritmo de un *Swing*.



Figura 1.

Imágenes de la autora en su hogar en Valdivia el año 1995.

ÍNDICE

Agradecimientos.....	3
Introducción.....	5
1. Dos estéticas corporales.....	12
1.1. La estética corporal de la <i>Swingjugend</i>	13
La música <i>swing</i>	14
El baile <i>swing</i>	19
La moda anglosajona de los años 30`.....	23
1.2. La estética corporal del Nazismo.....	25
La raza aria.....	26
El cuerpo deportista.....	31
El cuerpo uniformado.....	34
2. La estética corporal como expresión de una ideología.....	37
2.1. Homogenización:	
El fascismo y sus afectos.....	38
2.2. De Apolo a Dionisio:	
Ritual y placer que rompen el orden.....	44
2.3. <i>Travestismo social</i> :	
Me pongo el traje, me saco el traje.....	49
Conclusión.....	59
Bibliografía.....	62
Anexos.....	65

Un cuerpo como tema y significante, como envoltura de la conciencia, como desarrollo de la identidad, como testigo y suma, de los límites entre el “Yo” y el “mundo”.

En este sentido el cuerpo se puede entender como un *site*, un lugar nada neutral, ni pasivo, sino más bien obsesivo en el que convergen y se proyectan a la vez discursos críticos y prácticas artísticas que nos llevan a hablar, por un lado de la experiencia individual del cuerpo, pero también de un cuerpo social, de un cuerpo rasgado y exhibido como un espectáculo, en suma de un cuerpo político abierto a la esfera pública de la experiencia.

Cruz-Sánchez y Hernández-Navarro, *Cartografías del cuerpo*, 2004

INTRODUCCIÓN

Este trabajo trata de una reflexión acerca de la importancia del cuerpo como posible herramienta de expresión política de un cuerpo social. Un cuerpo que actúa e interactúa desde, y a través, del propio cuerpo individual. Desde esta visión de la corporalidad estética se presenta una relación entre *Arte y Vida* en Alemania durante los años treinta. El *cuerpo* como herramienta de expresión es lo que lleva a relacionar la estética corporal alemana de los años treinta con el *Body Art* y sus expresiones ideológicas. A partir de este establecimiento de paralelismos nace la reflexión acerca de nuestro cuerpo y su posible influencia como expresión política. De esta manera, se propone una lectura estética que establece paralelismos entre las corporalidades de los años treinta en Alemania y el arte corporal que surgió en la segunda mitad del siglo XX.

La tesis está compuesta por dos grandes partes que conforman el primer y segundo capítulo de este trabajo de investigación.

El primer capítulo determina y define dos estéticas corporales: la primera es la del movimiento juvenil de la *Swingjugend*, y la segunda es la del nazismo alemán. Ambas estéticas se determinan acotando en cada caso tres conceptos que se consideraron claves para la observación de ambos cuerpos y se relacionan dialécticamente.

En el segundo capítulo, ambas estéticas son utilizadas en la reflexión acerca del cuerpo como herramienta de expresión ideológica. Esta segunda parte establece la lectura del cuerpo *Swing* y fascista, a partir de las teorías críticas acerca del arte corporal de Anna María Guasch y los autores de *Cartografías del cuerpo*. Se realiza un desplazamiento del discurso artístico de la segunda mitad del siglo XX al cuerpo cotidiano de los chicos *Swing* en los años treinta.

Estos chicos, la *Swingjugend*, adoptaron una estética que encuentra sus orígenes en los Estados Unidos a principios de los años treinta, momento en que surgió un movimiento cultural alrededor de la música y el baile *swing*. Este movimiento norteamericano será preponderante para la definición de la estética que adoptará el grupo de los “Jóvenes del *Swing*”, como una contra-cultura que se enfrentó desde su estética corporal a la ideología nazi. Eran jóvenes alemanes de los años treinta y cuarenta que adoptaron lo norteamericano como propio y conformaron un grupo refractario que, a pesar de no tener una clara postura política, fue perseguido por los nacionalsocialistas. Su estética es analizada en este trabajo a

partir de tres elementos que se determinaron como factores relevantes: el *Jazz*, el baile *swing* y la moda inglesa de los años treinta.

El *Jazz*, en específico el *Swing*, será el estilo musical que marcará toda la tendencia de la *Swingjugend*. Desde sus orígenes afro-americanos, su determinación como música popular de “todos los americanos”, hasta la liberación del cuerpo que trajo consigo este estilo musical. El *Swing* es un elemento clave para analizar la oposición cultural que presentó este grupo de jóvenes. De su música surge el baile *swing*, que nacerá durante los años treinta en Norteamérica y que será un elemento clave que liga este estilo de música popular con el cuerpo. Bailar *Swing* no sólo fue un elemento contestatario en Alemania, sino también en los Estados Unidos, donde marcará una generación de “jóvenes rebeldes” que liberarán sus cuerpos a través de este baile. La liberación y oposición de la *Swingjugend* será también visible a partir de la moda. Ésta resulta, por lo tanto, el tercer factor relevante dentro de la estética corporal que podemos ligar y definir como representativa de este contra-movimiento juvenil.

El cuerpo a partir del *Swing* se aleja de las ideas preconcebidas del régimen totalitario, y la *Swingjugend* adquirió una forma de vida y expresión cultural ajena y opositora al fascismo. Por ello se determina como un ejemplo de cuerpo refractario que rompe con un sistema homogenizador, al volverse estéticamente un cuerpo diferente. El cuerpo *Swing* se vuelve un cuerpo “enemigo” al sistema ideológico nacionalsocialista.

La segunda estética que se define es precisamente aquella del nacionalsocialismo alemán. Ésta se explica a partir de tres conceptos claves acerca de la visión del cuerpo que Hitler trató de transmitir al mundo. Una imagen corporal reflejada claramente en la propaganda nazi y los discursos que este régimen declaraba sobre el cuerpo. Ideas acerca de la supremacía racial germana y el cuerpo bello y atlético conforman parte de las premisas ideológicas nazi. De esta manera, el nacionalsocialismo se aprovechó de teorías lingüísticas, filosóficas y hasta científicas para la construcción de su política y concepción del mundo.

Los conceptos que se consideran en este trabajo para el análisis del cuerpo fascista son: la raza aria, el cuerpo deportista y el cuerpo uniformado.

El concepto del *cuerpo ario* fue rescatado por Hitler desde el mito ario y propuesto como modelo para todo un pueblo. La estética corporal fue de esta manera la razón de persecución de todos aquellos que estaban fuera de los cánones del “cuerpo perfecto”. Bajo la consigna hitleriana, éste se conformaba a partir de un

cuerpo deportista, sano, bello, dominado y competitivo. La supremacía racial del germano era la base de los discursos políticos del nacionalsocialismo, apoyándose para ello en el mito ario. Desde este concepto originario de la India, Hitler construyó toda una teoría racial que validaba la persecución de los que eran considerados “no-arios”. Asentándose en estos mismos discursos en torno al *cuerpo ario* nace la visión de un cuerpo atleta, sano y competitivo: el *cuerpo deportista*, un cuerpo que gobernaría y conquistaría el mundo según las visiones del nacionalismo.

El *uniforme* implicó otro aspecto clave dentro del régimen militarista, ya que marcó la estética de la sociedad alemana durante toda la década de los años treinta y cuarenta. El *uniforme* fue un elemento de homogenización formal que, al mismo tiempo, simbolizó la idea de una sociedad alemana ideológicamente homogénea.

Estas tres visiones del cuerpo definen, por lo tanto, la estética corporal del fascismo alemán a finales de los años treinta. Ésta fue la imagen corporal imperante de la época: la del cuerpo institucionalizado.

Es entonces como estas dos expresiones del cuerpo, divergentes entre sí, se presentan para seguir, posteriormente, con una reflexión desde las teorías del arte corporal. Comenzando desde la idea de la utilización del *cuerpo* como herramienta de expresión artística e ideológica, en conjunto con el gesto del *travestismo*, nace la segunda parte de este trabajo. Para ello se realiza una lectura de la estética corporal de los *Swingkids* y el fascismo desde el arte corporal.

A partir de los paralelismos entre ambas estéticas corporales y los gestos implícitos en cada una de ellas, se llega a la asimilación entre *Swingkids* y los primeros exponentes del *Body Art*. Los primeros resultarían, por ende, precursores de los gestos políticos de los artistas corporales y sus discursos a través del cuerpo. La importancia que obtuvo éste en ambas manifestaciones culturales y las semejanzas de estos cuerpos conlleva a una lectura de la *Swingjugend* desde textos sobre los artistas corporales de la segunda mitad del siglo XX. El cuerpo se presenta como herramienta de expresión política. La vestimenta y el maquillaje son utilizados en gestos de lo que se denominará en esta tesis *travestismo social*, una expresión del cuerpo social refractario. El *travestismo social* implica la negación de lo establecido como “normal”, buscando alternativas individuales.

El cuerpo *Swing* como cuerpo refractario (en comparación con la estética fascista), y travestido socialmente (estableciendo paralelismos con el *Body Art* y sus gestos políticos), resultó presentar la relación entre *Arte y Vida*. No solamente desde la perspectiva de un cuerpo individual estilizado, dominado, liberado u

homogenizado, sino también a partir de la noción de un cuerpo social y político desde lo cotidiano.

La importancia de su estética cotidiana no sería evidente para los *Swingkids* hasta el momento de su persecución por parte de los nazis en 1940. Su llegada a los campos de concentración fue el resultado de gestos cotidianos. Escuchar música y bailar era político, aunque la mayoría de ellos nunca se percató de las consecuencias que tendrían dichas acciones hasta después de su muerte.

Resulta interesante observar en los años treinta en Alemania el fenómeno cultural que surgió a partir de los gestos del cuerpo, que décadas más tarde se percibiría de modo similar en el *Body Art*. Pareciera ser que la relación entre *Arte y Vida* siempre estaría presente. Al parecer, el cuerpo en contextos determinados resultó ser un cuerpo político, hasta cuando menos se pensaba, por ejemplo, al bailar un *Swing* o pintarse los labios de color rojo carmesí. Desde la concepción de la violencia material y psicológica del nazismo y su imposición sobre los afectos, las masas, los *tabúes*, las normas, la música, el baile y los uniformes, nace la tesis “Swing Heil”¹.

Para el desarrollo de estos conceptos se tendrán como referentes teóricos a Hannah Arendt y Theodor W. Adorno. Ambos se destacan en el análisis de los conceptos del fascismo. Su ideología propuesta y trasfondo psicológico no son posibles de ser entendidos si no se analizan desde autores como los anteriormente nombrados.

Desde la violencia que implicó el fascismo, Arendt presenta una propuesta teórica que abarca al nacionalismo y su relación con los *otros* (en este caso los *Swingkids*). Según la autora, la *violencia* tiene relación directa con aquel *poder* que la respalde, lo cual parece ser un elemento clave dentro de un movimiento como lo fue el Nacionalsocialismo. El fascismo fue un régimen que movió masas a una guerra en contra de todo aquel que no pertenecía al ideal de hombre propuesto por Hitler. El cuerpo *Swing* estaba fuera de la masa y fue violentado por ello.

Adorno, por su parte, presenta una lectura psicoanalítica del fascismo, en la cual el sentido de pertenencia a una masa, un *otro* o una patria, resulta un aspecto fundamental en la comprensión del cuerpo nazi. A partir de las reflexiones de Theodor W. Adorno en su libro *Psicoanálisis del antisemitismo*, se presentará la idea del cuerpo fascista como un cuerpo homogéneo, asociándose desde aquí este concepto a la idea del *cuerpo uniformado*. Lo “uniforme”, al mismo tiempo, reflejará

¹ Saludo utilizado por los *Swingkids* como burla del saludo oficial “Heil Hitler”.

las concepciones de Adorno acerca del *deseo de pertenencia* a un grupo, como también la relación de deseo y placer que conlleva en sí el fascismo. El autor trata lo masivo, las masas y su funcionamiento y el establecimiento de relaciones dentro de lo masivo. El concepto *autoridad* juega otro papel fundamental dentro del entendimiento de la propaganda fascista. Fueron discursos políticos autoritarios y totalitaristas, traducidos en palabras e imágenes, que significaron la muerte de miles de judíos y la persecución de cientos de “chicos *Swing*”. Como lo plantea Adorno, es un vínculo afectivo con aquella *autoridad* que reemplazaría el establecimiento de lazos afectivos con un *otro* por un deseo de unión con la autoridad (aquel “otro” superior). Por lo tanto, la masa sigue al *Führer* en un deseo de pertenencia y una búsqueda del vínculo afectivo (Adorno 2005: 29-33).

La *violencia*, por otra parte, es un concepto que dentro del campo del arte y los estudios del arte corporal es tratado por diversos artistas de la segunda mitad del siglo XX. Estos artistas vincularon su propio cuerpo con el cuerpo humano maltratado y violentado a lo largo de la historia humana. De ahí que aparezca la tendencia del *Body Art* en la década de los años sesenta en Europa y sobre todo en los Estados Unidos, utilizando el propio cuerpo como el nuevo soporte artístico.

El arte corporal, que posee sus orígenes en el arte conceptual de los años sesenta, intentó traducir los fenómenos políticos y culturales mediante diversos discursos en torno a las formas de poder a través del cuerpo. Por ello, la *violencia*, la autoagresión, la sexualidad, el exhibicionismo y la resistencia corporal fueron parte de las obras de estos artistas que problematizaron los discursos de género, raza y feminismo. En Europa, el grupo de artistas vieneses como Herman Nitsch, Gunter Brus y Rudolph Schwarzkolger presentaron “trabajos corporales en los que predominaban los aspectos dramáticos, masoquistas y sadomasoquistas” (Guasch 2004: 95). Entre los artistas del *Body Art* norteamericano podemos encontrar nombres como Vito Acconci, Chris Burden, Bruce Neuman o Dennis Oppenheim, los que partieron de conceptos de creación artística próximos al minimal y al arte conceptual.

Es entonces, por aquella vinculación entre corporalidad e injusticias sociales, que este trabajo realiza una lectura del cuerpo desde dos textos claves dentro de la teoría del arte corporal. Estos son *Cartografías del Cuerpo* y *El arte último del siglo XX*.

En *Cartografías del cuerpo*, Cruz Sánchez y Hernández-Navarro presentan diversos textos acerca de la “dimensión corporal en el arte contemporáneo”. Las

reflexiones en torno al fenómeno del *travestismo* resultaron ser de mayor relevancia, pues desde este concepto, utilizado en el arte de la segunda mitad del siglo XX, se ha realizado un paralelo directo con el fenómeno de los jóvenes del *Swing*.

La estética corporal adoptada por los *Swingkids* se plantea en esta tesis como un *travestismo social*. Una acción que resulta, finalmente, como un gesto político. El baile *swing* sería un gesto de igual impacto que los cortes y las mutilaciones del cuerpo de los accionistas vieneses. Lo cotidiano se vuelve, de esta manera, político. La alegría, el placer y la diversión se vuelven expresiones ideológicas.

Anna María Guasch reflexiona en torno a la idea de *Arte y Vida*, y en especial acerca del uso corporal como un posible soporte artístico. Guasch nos presenta las prácticas artísticas que empezaron a utilizar el cuerpo dentro de su creación artística, develando las distintas visiones que planteaban los artistas de las diversas décadas de la segunda mitad del siglo XX. Por un lado, describe la idea de los años sesenta, en la cual el cuerpo fue presentado como el último “refugio de autenticidad”. Habla acerca de la idea del arte activista que busca, dentro de una globalidad social, producir una definición de lo político. La apariencia del cuerpo (su exterior, su maquillaje y su vestimenta) se plantea en un momento como aquel objeto real y simbólico al mismo tiempo. Una reflexión que describiría aquella visión de la estética corporal como una expresión de un cuerpo social. Es la idea acerca de la relación entre la estética de una ideología fascista con su plan político, como la idea de una estética popular como un contra-movimiento a esta ideología.

El movimiento de la *Swingjugend*, más allá de ser una simple imitación de una “moda” norteamericana, de un americanismo o un travestismo formal, es un gesto de rechazo hacia la idea de una sociedad totalitarista y una ideología nazi. Al mismo tiempo, es un catalizador de cuestionamientos acerca de las diferencias, modas, razas o géneros, por lo que se quiere demostrar la importancia de la estética corporal como un gesto y un *statment*, dentro y sobre una sociedad, desde un ejemplo de *travestismo social* a partir de la *Swingjugend*.

Pareciera ser que los jóvenes del *Swing* habrían escuchado las palabras de la artista corporal Orlan: “Este es mi cuerpo, esta es mi lógica” (Orlan cit. en Cruz: 26). La reflexión en torno a las lógicas del cuerpo y su capacidad de expresión conllevan a un cuestionamiento acerca de cómo nos enfrentamos al *otro*. A partir del cuerpo realizamos lecturas y expresiones culturales que conforman nuestras visiones de nosotros mismos y de los otros. ¿Cómo nos relacionamos con “lo diferente”? ¿Qué buscamos en “lo ajeno”? Estas son preguntas que en el contexto del

multiculturalismo, migraciones y mezclas culturales, hacen que el fenómeno de la *Swingjugend* se vuelva contingente. El acercamiento a “lo ajeno” y la validación de la diversidad se hace cada vez más necesario y, al mismo tiempo, sigue siendo complejo.

La idea de una mixtura de lo diverso y la construcción de algo nuevo a partir de ello se puede ver reflejada también en el modo metodológico que propone esta tesis. Éste consiste en la fragmentación de los cuatro textos, discursos, que se proponen para la relación entre *Swingjugend*, fascismo y el arte corporal de la segunda mitad del siglo XX. Aquel proceso de fragmentación consiste en la extracción de citas claves que luego fueron impresas en diversos papeles de colores y ordenadas a partir del establecimiento de relaciones entre los diversos fragmentos. Desde estas citas y la posterior relación de las mismas se constituyó la estructura visual y teórica de la segunda parte de este trabajo de tesis. De este modo, la metodología que se instauró para el trabajo crítico permite la construcción de diversos textos futuros, manteniendo el proceso de fragmentación, relación y, por ende, construcción de un discurso nuevo, un discurso que incluye la estructura visual del trabajo teórico y que, de esta manera, resulta una obra en sí.



Figura 2.

Imagen de la estructura y obra del trabajo de tesis “Swing Heil”.

1. Dos estéticas corporales

Cambia lo superficial
cambia también lo profundo
cambia el modo de pensar
cambia todo en este mundo

Cambia el clima con los años
cambia el pastor su rebaño
y así como todo cambia
que yo cambie no es extraño

Cambia el más fino brillante
de mano en mano su brillo
cambia el nido el pajarillo
cambia el sentir un amante

Cambia el rumbo el caminante
aún que esto le cause daño
y así como todo cambia
que yo cambie no es extraño

Cambia todo cambia
cambia todo cambia
cambia todo cambia
cambia todo cambia

Cambia el sol en su carrera
cuando la noche subsiste
cambia la planta y se viste
de verde en la primavera

Cambia el pelaje la fiera
cambia el cabello el anciano
y así como todo cambia
que yo cambie no es extraño

Pero no cambia mi amor
por más lejos que me encuentre
ni el recuerdo ni el dolor
de mi pueblo y de mi gente

Lo que cambió ayer
tendrá que cambiar mañana
así como cambio yo
en esta tierra lejana

Cambia todo cambia
cambia todo cambia
cambia todo cambia
cambia todo cambia

Pero no cambia mi amor...

Todo Cambia, del poeta chileno Julio Numhauser

1.1. La estética corporal de la *Swingjugend*



Figura 3.

Imagen de la película *Swing Kids* de Thomas Carter.

In the late 1930's there was a new movement on the rise among the teenagers of Hamburg, Germany. Its followers refused to join the Nazi youth organization, the Hitler Jugend –known as the H.J. They wore their hair long and were obsessed by American movies, British fashion, and Swing music. They called themselves “Swing Kids”.

Intro movie, *Swing Kids*, Thomas Carter, 1993²

La *Swingjugend* como movimiento de contra-cultura alemán se caracterizó por su contraposición estética, marcando y definiendo una oposición cultural al régimen totalitarista nazi. La vestimenta inglesa, la música norteamericana y la cultura alrededor del movimiento *Swing*, que estos muchachos alemanes adoptaron como propia, fueron, posteriormente, razones para su persecución por parte de los nazis.

Chicos y chicas, que durante la década de los años treinta conformaron grupos de jóvenes en diversas ciudades de Alemania, se juntaban a bailar y escuchar música *swing* en *clubes* nocturnos. Estas acciones cotidianas fueron una traducción de la integración de la *otredad*, la negación de una jerarquía racial y la integración del *otro*, a partir del gesto del baile y su modo de vestir diferente. Su estética corporal fue una herramienta de integración de “lo ajeno”, lo que significó para la *Swingjugend* volverse un enemigo del nacionalsocialismo alemán.

² “A finales de la década de 1930 un nuevo movimiento empezó a surgir entre la juventud de Hamburgo, Alemania. Sus seguidores se rehusaban a unirse a la organización juvenil nazi, las juventudes hitlerianas, llamadas J.H. Ellos ocupaban el pelo largo y estaban obsesionados por las películas norteamericanas, la moda inglesa, y la música Swing. Se llamaban a sí mismos Jóvenes del Swing, “Swing Kids.” Introducción a la película “Swing Kids”, Thomas Carter, 1993 (Traducción de la autora).

La música *swing*: una raíz cultural y estilística del Jazz



Figura 4.

Afiche realizado por los nazis el año 1938.

"It don't mean a thing, if it ain't got that swing". La letra de esta canción representa lo que el fenómeno del *Swing* significó para la *Swingjugend*. Este estilo musical (proveniente del *Jazz*) marcó el estilo de vida de toda una generación de jóvenes alemanes que decidieron separarse de la cultura nazi para encontrar un nuevo estilo de vida en los ritmos del *Swing*.

El *Jazz* fue un estilo de música popular que se desarrolló en los Estados Unidos a partir de una influencia de música afroamericana. Los esclavos negros que llegaron a Norteamérica, desde el oeste de África en las costas de Guinea, Níger-Delta y el Congo, trajeron consigo toda una influencia de ritmos africanos que transformarían la escena musical existente. Estos nuevos ritmos se fundieron con la cultura popular existente de las colonias anglosajonas que se encontraban en Norteamérica. Desde esta combinación de culturas, ritmos y estilos musicales se desarrolló el *Jazz* en el sur de los Estados Unidos. Esta mezcla estilística dio origen a una *"spannungsgeladenen Lässigkeit"* (Blume et al.1989: 1799), una "soltura cargada de tensión", que influyó la escena musical mundial.

Atendiendo a los aspectos formales se pueden develar diversas influencias del *Jazz* que siguieron presentes en la música *Swing* de los años treinta, de las cuales cabe destacar las siguientes:

Desde la tradición musical traspasada por los esclavos africanos que trabajaban en los campos de Norteamérica nació la técnica musical del “*Call and response*” (Blume et al. 1989: 1801). Se trata de una voz principal que canta una primera frase y que posteriormente es acogida por un coro que contesta. La improvisación resultó ser otro tema fundamental dentro de la creación y los orígenes del *Jazz*, debido a que la música de los esclavos africanos pretendía un acercamiento a lo espiritual desde una unión entre lo sacro y lo cotidiano. Fue así que la música se encontraría cargada de una espiritualidad religiosa que reflejaba tanto el dolor del individuo, como también la energía de todo el grupo. La improvisación y la libertad de la creación musical fueron factores relevantes que, años más tarde, pondrían en duda el profesionalismo de los músicos ligados al *Swing*. Esto se debía a la mirada europea que prevalecía acerca de la composición musical que debía existir. El espacio a la improvisación fue algo que el *Jazz* tuvo que imponer antes de ser aceptado. Este estilo musical fue la antesala del movimiento *Swing*, transmitiéndole todos los aspectos de libertad e improvisación que lo volvieron sospechoso ante los ojos nacionalsocialistas.

Nadie ha logrado definir por completo qué es el *swing*, pero casi todos se imaginan que lo saben. Para la mayoría, es una agradable y estimulante sensación rítmica creada alrededor de un pulso fundamental que sugiere, pero no concreta todo, una aceleración del tiempo. Henry Pleasants lo ha comparado con el vuelo (Dance 1977: 7).

Para hablar acerca del *Swing* no se puede dejar de lado el contexto económico de la época. A finales de los años veinte Estados Unidos se encontraba inmerso en una severa crisis económica que se llamó mundialmente la *gran depresión* (1929). Esta crisis significó un congelamiento relevante de las ventas discográficas. El auge de la industria cultural y el mercado que ésta estaba produciendo se estancó drásticamente. Fue recién hacia finales de esta crisis financiera, un par de años más tarde, que nació la escena cultural en torno al *Swing*.

Esta variante del *Jazz* nació en Estados Unidos a mitad de los años treinta, cuando la crisis económica se acercaba a su fin y hubo un retorno a una prosperidad financiera. Se considera que a partir del año 1935 surge “la era del *Swing*”.

Ekkhard Jost relata en su libro *La historia social del Jazz en EEUU* acerca de cómo “la era del *Swing*” significó una época estilística que trajo consigo una unión de las razas. Blancos y negros que hasta ese entonces habían estado viviendo de manera paralela (alejados o incluso enfrentados entre ellos) se acercaron a través

de la música. El *Swing* fue visto de cierta manera como “la música de todos los norteamericanos, de los blancos como de los negros” (Jost 1982: 77). Hubo una mezcla racial de las bandas de Jazz, acercando con ello a la población blanca y negra de Norteamérica a este estilo musical. Se puede decir que la “*Swing-Craze*” (Jost 1982: 77), la locura del *Swing*, atrapó a toda la sociedad norteamericana de la década de los treinta. Sin embargo, esto no significó que se detuviera la diferenciación entre blancos y negros. A pesar de que el *Swing* fue consumido y producido por ambas partes de la sociedad norteamericana, la discriminación y, sobre todo, diferenciación, siguió estando presente a pesar de una cierta unión de ambos grupos sociales. Fueron artistas como Benny Goodmann y Artie Shaw que hicieron bailar no sólo a la sociedad norteamericana (unida bajo el ritmo “pegajoso” del *Swing*), sino también a toda la generación de la *Swingjugend*. Esta generación de jóvenes alemanes además de coleccionar discos, posters y todo lo que los acercaba al fenómeno del *Swing*, vieron en este movimiento contra-cultural una alternativa válida ante el régimen nazi y su cultura impuesta. Sin embargo, Ekkard Jost nos plantea una reconsideración de aquella “música de todos los americanos”. El autor propone una reflexión acerca de la discriminación que seguía existiendo frente a las bandas de integrantes negros, en el momento en que estos músicos se bajaban de las tarimas (Jost 1982: 80). No fue tan sólo una discriminación racial lo que afectó a las bandas de *Swing* formadas por integrantes negros, también existió una adaptación en la composición musical que las bandas negras integraban dentro de sus canciones. El *Swing* se generó, al menos por parte, bajo cánones que se encontraban dentro del contexto norteamericano, teniendo que mixturar de manera compleja y atractiva los orígenes africanos con lo “colonial-norteamericano”.

Se puede dilucidar que el *Swing*, aquella música que fue considerada integradora de dos culturas en un mismo país, nos presenta una estética reacomodada a la sociedad blanca de los Estados Unidos. Aunque, a pesar de ello, es correcto afirmar que el *Swing* fue un producto consumido y producido por los diversos estratos raciales de la Norteamérica de los años treinta.

Pocos músicos negros de la Era del Swing me parecieron interesarse seriamente en la política, pero todos se identificaban constantemente con objetivos raciales de los que tenían plena conciencia. Los de más edad no eran partidarios de filosofías conducentes al odio y la división, sin embargo, ni creían que sus partidarios lograrían nada de valor permanente (Dance 1977:17).

Se debe considerar que la música del *Swing* no sólo generó una diferenciación o unión entre los estratos raciales, sino también etéreos de la sociedad norteamericana. El auge de la industria cultural y su cultura mercantil trajo consigo el concepto de “estilo de vida” (Gioia 1997: 198). Este nuevo concepto, marcado y definido por las producciones de los mercados, definiría la importancia de imponer una diferenciación generacional. Los jóvenes que escuchaban la música *swing* en los Estados Unidos fueron considerados, ya en este país, como aquellos “jóvenes rebeldes”. Fueron chicos y chicas que a partir de este nuevo estilo musical se diferenciaron de las generaciones anteriores. Desde este entendimiento acerca de lo que fue el *Swing*, y el movimiento cultural que se formó en torno a él, no resulta difícil establecer una relación entre el contra-movimiento cultural de la *Swingjugend* y los propios jóvenes estadounidenses.

El *Swing* resultó ser un ente refractario, tanto por su composición liberal y mucha veces improvisada, como por la postura de los mismos músicos. En las *Big Bands* (las bandas que surgieron alrededor de la música del Jazz) el tema del profesionalismo versus la improvisación y creatividad artística era complejo. Ekkhart Jost relata que los músicos del *Swing* se observaban a sí mismos como “animadores”. Con su música no esperaban crear un arte culto o elevado, sino realizar ante todo un tipo de música que animara a la gente a bailar (Jost 1982: 82).

Dicky Wells: siempre es inspirador, cuando la gente baila enfrente de uno. Dentro de ello hay un *beat*, que te anima... En una sala de baile uno no está tan concentrado en sí mismo, se toca un montón de cosas en su instrumento, que en una sala de concierto no se tocarían, cosas mucho más relajadas... Cuando se tiene a la gente bailando enfrente de uno, se sabe lo que desean escuchar – y de ahí uno los tiene animados!... Simplemente había más alma cuando Jazz y baile se juntaron (Jost 1982: 82-83).

Esta condición de “animadores” Jost la analiza como una manera de asimilarse como músicos populares, dentro de un contexto social de sobre-industrialización musical. No verse como artistas significaría para estos músicos diferenciarse de una sociedad que tampoco los hubiera aceptado como tales. Pero es indudable que la música *swing*, por su aspecto popular, cruzó fronteras y significó un acercamiento a partir de la cultura de dos partes de la sociedad norteamericana.

Este acercamiento social a raíz de la música también se manifestó de manera evidente en el baile que acompañaba este estilo musical:

En esencia, el swing mantiene estrecha relación con el movimiento físico, especialmente con la danza. Los jóvenes que bailan al ritmo de las orquestas de rock hacen swing visiblemente, pero no así los músicos.

(...) los músicos aportan melodías familiares por sobre una firme base rítmica, y los bailarines improvisan sobre ellas. Pero en circunstancias favorables se establece un mutuo intercambio de inspiración entre músico y bailarines (Dance 1977: 8).

En una entrevista Stanley Dance le pregunta a Count Basie acerca de una definición sencilla de lo que sería para él, como músico del *Swing*, este estilo. Basie le contesta: “algo que hace marcar el ritmo con el pie” (Cit. en Dance 1977: 20). Dance explica que el *Swing* es en sí un estilo de música que no se podría desligar del baile, ya que pareciera ser que músicos y bailarines formaran juntos la música. El *Swing* significó, en el contexto alemán de los años treinta, un uso del cuerpo que demostraba una simpatía con aquella música de orígenes afro-americanos. Una simpatía con la “música de negros”, como la definirían los nacionalsocialistas.

El baile *swing*



Figura 5.
Evento de baile en el “Curio-Haus” el año 1940.

Si se tiene en cuenta lo ligado que se encontraban baile y música en lo que fue el fenómeno de *Swing*, es evidente reflexionar acerca de este estilo de baile. Resulta necesario pensar en sus orígenes y también su posterior expansión.

La popularización del *Swing* fue durante la época de los años veinte como un estilo de baile que nacerá, al igual que su música, de orígenes africanos y coloniales anglosajones. Los primeros estilos que se destacaron fueron el *Charleston* y el *Lindy Hop*. Este último será considerado por algunos como el “abuelo” del *Swing*, debido a que en él encontraremos los primeros indicios de lo que hoy en día sería reconocido como este estilo de baile. El nombre *Lindy Hop* nacerá en New York en el barrio de Harlem, en donde el “Savoy Ballroom” será la primera sala de baile nocturna donde la cultura del *Swing* comienza a mostrar un desarrollo en potencia a partir del año 1926.

En 1927 el bailarín “Shorty George” Snowden, uno de los bailarines más destacados de la época, le otorgó al *Lindy Hop* precisamente este nombre. Su ritmo y estilo sería claramente de orígenes africanos, mezclando éstos con una tradición europea y británica que marcará una diferencia clave: el baile en pareja. Esta combinación formará movimientos alegres y sociales, un baile de un estilo sólido y fluido en el cual la pareja bailará conectada uno al otro, manteniendo una libertad de improvisación que será clave. También los giros, saltos y la elevación de la pareja por el aire serán elementos fundamentales. Sin embargo, más allá de los determinados tiempos y pasos de baile, el *Swing* se destacaría por los sentimientos que involucraban sus movimientos. Sería un baile que animaría a las personas a

bailar libremente, expresando una soltura del cuerpo y una alegría a través de sus movimientos.

Swinging era el término para aquel impulso de baile que animaba a mover el cuerpo a partir de un ritmo, que de vez en cuando marcaría una aceleración o lentitud de los tiempos. La opción de realizar una duración desequilibrada de las notas musicales animaría a los bailarines a una soltura de cuerpo y una sorpresa rítmica que desataría la improvisación de las parejas y los individuos. El *Swing* rompería, de cierta manera, con la estática corporal y las normas rígidas existentes en torno al baile.

Uno de los lugares en los cuales esta libertad corporal se expresaría era el "Savoy Ballroom". Esta sala de baile nocturna acogía a muchísimos bailarines de *Swing*. Con una capacidad para 4 mil personas, el Savoy poseía una pista de baile que ofrecía una plataforma incomparable para la época. En él se reunirían los mejores bailarines y las mejores bandas de *Swing* que realizarían, posteriormente, los famosos concursos de baile. Sin embargo, a pesar de tener una gran acogida por parte de la población norteamericana, fue recién a mitad de los años treinta que el baile *swing* se popularizó y fue aceptado completamente, incluyendo a las escuelas de baile, que recién a partir de esa fecha acogieron al *Swing* dentro de sus repertorios de enseñanza. Hasta ese momento el interés principal había estado en los bailes extranjeros como el Cha-cha-cha, el Tango, la Rumba y otros bailes de salón.

Posterior al estilo *Lindy Hop* se desarrollaron otros estilos del *Swing* en las costas este y oeste de los Estados Unidos, los cuales recibieron los nombres correspondientes de "*East coast Swing*" y "*West coast Swing*". El primero era una variante del mismo *Lindy Hop* con un ritmo de seis tiempos, en el cual los bailarines se moverían de un lado a otro, dando un paso atrás en cada tercer tiempo. Con estos movimientos los bailarines se desplazarían por toda la pista de baile teniendo una capacidad de movimiento mucho mayor comparado con el "*West coast Swing*". Éste también se mantendría dentro de los seis tiempos, demostrando un desplazamiento mucho más restringido y manteniendo a los bailarines en un área delimitada.

Queda en evidencia que existieron diversas variantes del *Swing*, dentro de las cuales podemos encontrar el *Jitterburg*, el *Push*, *Whip*, *Sag* o el estilo imperial. También en las escuelas de baile se desarrollaron a partir de la década de los años cuarenta dos estilos específicos: el "*Ballroom west coast Swing*" y "*Ballroom east*

coast Swing". Sin embargo, con la llegada de los años cincuenta el *Swing* fue perdiendo popularidad, abriéndole paso a lo que fue el fenómeno del *Rock`n Roll*.

La influencia de los orígenes africanos era indudable dentro de lo que fue el fenómeno del *Swing*. La autora Barbara Glass relata en su libro *When the spirit moves* algunas de aquellas semejanzas e influencias estilísticas.

El desarrollo del *Lindy Hop*, en el cual el cuerpo aún mostraba una postura erguida, se fue desarrollando más y más, llegando nuevamente a un uso del cuerpo mucho más cercano a los orígenes africanos. Frank Manning introduciría en los años treinta la postura del cuerpo angulada, lo que sería uno de los muchos puntos de semejanza entre lo que fue el baile del *Swing* y las danzas africanas. La utilización del cuerpo completo en el momento de bailar por la pista de baile marcó una diferenciación clara entre los bailes de tradición europea y el nuevo estilo *Swing*. Eran movimientos fluidos en los cuales el torso, los hombros y las caderas formarían parte de aquel baile de pareja. Un acercamiento al piso desde la postura angulada y pasos firmes que marcarían ritmos y saltos acercarían al *Swing* a sus orígenes, dando, al mismo tiempo, espacio a la improvisación y al *statement* individual de los bailarines. Este rasgo de individualidad expresada a partir del baile no sólo sería parte de la tradición africana, sino que también determinaría una de las razones del rechazo de este baile por parte de los nacionalsocialistas alemanes.

Sin embargo, también se pueden encontrar similitudes entre los elementos europeos y afro-americanos que introduciría el *Swing*. Uno de ellos sería el círculo que marcaría un espacio en el cual los solistas (en el baile *Swing* y las danzas africanas) recibirían un apoyo del grupo. A través de palmadas, aplausos, gritos y cantos, el individuo sería apoyado por el grupo que formaba un círculo en torno a éste. Al mismo tiempo, la complejidad de ritmos y pasos de bailes serían seguidos por los aplausos de los integrantes de estos círculos. Esta instancia sería la misma que posteriormente abriría paso a la competencia expresada a través del baile. El *Swing* sería, por lo tanto, una expresión individual, grupal, como también una instancia de competencia, en la cual el aspecto lúdico permanecería siempre presente.

Thomas Carter comienza su película *Swing Kids* (1993) con una escena de un salón de baile de Hamburgo. Las puertas se abren y se entra a una sala llena de humo, de música *swing* tocada por una banda gigante y un montón de jóvenes que danzan desenfrenadamente al ritmo de esta música "hot". La bohemia nocturna de aquellos jóvenes giraba en torno al baile y la música del *Swing*.

La pregunta es cómo reaccionaron los nacionalsocialistas frente a un baile como éste. Una utilización del cuerpo ajena a lo que ellos conocían, introducida en los años veinte, cargada de un deseo de diversión, de orígenes africanos y, además, proveniente de los Estados Unidos. *Entartete Musik*, música decadente, fue la descripción del *Swing* por parte de los nazis. Su música y su baile serían, por lo tanto, factores que caerían dentro de los aspectos “decadentes” de la concepción de la ideología fascista. La *Swingjugend*, con su “libertinaje cultural” y su apego a una cultura ajena a la alemana, sería un factor molesto y amenazador para la visión del “cuerpo alemán” que trataba de implantar Hitler. Sin embargo, los intentos del régimen totalitarista de reducir el interés por el baile del *Swing* no dieron resultado. A través de videos acerca de lo que fueron los salones de baile, como el “Savoy Ballroom”, acompañados por propagandas despectivas sobre estos bailes, el régimen nazi trató de divulgar un rechazo hacia el *Swing*. Sin embargo, las imágenes de aquellos bailarines sólo animaron a que más alemanes encontraran un gusto por aquellos pasos de baile llenos de energía y ritmo. El *Swing* fue, de esta manera, una amenaza cultural para el concepto del cuerpo alemán “disciplinado” y germano.

La moda anglosajona de los años 30`



Figura 6.
Dos chicos *Swing* en 1942.

La persecución de las juventudes del *Swing* por parte de los nacionalsocialistas nació por la clara diferenciación que marcaron aquellos jóvenes alemanes. La *Swingjugend* se diferenciaría de la cultura que pretendía implantar el régimen nazi no sólo a partir de lo que fue la música y el baile *swing*, sino también por la estética corporal que acompañaría este estilo de vida. La moda que adoptaron las juventudes del *Swing*, desde su vestimenta, el corte de pelo, hasta su accesorio favorito (el paraguas), los determinó como un blanco fácilmente identificable por los nacionalsocialistas. Su anhelo de destacar y diferenciarse de las juventudes hitlerianas sería lo que, para algunos, resultó su sentencia de muerte, pues dentro de un régimen totalitario no existía lugar para lo distinto. El cuerpo del *Swingkid* resultó, a pesar de no ser un grupo político, la imagen del enemigo.

Esta estética corporal del “otro” estuvo marcada por un estilo propiamente inglés. De esta manera, el concepto del dandismo fue retomado como la versión “americanizada”, a partir del *Swing*, del *gentleman* inglés. El placer, los gustos refinados y el carácter algo extravagante de estos jóvenes, eran imposibles de ser pasados por alto. Las ciudades presentaban variantes de este refinamiento del estilo, develando un abanico de formas dentro del mismo grupo de los *Swingkids*. Sin embargo, se puede encontrar una gran similitud entre estas variantes de gustos

refinados. De cualquier forma, su moda estuvo en total contradicción con el contexto de la guerra, en el que regía un ambiente de austeridad.

Pero la moda de estilo dandy a la cual aspiraban los chicos y chicas de la *Swingjugend* no sólo demostraba ser de un gusto destacado, sino que también muy costoso. Los hombres vestían trajes que, en lo posible, fueran hechos a su medida. Vestones largos y demasiado anchos, pantalones de tela anchos y con piernas holgadas. Junto a ello llevarían camisas que adornaban con corbatas o humitas. Acompañaban todo este atuendo con un abrigo, que podía variar de estilo de ciudad a ciudad, pero que por lo general se asemejaba al modelo de los reporteros norteamericanos, el que se conocía como *trenchcoat*.

La similitud en la moda no sólo se dio en los hombres, pues las muchachas que pertenecían a estos grupos de jóvenes mixtos también destacarían por su uso del cuerpo y la decoración de éste. La austeridad de la que se habló anteriormente desaparecería no sólo a través de trajes a cuadrillé, telas llamativas y holgadas, humitas, sombreros y paraguas por parte de los muchachos, sino que también a partir de un revivir de la sensualidad en el mundo femenino. Para las jóvenes, la moda de la *Swingjugend* significó volver a utilizar atuendos que entonarían el cuerpo, permitiendo, al mismo tiempo, realizar las piruetas de los pasos de baile. Blusas de colores, faldas más cortas y holgadas, irían acompañadas de un maquillaje provocador. Labios rojos, cejas delineadas y uñas pintadas provocativamente serían los detalles que complementarían, con el consumo de cigarrillos, una imagen plenamente divergente a la anhelada por el mundo nazi. Por el contrario, las mujeres del régimen totalitarista deberían involucrarse en una censura de toda sensualidad, utilizando el cuerpo para “el bien de la nación”, más que como un objeto de deseo o de placer. Los nacionalsocialistas destacarían como “*entartet*” a la imagen provocativa de las muchachas *swing*. La moda era igual de llamativa que el maquillaje, el pelo suelto con rulos permanentes y accesorios como gafas blancas. El uso de pantalones al estilo de Marlene Dietrich por parte de las mujeres también resultaría ser una molestia para el régimen totalitarista alemán y una manera de diferenciación de éste.

Los hombres usarían el pelo largo (aproximadamente 30 cm) y peinado hacia atrás con brillantina. Este mismo uso del cabello suelto y largo sería un factor de estilo “relajado” que iría acorde a todo el movimiento juvenil. La música, el baile, la moda, finalmente todo el cuerpo, sería una herramienta de diferenciación.

1.2. La estética corporal del Nazismo



Figura 7.

Imagen de la película *Swing Kids* de Thomas Carter.

Tres elementos resultan claves en el análisis de la estética del cuerpo que potenció el nacionalsocialismo. La primera es la del cuerpo y la *raza aria* como la concepción de la primacía de una raza sobre otra, abarcando ideas del socialdarwinismo. Desde esta idea central, que otorgó un argumento clave para las concepciones hitlerianas, se pasará a la idea del *cuerpo deportista* y el *cuerpo uniformado*, ambas concepciones en torno al concepto de cuerpo masivo.

La idea del nazismo, de una identidad nacional basada en un principio de raza y una soberanía del espíritu, conlleva a la construcción de un cuerpo uniformado, masivo y homogéneo. Un cuerpo que condicionado por un *Führer* deja develar el deseo de una supremacía racial germana sustentada en premisas supuestamente racionales, que, sin embargo, radicarían en mecanismos claramente psicológicos.

El nacionalismo alemán realizó un rechazo de todo lo diferente, todo lo *otro*, supuestamente inferior. La invención de lo propio a partir de la raza y la homogeneidad de un pueblo significó el rechazo de todo lo diferente, lo débil y lo ajeno a las concepciones del “cuerpo alemán” que se deseaba construir.

La raza aria



Figura 8.
Afiche de la propaganda nazi.

Biológicamente la raza no tiene significación política, pero si sociológicamente a través de las representaciones colectivas que origina. [...]

La idea común de todas las teorías racistas radica en el hecho de que ciertas razas, a causa de sus aptitudes, son inferiores a otras (Duverger 1978: 32).

La idea de inferioridad y superioridad de razas constituyó uno de los pilares de la ideología nacionalsocialista. Judíos, negros y posteriormente chicos *Swing*, se vieron confrontados con ideas radicales acerca de la diferencia racial. Para algunos estas ideas significaron su sentencia de muerte. La superioridad de la “raza aria” sería parte de la cosmovisión que conformaría el proyecto del cuerpo alemán.

Para entender de dónde nace este concepto y cuál fue su posterior desarrollo y unión con el nazismo es necesario partir por la genealogía del pueblo ario.

En el año 2.000 a.C., un pueblo nómada llegó desde Asia central a la India, ocupando el norte de este país y trayendo consigo una cultura muy avanzada en comparación con los pueblos existentes en la zona. Este pueblo agrícola, nómada, invadió la India para quedarse y dejar un legado cultural de gran importancia. Entre ese legado destacaron los cantos Védicos que son una colección de himnos, textos, rituales y tratados filosóficos que este pueblo redactó. Según F. Max Müller el primer

texto védico sería el *Rig-Veda* y su creación fue cercana al año 1.200 a.C. con la invasión de este pueblo ario. Sin embargo, para los hindús el *Rig-Veda* ya proviene del año 3.900 a.C. o antes, por lo que su fecha exacta de creación no se conoce. Estos textos sagrados demarcarían la diferencia entre los *Arios* y los *Dasas*, estos últimos todos aquellos aborígenes que eran considerados inferiores al pueblo invasor: el pueblo ario. Las “verdades eternas” escritas en los Vedas significarían una división de la sociedad hindú en un sistema jerárquico de clases, denominado por los portugueses como castas. En este sistema el pueblo ario se encontraba en una posición social superior a los otros pueblos. Su descripción física era de tez clara y facciones marcadas, diferenciándose de esta manera de los pueblos indios que presentaban rasgos más chatos y un color de piel más oscuro. El pueblo ario se destacaría, por lo tanto, por su aspecto bélico y dominante, su desarrollo agrícola y su distinción física. El concepto *ario* nació en Oriente, trasladándose recientemente al espacio europeo bajo la ideología nacionalsocialista (Borreguerro 2004: 69-73).

En el contexto europeo, este “renacer” del pueblo ario partió desde estudios filológicos del siglo XVIII. A partir del trabajo del orientalista William Jones, en la década de 1780, se llegó a determinar la existencia de una supuesta lengua común llamada *indoeuropea*. Jones planteó en su trabajo filológico la conclusión de que el sánscrito antiguo de la India estaba relacionado con el persa, griego, latín, celta y las lenguas germánicas. A partir de comparaciones entre vocabularios y gramáticas, Jones demostró que estas lenguas debieron provenir todas de una lengua original perdida. Finalmente, esta idea de una lengua madre perdida dio inicio a la relación del origen del pueblo ario con la supuesta lengua *indoeuropea*.

Desde este estudio filológico que le otorgó el nombre “ario” a un pueblo mítico se desarrolló la idea de una raza originaria que habría civilizado Europa. El concepto de *raza aria* se haría oficial en el año 1861 por el alemán F. Max Müller.

Arthur Gobineau utilizó el concepto de *mito ario* para explicar los privilegios de la aristocracia. Entre los años 1853 y 1855 escribiría su *Ensayo sobre la desigualdad de las razas humanas*. En él, el francés posicionó a la aristocracia como descendencia del mítico pueblo ario, por lo que sería la responsable del “desarrollo europeo”. Gobineau afirmaba que sin la influencia de estos pueblos originarios Europa hubiese seguido viviendo en la barbarie, a la cual volvería en el caso de decaer la aristocracia (Duverger 1978: 34). La deformación por parte de los nazis de las teorías de Gobineau transformó la dicotomía aristocracia/pueblo en germanos/no-germanos.

De esta manera las palabras de Hitler en *Mi lucha* serían similares a la argumentación del teórico francés:

En esta parte del mundo la cultura humana y la civilización, están indisolublemente vinculadas a la presencia del elemento ario. Si este elemento desapareciese o fuera vencido, el negro velo de un período de barbarie volvería a descender sobre el mundo (Hitler 2005: 121).

La popularización de la raza germana a partir de una noción de descendencia de una raza aria superior sería la fuente de muchos argumentos del nacionalsocialismo. El culto al *cuerpo ario* sería finalmente el culto a un cuerpo imaginado, pues la existencia de aquel supuesto pueblo mítico *indoeuropeo* no es posible de ser comprobado. El pueblo ario que invadió la India 2.000 a.C. le prestó su nombre a un pueblo mítico *indoeuropeo*. Hitler tomó prestada la idea de raza aria de un pueblo mítico del cual no se tiene certeza de su existencia real, validando así la supremacía de la raza y el pueblo alemán.

Según Georg Lukács no es necesario haber leído las obras de un autor para que éstas influyan en nuestras visiones del mundo. La lectura secundaria de revistas, diarios, etc., muchas veces simplifica las teorías políticas, económicas o culturales a lo elemental para poder transmitir y popularizar de esta manera su contenido (Koch 1973: 14). Esta simplificación de la historia del pueblo ario original demuestra lo acertado de esta reflexión. El nazismo utilizó finalmente el nombre de un pueblo asiático para defender la ideología de la superioridad racial del pueblo alemán.

Esta revalidación del mito nórdico posee relación con la construcción identitaria que buscaban las naciones europeas después de las invasiones napoleónicas. La búsqueda de la identificación social se sustentó en la revalidación del folclore, el cristianismo y el concepto de “raza”, tratando de resguardarse en “lo propio” y lograr, de esta manera, redimir la opresión. En el caso alemán fue “el deseo de revalorizar la tradición cultural germánica, llena de motivos míticos, como alternativa frente al universalismo clasicista” (Argan 1998: 20).

Por otra parte, Hannsjoachim W. Koch relata en su libro *El social-darwinismo* la idea de cómo una teoría científica, como lo fue la idea de la evolución darwinista, pudo ser tomada para una teoría social. Koch relaciona el paso y los cambios que sufrió la teoría de Darwin con el desarrollo tecnológico y científico que vivió el siglo XIX. El cambio social de la época llevó a una exaltación de leyes científicas, un

desarrollo industrial y de las ciencias, que conllevó a un cambio de paradigma. Así, se pasó de una concepción liberal de la sociedad a otra diametralmente opuesta: la del cientificismo y la técnica (Koch 1973: 15).

El cambio social le restó poder al individuo para dar camino a las concepciones de *masa y principios de razas*. De esta manera, la conciencia y lucha de clases que había traído consigo el liberalismo pasaron a una reflexión en torno a lo que fue el concepto de *nación*. El símbolo de la nación fue el concepto de la *raza*. Hubo un alejamiento temporal de la lucha de clases, posicionando la problemática racial por encima de ésta (Koch 1973: 114).

El principio de raza enterraría, según Koch, la posibilidad de convivencia humana, dando espacio a la ley de sobrevivencia. Con el tiempo aparecerían los teóricos que tratarían aquel cambio de paradigma, entre ellos el profesor de matemáticas Charles Pearson, con su obra *Nacional Life from the standpoint of science* (1901). En ella relata una concepción acerca del progreso como algo dependiente del principio de sobrevivencia que poseen las diversas razas. El día en que éstas vivirían en armonía, el progreso sería imposible. Para Pearson, el conflicto constante entre raza y raza, nación y nación, sería, por ende, el responsable de nuestro desarrollo como sociedad. Este conflicto se llevaría a cabo a partir del comercio, las guerras y la economía, manteniendo un trato de las razas inferiores de brutal violencia³ (Koch 1973: 117).

Más extremo, pero de igual enfoque, el autor y socialista H.G. Wells, concebía que las razas inferiores contaminaban el posible desarrollo de la humanidad. “Zum Wohle der Menschheit” (cit. en Koch 1973: 119). Dentro de estas concepciones científicas que aparecieron en el siglo XIX no sorprende la pérdida de la importancia del individuo en la masa, y no sorprende la adjudicación de Hitler de ideas como el social-darwinismo. Los nacionalismos que nacieron en aquella época fueron la causa de la persecución y competencia de las diversas razas.

Desde la idea de supremacía racial y el mito Ario no es sorprendente cómo el Nazismo logró expandir y popularizar concepciones acerca de la raza germana como una raza superior. La creencia y la ideología⁴ de una cultura alemana “pura”,

³ Nur die naturgesetzliche Methode einer grausamen, aber effektiven Auswahl unter der Nationen und Rassen führt zu Höherem: “Der Pfad des menschlichen Fortschritts ist übersät mit verfaulenden Gebeinen alter Nationen, überall können wir die hinterlassenden Spuren minderwertiger Rassen sehen, die Opfer jener, die nicht den engen Pfad zur Perfektion gefunden haben (Koch 1973:117).

⁴ ... bajo la rúbrica de ideología no se entiende muy frecuentemente sino cualquier tipo de totalidad de pensamiento: una teoría, una representación en particular, o lo intelectual en general. Apenas existe ningún grupo o partido que no se haya servido de esta palabra: ha formado parte incluso del idioma del nacionalsocialismo. Y de su historia no queda más que un rastro, por cuanto con ella no se suele pensar en algo independiente, algo que exista en sí mismo, sino en lo intelectual tomado en su dependencia de lo extra intelectual, de lo material. [...]

que lucharía en contra de las razas y culturas inferiores en pro del bienestar mundial, no parece incomprensible si se tiene antecedentes de la época. Al mismo tiempo, deja en evidencia cómo grupos refractarios, como la *Swingjugend*, aparecieron como posibles enemigos de esta concepción de superioridad de un pueblo. Ante estas ideologías racistas los chicos del *Swing* fueron clasificados como la posible “debilidad” cultural y racial que se debía eliminar.

Así, pues, el concepto de ideología contradice, incluso en su forma achatada, la perspectiva idealista: como ideología, el espíritu no es absoluto (Horkheimer 1966: 9-10).

El cuerpo deportista

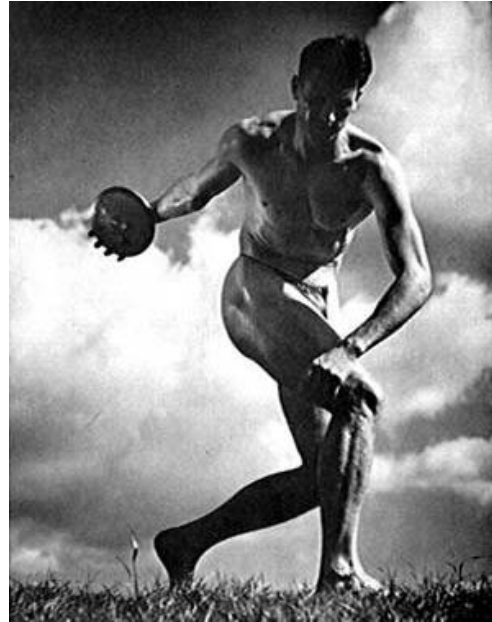


Figura 9.
Imagen de la película *Olimpia* de
Leni Riefenstahl.

Desde finales del siglo XIX, y a lo largo de todo el siglo XX, la idea del “cuerpo atlético” fue paulatinamente incrementando su importancia. Cuando el deporte adquirió una relevancia dentro de las actividades de tiempo libre, de forma paralela se integró el concepto de entrenamiento en las pedagogías y formaciones físicas. El “entrenamiento” poseía una relación directa con la concepción de control⁵. El desarrollo personal relacionado con la imagen corporal llegaría a ser parte de la construcción de identidad de las sociedades (Countine: 2006 165). Incluir el concepto de *entrenamiento* en los deportes atléticos⁶ sería un paso hacia la modernidad. Desde los movimientos cada vez más mecánicos, la utilización de imágenes técnicas y el entrenamiento de la imagen se llegó a una rigurosidad y organización propia de la época moderna y sus tecnologías industriales (Countine 2006: 166). Este comienzo de la modernidad resaltaría ideas del manifiesto futurista

⁵ Esta idea de “cuerpo controlado” hace una alusión directa a la corriente psicológica del conductismo. El conductismo trata el tema del aprendizaje a través del reforzamiento. Su estrecha relación con el condicionamiento y la formación de hábitos, nos deja relacionar esta corriente con el condicionamiento del cuerpo a través del ejercicio físico. Un condicionamiento corporal, que implica en el caso del fascismo un condicionamiento psicológico del sujeto “entrenado” y “controlado”.

⁶ *deportes atléticos*: concepto que nace a finales del siglo XIX (Countine 2006: 166).

de comienzos del siglo XX. En él Henri Desgrange relata acerca de la creación de un universo “plástico, mecánico, deportivo” (cit. en Countine 2006: 172). El cuerpo tecnificado llegó a transformarse en un cuerpo calculado, “enmarcado en los modelos de la sociedad industrial” (Countine 2006: 172), pero aquel entrenamiento no sólo intentaba abarcar un plano físico, sino también mental del sujeto, llegando a reforzar la idea de *voluntad*. Con ello el deporte llegó a poseer una influencia sobre la psicología del individuo, ganando éste en seguridad y tenacidad. Se generó así la concepción de “un cuerpo más flexible, más armonioso, más bello” (cit. en Countine 2006: 166), conceptos que no llegarían a estar lejos de los principios nacionalsocialistas. Sin embargo, la consagración de la perfección corporal, “el triunfo del ejercicio construido”⁷, pretendió en sus orígenes “inventar una moral que promueva la competición dentro del respeto del otro, la afirmación personal en la solidaridad de todo [...]” (Countine 2006: 169).

Ya posterior a la primera guerra mundial se logró percibir un claro cambio en la visión del cuerpo, estando más presentes la naturaleza y desnudez de éste. También se destacarían la fuerza y musculatura de un cuerpo mucho más atlético. Nacerá la concepción de un cuerpo bronceado, del cual se cuida en el tiempo libre, lo cual reflejaría un bienestar económico. Al mismo tiempo, el concepto de moda implicaría un vuelco importante hacia la estética corporal. La moda implicaría una necesidad de cuerpo entrenado y delgado. Resultaría la época de un cuerpo exterior moldeado.

Sin embargo, no cabe duda que el cuerpo deportista aspirado por el nacionalsocialismo alemán perseguía algo más que un cuerpo sano y atlético:

Los movimientos totalitarios captaron el lado oscuro de estos impulsos voluntaristas y deportivos: lo vemos en el *triunfo de la voluntad* exaltado por Leni Riefensthal en las puestas en escenas nazis, la explosión de sus cuerpos soleados y musculosos, las poses deportivas, los músculos tensos. O esa promoción a gran escala de la gimnasia, tratando de llegar a toda una población: enrolamiento bruscamente radicalizado contra avance de las democracias percibidas como amenaza insoportable, movilización contra la “decadencia”, el “fin” de las iglesias, la disgregación de lo colectivo.(...) De ahí el refinamiento físico pensado para “tensar” mejor los cuerpos, la imagen loca de una nación voluntariamente soldada por la fuerza y por la sangre: “el hombre nuevo”, convertido en un mito de vigor y voluntad (Courtine 2006:184-185).

⁷ [...] el triunfo del ejercicio “construido”, el de movimientos sistematizados, mecánicos y precisos, con la única finalidad de aumentar los recursos físicos: el cuerpo se educa mediante un código analítico de progresiones, un músculo tras otro, una zona tras otra (Countine 2006: 167).

Este hombre nuevo no sólo sería un nexo con el concepto de *raza aria* que concebían los nacionalsocialistas, sino también con la concepción política-ideológica de Alemania y su pueblo en torno a una nación del futuro. A partir del concepto de *voluntad*, Hitler promovió toda una ideología en torno a la supremacía de la raza germana por sobre otras razas, imponiendo, al mismo tiempo, el desarrollo y la potencia física de esta raza.

Las juventudes hitlerianas⁸, como “fuente de creación” de alemanes arios, no sólo eran preparadas mentalmente, sino también físicamente para esta construcción y mantención del pueblo germano. En estos niños y jóvenes se veía la posibilidad de construir una sociedad según la ideología nazi, por lo tanto, la apariencia y el entrenamiento físico eran una parte importante del entrenamiento de la *Hitlerjugend*. La misma importancia de cuerpos bellos y atléticos se reencuentra en *Olimpia* (1936), el documental de Leni Riefenstahl. En éste, la cineasta alemana contratada por Hitler revela aquella grandiosidad de los atletas humanos, que en algunas imágenes resultan semejantes a semidioses.

Belleza, fuerza y destino son una misma cosa”, aseveran estos proyectos que mitifican la potencia colectiva de los cuerpos. Debemos detenernos en estos contornos formales, estos gimnastas uniformemente alineados en Los dioses del estadio de Leni Riefenstahl, estos mármoles agrandados y torneados en la estatuaria de Arno Breker: envolturas impasibles, rostros congelados, transforman la belleza en referencia teórica, reduciendo a meros signos abstractos los cuerpos griegos en los que supuestamente se inspiran (Courtine 2006: 185).

Si bien estos cuerpos “hermosos”, ágiles y elegantes parecieran representar la belleza clásica griega, sus cánones y sus proporciones indicadas “tienen una mirada ausente, un aspecto “ideologizado”: la erotización y la personalización no están permitidas” (Courtine 2006: 185). Es entonces como Courtine explicita que:

Estos aires, esta presencia militar, contaba más que cualquier otra cosa: se requería una apariencia nítida, dura, controlada y valerosa (cit. en Courtine 2006: 185).

⁸ Las juventudes hitlerianas (en alemán *Hitlerjugend*) fueron creadas por el partido nazi. Fueron grupos de jóvenes que se juntaban para recibir un entrenamiento militar y un sentido de obediencia al régimen nacionalsocialista. Dentro de sus actividades se encontraría el entrenamiento físico, las actividades al aire libre, las competencias físicas, el aprendizaje de la ideología nacionalsocialista, la camaradería y la formación de líderes de la raza aria. Pertenecer a la HJ, significó adjuntarse al partido y la ideología fascista.

El cuerpo uniformado



Figura 10.

Imagen de la *Hitlerjugend* en una formación militar.

El uniforme es un traje peculiar y diferenciador que normalmente se asocia con el uso militar. También es utilizado por otros empleados o individuos que pertenecen a un mismo cuerpo social. Cuando hablamos de cuerpo uniformado se habla de un cuerpo semejante, que tiene la misma forma. Y esta unidad formal no sólo se refiere a la semejanza estética, sino también puede hacer alusión a un grupo uniformado ideológicamente. Esto sucedió en el caso del nazismo alemán, el cual apoyó su idea de homogenización ideológica a través de la implementación de una vestimenta uniformada que recalcó este propósito del régimen totalitarista de los años treinta.

Al pensar en el cuerpo uniformado es necesario tener en cuenta los orígenes de este tipo de vestimenta, los cuales se encuentran ya en otros imperios anteriores al *Tercer Reich*. Ya los antiguos romanos utilizaban el uniforme para lograr una unidad del ejército a través de su vestimenta⁹. De esta manera, a lo largo de la historia de la humanidad, se pueden encontrar distintos grupos raciales, nacionales, étnicos y sociales que utilizaron el uniforme también para diferenciarse de otros grupos.

⁹ En relación con el imperio romano es interesante tener en cuenta la utilización, por parte de ambos imperios (romano y alemán), de símbolos que destacaban el poder. así por ejemplo el uso del águila imperial, es un elemento distintivo que se reutilizó por parte de los nacionalsocialistas alemanes. Un símbolo de una fuerte carga histórica y social, como emblema de un pueblo conquistador.

Dentro de las evoluciones que tuvieron los uniformes durante la época de Luis XVI en Francia se llegó a una idea nueva de la utilidad de esta vestimenta. El uniforme recibiría en el contexto francés una finalidad clave para el posterior entendimiento del régimen totalitarista nazi. Se podía entender al uniforme como herramienta de distinción de los individuos de una sociedad y como modo de representar la jerarquización de poder de los individuos. Sin embargo, sería a partir del contexto moderno que la “unidad del grupo” se demostraría a través de la vestimenta. Al conformarse los grandes ejércitos modernos, los soldados necesitaban reconocer quiénes eran aliados y quiénes conformaban el grupo enemigo. Es por ello que se retomará el uso del uniforme conocido ya desde los grandes imperios, como el romano, que lograron la conquista de los pueblos bárbaros (que justamente no poseían uniformes).

A partir del siglo XX acontecería otra de las grandes modificaciones de los uniformes: el cambio del concepto de lo “diferenciador” por el concepto de lo “camuflado”. La vestimenta cómoda del uniforme debía ser a partir de ese momento un tipo de ropa que permitiese “desaparecer” ante los ojos del enemigo.

La idea de camuflaje se podría aplicar a la idea del cuerpo ario (el supuesto cuerpo del Nacionalsocialismo), sumergido y desaparecido como cuerpo individual, dentro del cuerpo social uniformado. El “camuflaje social”, representado en la homogeneidad de la sociedad fascista, no permitía la heterogeneidad de sus integrantes. El camuflaje masivo realizó la aniquilación del individuo que desapareció en el gran camuflaje social. Personajes que salían del orden y la uniformización impuesta eran eliminados.

De esta manera, la distinción amigo-enemigo no resulta difícil de encontrar en la ideología nacionalsocialista, ni tampoco en su *cuerpo*. La homogenización visual tan sólo sería un reflejo de la homogenización del *hombre* que pretendía esta política nazi. El cuerpo individual era regulado por un esquema, una norma de acción y un tipo de comportamiento condicionado¹⁰. Finalmente, esto se reflejaba en una norma de vestimenta como el uniforme.

Fue así que el movimiento de la *Swingjugend* se encontraría con grandes dificultades en el momento de presentarse con sus vestimentas holgadas, americanas e inglesas, al igual que con su pelo largo y desordenado. ¿Qué hacer con estos rebeldes? ¿Cómo ordenarlos y estandarizarlos? Al no resultar el

¹⁰ Este tipo de referencia entre comportamiento condicionado y distinción entre amigo y enemigo no es sólo típica del movimiento nacionalsocialista. A lo largo de la historia, movimientos como el marxismo o el cristianismo y otros grandes grupos dentro del mundo (sobre todo occidental) han delimitado la sociedad en aquello que forman parte o no del respectivo grupo social. Los dogmas y las normas van variando, sin embargo, el principio permanece bastante similar.

reclutamiento de aquellos jóvenes rebeldes, de estéticas corporales “sospechosas” (diferentes), el *cuerpo Swing* fue perseguido. Los chicos *Swing* se convirtieron en “el enemigo” y su vestimenta se transformó en el traje “del otro”. Un uniforme que, a pesar de presentarse en su momento como un no-uniforme¹¹, se transformó justamente en lo contrario.

[...] uniformar a masas de personas enfrentadas a otras masas de personas de las que sólo se diferencian en las ropas que visten, conformando así al sinónimo de uniforme: soldado (Olivares 2007:1).

Desde esta reflexión que nos plantea Rosa Olivares en su texto *¿Le gustan los uniformes?*, el gesto de los *Swingkids* parece estar ligado directamente con lo militar. Y desde lo militar, a lo mejor, directamente con lo ideológico. Pues como la autora lo presenta, la “uniformidad” no sólo radica en lo formal de una sociedad o un grupo. La unidad que transmite el uniforme radica en una “alienación psicológica” (Olivares 2007: 1). Lo ingenuo de la vestimenta *swing* no sería (si es que lo fue en algún momento) por mucho tiempo. Al ser enviados a centros de concentración, estos jóvenes se dieron cuenta rápidamente de la seriedad del mensaje estético. Su cuerpo había dejado de ser un cuerpo neutral para convertirse en un cuerpo en acción y de uso político.

La vestimenta *dandy* de los *Swingkids* fue la adecuación de un estilo inglés a un gesto refractario. Aquellos jóvenes supieron que lo ajeno que se estaba haciendo propio los transformaría, tarde o temprano, en un “enemigo” para la ideología nazi.

¹¹ Esta idea del no-uniforme alude a la idea del no-arte o el anti-arte vanguardista, que posteriormente se transformó justamente en el arte institucionalizado.

2. La estética corporal como expresión de una ideología

El cuerpo es esta extensión por la cual lo toco todo, todo me toca y por ese mismo contacto, incluso, estoy separado de todo. El cuerpo es lo que me pone fuera, en el sentido en el que el sujeto está siempre fuera de sí, soy yo en tanto que exterioridad (Nancy cit. en Cruz-Sánchez y Hernández-Navarro 2004: 45).

Travestismo, baile, placer, uniforme, raza, en conjunto con conceptos como libertad, poder, placer, dolor y violencia, conforman la columna vertebral de una reflexión estética en torno al cuerpo. Una estética que supone una corporalidad que desde los diversos aspectos nos sirve (y siempre ha servido) como herramienta de expresión y construcción de significado, o de ideología. De esta manera, el lenguaje del hombre y su deseo de interrelación con un *otro* a través del diálogo forman la base comunicativa de una sociedad. A través de la creación de gestos comunicativos ésta demuestra una visión de mundo y el sentir de una comunidad, demostrando de este modo su ideología. En relación con esto Nasio expone:

El deseo del hombre es el deseo de comunicarse con el otro. Usted sabe, entonces, que el niño que tiene delante, aparentemente indiferente, espera sin embargo comunicarse. Espera impacientemente comunicarse, encontrar a su otro. Quiere encontrar a alguien que exprese esas palabras expresivas y resonantes, [...]. Quiere encontrar a alguien que lo reconozca como sujeto, tal como él es y allí donde se encuentra (Nasio 2008:19).

El nacionalsocialismo alemán pareció haberse sustentado en el deseo de comunicar y encontrarse con el *otro*. Ambos factores resultan claves dentro del entendimiento de la lógica nazi y su funcionamiento psicológico, pues de qué otra manera sería posible entender, hoy en día, que una ideología que terminó con miles de vidas humanas haya podido alcanzar tales magnitudes de poder. El fascismo y sus orígenes afectivos, la necesidad del placer y el baile, en conjunto con la reflexión en torno a las prácticas del arte corporal, son las temáticas propicias para entender la homogeneización de un cuerpo como una “enfermedad del poder”¹².

¹² Concepto utilizado por Foucault en su texto *El sujeto y el Poder*.

2.1. Homogenización: el fascismo y sus afectos

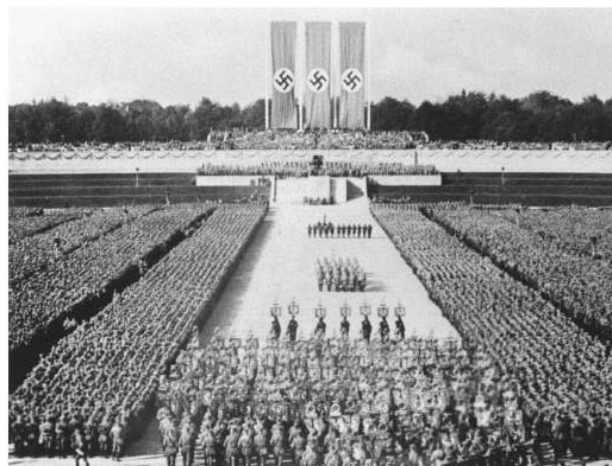


Figura 11.
Imagen de la película *El triunfo de la voluntad*
de Leni Riefenstahl.

Hannah Arendt plantea en su libro *Sobre la violencia* la conexión directa entre *poder* y *violencia* como dos instancias que “[...] aunque son distintos fenómenos, normalmente aparecen juntos” (Arendt 2005: 72). Al mismo tiempo, “el poder nunca es propiedad de un individuo; pertenece a un grupo y sigue existiendo mientras que el grupo se mantenga unido” (Arendt 2005: 60). Esta característica del *poder* como propiedad de un grupo deja caer la pregunta acerca del por qué de la formación de esta masa de personas. Es interesante preguntarse por la causa de esta necesidad del individuo por resguardarse en una masa que le otorgue el sentimiento de pertenencia, una necesidad que lo llevaría, incluso, a seguir una ideología que deseaba la soberanía de una raza humana sobre otra. La ideología del nacionalsocialismo alemán significó la eliminación de todo individuo externo al régimen.

El concepto de *poder* en relación con un grupo y una masa menor, como lo fueron los *Swingkids*, resulta interesante. Estos jóvenes, Evidentemente, nunca obtuvieron una magnitud de impacto como la de su grupo opresor e institucionalizado: el cuerpo nazi. A pesar de ello, es interesante observar el carácter refractario y amenazador que llegaron a presentar estos jóvenes que vestían distinto y bailaban al ritmo del *Swing*. El *poder* del cuerpo y su expresión refractaria fueron una amenaza para la ideología imperante. Lo diferente ponía en peligro el proyecto hitleriano. El cuerpo y su estética debieron ser conquistados y normalizados. El

vestir de modo diferente y bailar al ritmo del *Swing* resultó como una actividad performática por parte de la *Swingjugend*, recalcando el gesto de liberación que conlleva en sí esta actividad artística.

La performance como libertad, como acto puro desde nosotros hacia nosotros. Como último bastión de la espiritualidad pagana que queremos hacer crecer una vez más; crecer desde la mirada inocente de quien no sabe hablar pero conoce todos los secretos de la palabra, o del silencio, o del mismo movimiento que nos construye (Cruz-Sánchez y Hernández-Navarro 2004: 158).

Al leer esta idea de *performance* como libertad, ligada al silencio de la palabra y el movimiento, parece interesante pensar en este mismo gesto presente en los jóvenes del *Swing*. ¿En qué radicaba su poder? ¿Cuál era su amenaza para un régimen totalitarista? No era un grupo de jóvenes rebeldes organizados por una noción conscientemente política. No construyeron en ningún momento documentos, manifiestos anti-nacionalsocialistas, no pretendían derrumbar el sistema político imperante ni tampoco realizaban actos políticos concretos en contra del nacionalsocialismo. Su amenaza nunca resultó ser directa, sino, más bien, siempre un peligro latente. El poder y la amenaza de la *Swingjugend* se originaron en el hecho de ser diferentes.

Actualmente nos encontramos en un contexto en el cual los *estudios culturales* (a través de los que el hombre actual pretende auto-comprenderse y analizarse) hacen interesante el significado de “lo diferente”. Se dice que las diferencias existen tan sólo para encontrar nuestro lugar en el mundo. Esto resulta interesante y bastante lógico si se aplica al contexto de la Alemania de 1939, pues resulta increíble que un régimen de tal poder y tan masivo como el nazi se haya sentido amenazado por un pequeño grupo de jóvenes que vestían y bailaban de un modo ajeno.

En el contexto de los años treinta resulta interesante reflexionar acerca de cómo adquiere el nacionalsocialismo su poder. De la estética que analizamos en el capítulo anterior, el *cuerpo uniformado* fue aquel punto relevante dentro de lo que denominamos el fascismo alemán. Theodor W. Adorno deja claro lo importante que era para el nazismo lograr presentar una armonía entre sus integrantes: “El objetivo de la propaganda es afirmar la armonía entre ellos, más que transmitir a los oyentes cualquier idea o emoción que no fuese suya desde el inicio” (Adorno 2005: 13). Esta idea de unión que transmitió el nazismo, claramente, se encuentra en la estética

homogenizada que éste mismo presenta. Un cuerpo social imposible de dividir o distinguir por sus partes, no ideológica, tampoco visualmente. Esto implicaba un punto elemental: la perfecta “[...] dicotomía entre blanco y negro, entre enemigo y amigo” (Adorno 2005: 16). Esto sería clave.

¿Qué hacer con esos cuerpos refractarios? ¿Esos jóvenes que se rehúsan a ser parte de la masa? La solución del fascismo ante aquellos elementos sociales era fácil. El fascismo “[...] construye una imagen del judío, o del comunista, y la destroza, sin preocuparse mucho por la correspondencia entre esta imagen y la realidad” (Adorno 2005: 12). Lo mismo sucedió con los jóvenes del *Swing*. Ya no eran alemanes que se adjuntaban a un estilo de vestimenta especial, sino jóvenes rebeldes que iban en pro de un “americanismo”, en contra del *Vaterland*. El pelo largo reflejaba su “indecencia”, su música era música de negros, o sea de una “raza inferior”, su baile era “bárbaro” y semejante a un baile de simios... Los argumentos para su persecución a partir del año 1940 no faltaron.

Aquella libertad del cuerpo y la alegría de vivir que transmitían los *Swingkids*, parecieran haber sido un atentado gigantesco para el cuerpo nazi. Éste pretendía hacer una política del cuerpo útil y *normal*, no diferente el uno del otro. Un tipo (por no decir fenotipo) de cuerpo que según Freud sería hijo “[...] de una sociedad liberal, competitiva e individualista”. Los individuos estarían condicionados “[...] a mantenerse como unidades independientes y auto-sostenibles; continuamente se les advierte que sean “duros” y que no se dejen someter” (Adorno 2005: 25).

Sin embargo, este deseo de anular aquel estado individual es lo que llevó al pueblo alemán (y seguramente a muchos otros pueblos a lo largo de la historia) a adjuntarse a un partido como lo fue la NSDAP¹³. El deseo de reencuentro con el *otro*, “la hermandad en el campo de batalla” (Fanon cit. en Arendt 2005: 91), sería por lo tanto la motivación del ser humano a unirse con aquello que le es propio y que le había sido apartado. De ahí que el “yo individual” encuentre su sentido e inspiración en el “yo social” que se manifiesta en su grado más alto en el campo de batalla, que supone la búsqueda y la materialización de la victoria, la gloria y la conquista.

¹³ El “Partido Nacionalsocialista Alemán de los Trabajadores” fue llevado al poder el año 1933 por el mismo Adolf Hitler. El partido Nazi estuvo presente como única fuerza política legal en Alemania, desde la caída de la república de Weimar (1933) hasta el fin de la segunda guerra mundial (1945).

Resulta perfectamente cierto que en la acción militar, como en la revolucionaria, << el individualismo es el primer [valor] que desaparece>> (Fanon); en su lugar hallamos un género de coherencia de grupo, nexo más intensamente sentido y que demuestra ser mucho más fuerte, aunque menos duradero, que todas las variedades de la amistad, civil o particular (Arendt 2005: 90).

Al parecer no es extraño preguntarse por el deseo del uniforme o por el deseo de homogenización por parte de los ciudadanos alemanes en esa época. Parece mucho más interesante el cuestionamiento alrededor de por qué se adjuntaron a una masa como lo fue el totalitarismo nazi.

Finalmente, deberíamos recordar que el totalitarismo considera a las masas no como seres humanos autónomos, que deciden racionalmente su propio destino y a quienes hay que dirigirse, por tanto, como sujetos racionales, sino como simples objetos de medidas administrativas, a quienes hay que enseñar, por encima de todo, a ser humildes y obedecer órdenes (Adorno 2005: 11).

El dominio, la unión, que un régimen puede expresar acerca de sus individuos gobernados pareciera ser la imagen de poder que este mismo obtendría finalmente. Es indudable al ver documentales como *El triunfo de la voluntad* u *Olimpia* de Leni Riefenstahl que la imagen de la propaganda fascista resultó potente. La imagen de una raza imaginada como el pueblo indoeuropeo ario, formada por imágenes seleccionadas de manera muy estratégica. El cuerpo dominado y estructurado a través del uniforme aniquila al individuo débil y hace aparecer un ejército de hombres y mujeres reconocibles por su orden y supuesta “belleza clásica”. Dioses apolíneos y la antigua Grecia, revividos en *Olimpia* a través de una construcción de raza aria, parecieran ser, finalmente, la obra maestra del *Führer*.

El concepto de “hipnosis de masa” (2005: 11) que Adorno explica como aquella fase de entusiasmo colectivo se vive en Alemania no sólo por parte del nacionalsocialismo. Claramente se puede ver reflejado de igual manera en la *Swingjugend*. La masa es masa, lo relevante es su magnitud. Su poder depende de cuántos individuos podamos juntar en ella. “Todo lo cual prueba sólo que una minoría puede tener un poder potencial mucho más grande del que cabría suponer limitándose a contar cabezas en los sondeos de opinión” (Arendt 2005: 58).

Der Nationalsozialismus war bei seiner kriegerischen Expansionspolitik auf Massenloyalität angewiesen, vor allem bei der nachwachsenden Generation; diese setzte "gelingende Sozialisation" im Sinne des Regims voraus. Die "Swingkids" –und die Edelweisspiraten- durchbrachen Grundmuster der nationalsozialistischen "Pädagogik", sie bildeten eine nicht kontrollierbare Jugendkultur heraus, [...] (Ueberall 2004: 8)¹⁴.

Pero, entonces, el cuerpo uniformado, ario, supuestamente superior y entrenado, debe haber sido una imagen persuasiva. A lo mejor radicaría realmente en "la sustitución de la imaginaria paterna por un Yo colectivo" (Adorno 2005: 8). No cabe duda que la necesidad del afecto y el placer (que posteriormente nos llevará de manera directa a la *Swingjugend*) serán aspectos claves para el entendimiento de la estética del cuerpo nazi y su seguimiento. El cuerpo entrenado y uniformado (alejado de aquel otro cuerpo inferior, débil y refractario) al parecer es justamente un cuerpo que no alcanza a establecer un tipo de relación humana con el *otro*, si no es a través del cuerpo uniformado. La masa sería su posibilidad de relacionarse con el *otro*. La relación entre fascismo y sadismo posicionaría a estos individuos como personas incapaces de abrirse a algo nuevo, no estructurado o espontáneo. Según Erich Fromm, serían personas que poseen un miedo general ante la vida y el amor. Una persona sádica tan sólo podría amar si posee poder:

Angst vor allem Neuen und Spontanen und damit Angst vor dem Leben überhaupt, weil Leben etwas Ungewisses hat. Damit verbunden ist auch die Angst zu lieben, weil Liebe die Möglichkeit der Ablehnung und des Scheiterns mit einschliesst. Ein sadistischer Mensch kann nur lieben, wenn er macht hat (Ueberall: 2004: 68)¹⁵.

Adorno también explica cómo los orígenes de dictadores y jefes fascistas, como Himmler o Höss, resultarían sólo posibles como una reacción a falta de afecto. Y "que no se produzca la libertad de afecto depende de nuestra propia sociedad" (Adorno 2005: 84).

La jerarquización que vive el cuerpo nacionalsocialista, a través de elementos homogenizadores como el uniforme, la concepción de raza, el entrenamiento y culto al cuerpo atleta, es vista entonces como la idea de aquel cuerpo autoritario. Un

¹⁴ El nacionalsocialismo necesitaba el apoyo de las masas, en su política de expansión, sobre todo el apoyo de las generaciones que venían en camino. Una socialización en el sentido del régimen. Los Swingkids y los Edelweisspiraten (otro grupo de jóvenes refractario) quebraban los parámetros de la "pedagogía" nacionalsocialista, formaban una cultura juvenil imposible de ser controlada, [...] (Traducción de la autora).

¹⁵ Miedo de todo lo nuevo y lo espontáneo, y con ello, miedo de la vida en sí, porque la vida siempre tiene algo de incierto. Relacionado con eso está también el miedo de amar, porque el amor implica la posibilidad de ser rechazado o de fracasar. Un hombre sádico sólo puede amar si tiene poder (Traducción de la autora).

cuerpo que domina y al mismo tiempo es dominado. Finalmente, la idea del cuerpo nazi de los años treinta en Alemania sólo resultaría como la construcción de un cuerpo líder, *Führer*, que “[...] reemplazó el concepto de amor por un abstracto [...]” (Adorno 2005: 29) que llamaría *Patria*.

Que la jerarquización tenga relación directa con el afecto, o esté finalmente justificada por esta necesidad emocional, no es extraño al pensar en la sociedad actual. La industria de la moda nos plantea un ideal de cuerpo que por deseo de agradar (sentirnos parte de un grupo social y recibir una respuesta positiva) decidimos seguir o no. Los principios parecen ser sencillos y universales. El cuerpo parece ser un *campo de batalla* clave para los cuestionamientos acerca de pertenecer o no a un grupo, estar dentro o estar fuera, recibir un supuesto afecto o no¹⁶.

Freud desarrolla esta observación y señala la dicotomía entre pertenecer al grupo y estar fuera de él es de una naturaleza tan profundamente arraigada que afecta incluso a aquellos grupos cuyas “ideas” aparentemente excluyen reacciones de este tipo (Adorno 2005: 38).

El cuerpo, finalmente, pareciera ser un espacio en el cual se desarrollaría una serie de cuestionamientos acerca del poder acerca de “mi cuerpo” y el “otro cuerpo”, cuestionamientos de afectos y poder, jerarquizaciones y dominios.

Aunque es clave tener presente al hablar del cuerpo nacionalsocialista que, a pesar de ser un cuerpo útil, entrenado y uniformado ideológicamente, no es a través de la “racionalidad democrática adscrita al libre albedrío”, sino a través de formas psicológicas que afectaron directamente la emocionalidad de las masas, que se logró aquel dominio masivo.

La propaganda fascista no podría haber funcionado a partir de premisas racionales, sino que tuvo que basar su manifestación y el seguimiento masivo de cuerpos individuales que necesitaban adjuntarse a aquella idealización de cuerpo, a aquella identificación con esa idealización que nos lleva a la primera expresión del vínculo afectivo (Adorno 2005: 33).

¹⁶ Desde esta reflexión acerca del cuerpo como campo de batalla es interesante tener como referencia, el origen de la Bulimia. Pues este trastorno alimenticio, radica en el sentimiento de la persona afectada, de que el cuerpo es el último refugio. El cuerpo, sería aquel lugar en el cual, nadie más que esa persona, tendría poder. Controlar lo que entra o sale del cuerpo, sería de esta manera una manera de obtener poder. Al mismo tiempo, la ingesta de comida, se ve desde la psicología, como una sustitución alimenticia de la necesidad de afecto por comida.

2.2. De Apolo a Dionisio: ritual y placer que rompen el orden



Figura 12.

Imagen de una práctica ritual del Accionismo Vienés.

Las acciones rituales y la celebración de ritos albergan en sí una importancia simbólica que justifica los gestos que se realizan en ellos. El conjunto de acciones son realizadas por individuos o grupos de personas que se encuentran en una situación determinada. Este *encuentro* a través del ritual, las acciones y elementos que éste implica, deja establecer una situación ritual en el comportamiento del cuerpo fascista. Al mismo tiempo, esta diversidad de acciones de valor simbólico se podría develar en los cuerpos de los jóvenes del *Swing* y sus reuniones en los bares nocturnos. Es por lo tanto interesante establecer una vinculación entre el ritual del cuerpo fascista y el del cuerpo *Swing*.

Décadas más tarde, se encontrarán implícitos los mismos gestos simbólicos en las actividades artísticas de los “Accionistas Vieneses”. Lo ritual como momento de una expresión política e instancia de comunicación estuvo presente en el cuerpo fascista, también en el cuerpo *Swing* y es transmutado en la estética corporal develada por los accionistas en la segunda mitad del siglo XX.



Figura 13.

Imagen del *Führer* en una ceremonia nacionalsocialista.

Con respecto al sujeto fascista se establece lo siguiente:

La situación creada por esta exhibición puede definirse como *ritual*. El carácter ficticio de la oratoria del propagandista, el abismo entre la personalidad del hablante y el contenido y carácter de sus enunciados son imputables al papel ceremonial que asume y que se espera de él. Sin embargo, esta ceremonia es meramente una revelación simbólica de la identidad que él expresa, una identidad que los oyentes sienten y comparten mentalmente, pero que no pueden expresar.

[...] Este relajamiento del autocontrol, la identificación de los impulsos individuales con un esquema ritual, se relaciona estrechamente con el universal debilitamiento psicológico de la independencia del individuo (Adorno 2005: 15).

La identificación con la masa no sólo fue un factor que reemplazaría un tipo de vínculo afectivo para el sujeto fascista, sino que al mismo tiempo proporcionó un contexto adecuado en el cual el individuo logró un “relajamiento del autocontrol”. El ritual le otorgaba, por lo tanto, un espacio de libertad que, aunque fuera condicionado por un *Führer*, le permitió al cuerpo dominado una instancia en que por identificación con el otro lograría un relajo.

Otras instancias de relajo condicionadas serían los momentos deportivos organizados por los nacionalsocialistas, los eventos culturales alrededor de la música considerada “digna” (como las óperas de Wagner) y las actividades folclóricas alemanas. A partir de este “reforzamiento” de lo supuestamente “alemán” se intentó realizar una re-construcción de la raíz ideológica de un pueblo.



Figura 14.

Imagen de la película *Swing Kids* de Thomas Carter.

En el caso de los *Swingkids* nos encontraremos con una situación completamente distinta. Estos grupos de jóvenes se encontraban en un contexto ritual cada vez que se juntaban en las noches en los *clubs* nocturnos de las capitales alemanas. Aquellos “antros” representaban los lugares que antiguamente debieron haber sido el lugar de las celebraciones griegas. Eran bares con pistas de baile llenos de humo, alcohol, música ruidosa y jóvenes dispuestos a vivir la vida al máximo a través del baile. La danza era libre, pero se sabía cuáles eran los marcados pasos a seguir. Eran los movimientos básicos del baile *swing* que se veía en las pistas de baile nocturnas. La música volvía a los bailarines en un tipo de *trans* que marcaría los movimientos sueltos y atrevidos. La vestimenta también era ritualmente (en el sentido del carácter reiterativo de lo ritual) definida y seleccionada. Para la época de los años treinta, la situación que creaban los chicos del *Swing* tan sólo era comparable con un ritual dionisiaco o la instancia y espacio del *cabaret*.

[...] el ritual dionisiaco constituía una celebración oscura, un intervalo frenético en el que todo lo que una persona civilizada encontraba repugnante se hacía posible y hallaba una justificación, una excusa: todo lo que allí sucedía resultaba, ciertamente, espantoso y – por así decirlo- perturbador, pero, en descarga suya, se puede decir que estaba realizado en pos de un instante epifánico. [...] todas las diferencias desaparecían en el éxtasis de la unión (Cruz-Sánchez y Hernández-Navarro 2004: 92-93).

La catarsis del baile, la música, el alcohol, la ropa holgada y atrevida, la soltura de los cuerpos y la ruptura total con la idea del cuerpo nazi, hacía que estos jóvenes rebeldes se sintieran unidos por esta pasión por el *Swing*. Bailar *Swing* era su modo de comunicación. El éxtasis y la irracionalidad de sus acciones parecían haberlos unido en una batalla en la que, en un principio, ni siquiera sabían que

participarían. La *razón* y lo racional pasaban seguramente a un segundo plano en el actuar de los *Swingkids*. Finalmente, “el uso de la razón nos torna peligrosamente <<irracionales>>, porque esta razón es propiedad de un <<ser originalmente instintivo>>” (Arendt 2005: 83). Uno de los integrantes de los *Swingkids* relata lo siguiente en una entrevista:

Das Tanzen war eine Entladung und eine Befreiung, das war natürlich ein sehr wichtiger Ventil. Uns war klar, dass die Leute sagen: “Das sind doch Affen oder Neger, so tanzt man doch nicht.” Das war uns natürlich bewusst. Je verrückter, desto besser; je abartiger, desto interessanter für uns (Ueberall 2004: 35)¹⁷.

En la música y el baile *swing* los nacionalsocialistas vieron reflejados impulsos animales y sexuales descontrolados, no aptos para el comportamiento humano y al mismo tiempo negativos para la moral nacional (Ueberall 2004: 13). El aspecto de los *tabúes* sociales sería, por ende, uno de los grandes mecanismos de los nacionalsocialistas en contra de este movimiento juvenil. Desde este condicionamiento del cuerpo y el ser humano nacerá también el arte corporal: “[...] para patentizar las frustraciones humanas causadas por los tabúes y las represiones sexuales” (Cruz-Sánchez y Hernández-Navarro 2004: 88).

Para los artistas que empezaron a utilizar el cuerpo como soporte de obra el efecto de la catarsis como purificación ritual fue de gran importancia. La catarsis fue un gesto que los *Swingkids*, de manera conciente o inconciente, transmitieron a través de su cuerpo “diferente”. Un cuerpo que encontró en los placeres de la música, el baile y la vestimenta inglesa, una clara manifestación en contra del cuerpo institucionalizado. A lo mejor, una especie de teatralidad del barroco contrarreformista (Cruz-Sánchez y Hernández-Navarro 2004: 88).

El arte es un medio de enamorarse perdida e intensamente de la vida y debe intensificarse hasta el más descarado exhibicionismo que deriva de los sacrificios. Soy expresión de todas las culpas y los libios del mundo. Quiero conocerme en el júbilo de la resurrección. Quiero liberar a la humanidad de sus instintos bestiales (Nitsch cit. en Cruz-Sánchez y Hernández-Navarro 2004: 88).

¹⁷ El bailar era una descarga y liberación, eso fue un modo de ventilarse significativo. Nosotros teníamos claro que la gente decía: “Pero si esos son monos o negros, así no se baila”. Claro que esto nos era conciente. Mientras más alocado, mejor. Mientras más desagradable, más interesante era para nosotros (Traducción de la autora).

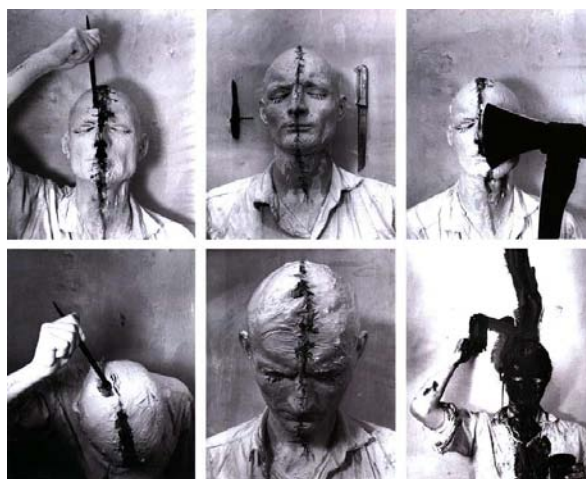


Figura 15.
Fotografías del accionista vienés Günter Brus.

Esta liberación del cuerpo a través de la liberación de los impulsos bestiales no fue lo único que develaron en su momento los artistas del accionismo vienés. Dentro de su repertorio y sus reflexiones en torno y a través del cuerpo se encontraban también las acciones de violencia. Sin embargo, estos actos poseían un trasfondo político que los artistas develaban a partir de la mutilación y agresión del propio cuerpo. Para ellos los actos de violencia cometidos contra el cuerpo del ser humano o reforzaban el concepto de masculinidad a través de la imagen de un cuerpo unificado e inviolable (como la imagen del cuerpo nazi), o bien “dislocan la coherencia de la masculinidad a través de una renuncia a la posición de sujeto mediante la auto-punción y una apertura a la pulsión de muerte” (Cruz-Sánchez y Hernández-Navarro 2004: 168). Esta segunda opción se podría encontrar no sólo en el accionismo vienés, sino posiblemente en la *Swingjugend*. Desde el momento en que estos jóvenes supieron que se habían transformado en algo “prohibido” y “diferente”, cada paso de baile y cada vestimenta inglesa fue una “apertura a la punción de muerte”.

Al parecer, el placer a través del masoquismo de los accionistas se habría encontrado ya en los años treinta, en la actitud provocativa de los chicos del *Swing*. Los accionistas vieneses utilizaron la violencia en contra de su propio cuerpo, para desarticular discursos de violencia. La *Swingjugend* utilizó para ello el placer de vivir, la alegría por la música y el baile.

2.3. *Travestismo social: me pongo el traje, me saco el traje*



Figura 16.
Grupo de chicos *Swing*.



Figura 17.
La artista Cindy Sherman realizando uno de sus trabajos de travestismo (década de los 70').

Spontanität ist nicht berechenbar, alles was in Diktaturen nicht berechenbar ist, könnte gefährlich werden für die Herrschenden und wird von ihnen als Bedrohung empfunden. Duke Ellington sagte: “Jazz ist die Freiheit, viele Formen zu haben”, Dave Brubeck brachte es noch besser auf den Punkt: “Jazz ist wahrscheinlich die einzige heute existierende Kunstform, in der es die Freiheit des Individuums ohne Verlust des Zusammengehörigkeitsgefühls gibt.[...] Diktatoren fühlen sich intuitiv durch Jazz bedroht (Ueberall 2004: 11)¹⁸.

Desde la idea del *Jazz* como libertad (una libertad que no asume la pérdida del sentimiento de pertenencia), este estilo musical pareciera haber significado una ganancia para una sociedad que carecía de toda libertad individual. El miedo a no pertenecer, a lo diferente y al castigo que este concepto traía consigo, impidió a muchos alemanes salirse de los partidos nacionalsocialistas. Dejar el uniforme ideológico y visual significaba ponerse en un territorio no definido. De esta manera, en los años treinta aquello que no se podía definir, o lo que se definía como ajeno, era el enemigo del régimen nacionalsocialista.

¹⁸ Espontaneidad no es controlable, y todo lo que en dictaduras no es controlable podría llegar a ser peligroso para el gobernante. Por ello es visto por éste como una amenaza. Duke Ellington dijo: “Jazz es la libertad, de tener muchas formas”. Dave Brubeck lo llevó aún a lo más específico: “Seguramente el Jazz, es la única forma de arte hoy día existente, en que coexisten la libertad del individuo con el sentimiento de pertenencia a un grupo [...] Dictadores se sienten naturalmente amenazados por el Jazz” (Traducción de la autora).

En este contexto alemán, “la exploración de la fantasía y el placer nos acerca a la fascinación de lo perverso y la transgresión, nos sitúa frente al horror en un ámbito, a la vez, cotidiano e irreal” (Cruz-Sánchez y Hernández-Navarro 2004: 189). Lo que décadas más tarde se escribiría sobre los artistas del cuerpo (que relacionarían el arte con lo cotidiano a través del cuerpo), los *Swingkids* lo harían ya en los años treinta. El *Jazz* fue un indicador de aquel intenso deseo de libertad y de transgresión de los límites impuestos. Fue una manera de procedimiento ideológico a través de un modo de vida alrededor del *Swing*. Como diría el músico Archie Shepp: “*Jazz ist Freiheit!*” (Ueberall 2004: 17).

Para el arte corporal, la “cotidianidad” y su “normalidad” sería el estado de *sueño* (Cruz-Sánchez y Hernández-Navarro 2004: 19) del ser humano. Un estado de sueño que no le permitiría, por lo tanto, participar y notar lo que estaría pasando a su alrededor. Esta normalidad del cuerpo se representaría en Alemania a través de lo apolíneo, el dios griego *Apolo*. Este dios del orden, la armonía y la razón, debía oponerse, por lo tanto, a un estado de *vigilia*, un estado que conllevaría a un cuerpo alerta y dispuesto a actuar. Un cuerpo que estaría “embriagado” de vida.

En la práctica contra-cultural de los artistas vieneses este cuerpo en vigilia se lograría desde la utilización del dolor. Para los jóvenes del *Swing* sería la alegría de vivir, expresada a través del baile, la soltura de su vestimenta, la tendencia por lo excéntrico y la “locura” de su estilo de vida. Los excesos y el desorden dionisiaco serían la opción. De esta manera, ambos cuerpos, el cuerpo refractario marcado por el dolor y el cuerpo marcado por una pasión por el *Swing*, serían *cuerpos en alerta*. Cuerpos “desacomodados” que suspenden la expansión de un sistema ideológico imperante¹⁹.

[...], a partir de los años 50, el intenso desarrollo del arte corporal, del accionismo y de las *performances*. En este caso, el artista expone su propio cuerpo, lo arranca al territorio de las imágenes para proyectarlo directamente en el perímetro de la realidad, de un modo intervencionista” (Cruz-Sánchez y Hernández-Navarro 2004: 38).

Si dentro del nacimiento del *Body Art* y su aspecto performático la importancia de la audiencia aumentaría, es interesante pensar de qué manera importó la “audiencia” o el “espectador” en la situación que plantearon los

¹⁹ “La “cotidianeidad” o “normalidad” exige ser definida, por tanto, como un *estado de sueño*, al cual no puede sino oponerse la *vigilia*, que, en tanto que práctica contracultural, consiste en la utilización del dolor como un mecanismo capaz de lograr un *cuerpo en alerta*, esto es, un cuerpo en continua tensión y “desacomodado”, que suspende la voraz expansión del sistema ideológico imperante” (Cruz-Sánchez y Hernández-Navarro 2004: 19).

Swingkids. Su oposición se reflejaba a través de una independencia cultural, en contra de las reglamentaciones del día a día juvenil en el tercer *Reich*. Desde aquí nacieron los conflictos con las autoridades de los nacionalsocialistas (Ueberall 2004: 7). Estas autoridades se volverían en los espectadores de un grupo refractario que luchaba por la autonomía de su cuerpo. La intervención del que miraba resultó de esta manera la persecución del cuerpo *Swing*. El resto de los espectadores de la sociedad alemana vio en la corporalidad de la *Swingjugend* un riesgo totalmente irracional, una locura que no llevaría a ningún lado y que, por lo tanto, no era válido. Sin embargo, ambas formas de construcción de sentido (*Body Art* y *Swingjugend*), evidentemente, produjeron una reacción distinta en el espectador, a que si éste se hubiese enfrentado a un cuadro o una escultura. La identificación con aquel personaje que presenta un gesto, un acto o una acción refractaria, es mucho mayor. Los artistas del accionismo vienen Hermann Nitsch, Günter Brus, Otto Muehl y Rudolf Schwarzkogler, postulaban por eso una “política de la experiencia” (Guasch 2000: 85). A lo mejor esta definición de su arte resultó otra forma de decir la expresión de una ideología a través de la cotidianidad del cuerpo, sus acciones y sus gestos.

Algunos relatos de *ex-swingkids* reflejan la idea de cotidianidad que albergaba este movimiento juvenil. La experiencia diaria era para ellos lo importante. Desde aquí construyeron una contra-ideología al régimen totalitarista nazi, desde lo cotidiano y su estética:

Man konnte danach swingen, man konnte danach tanzen, man konnte danach alles Mögliche machen, was einem normalen Hitlerjungen streng verboten war, und das war's. Es hatte mehr eine politische Komponente... es ist schwer zu verstehen für eine jungen Menschen heute, dass uns damals dieses Vehikel Swing genügte, um eine Antihaltung gegen die offizielle Politik zu zeigen, um damit zu zeigen, wir verweigern uns. Wir waren ja unpolitisch, wir hatten von Politik keine Ahnung. Keiner hatte Marx oder Lenin gelesen, keener kannte Hegel, wir hatten ja überhaupt keinen politischen Hintergrund, aber wir erlebten die politische Wirklichkeit und schufen uns eine Gegenwelt, und diese Gegenwelt war der Swing (Ueberall 2004: 9)²⁰.

²⁰ Se podía hacer *Swing*, se podía bailar, se podía hacer todo aquello que no le era permitido a un chico normal de las juventudes hitlerianas. Y eso era. Ante todo tenía un componente político importante... es difícil de entender para un joven de hoy en día, que el *Swing* nos bastaba para demostrar una posición contraria a la política oficial. No éramos políticos, ya que no teníamos idea de política. Ninguno había leído a Marx o Lenin, ninguno conocía a Hegel, no teníamos ningún trasfondo político. Pero si vivíamos la realidad política de la época, y nos creamos otra. Esta otra realidad era el mundo del *Swing* (Traducción de la autora).

Wer schlechter Laune war, wurde aufgeheitert. Wer Liebeskummer hatte, wurde getröstet. Wer saufen wollte und musste, hatte immer eine Manschaft zur Seite (Ueberall 2004: 18)²¹.

Das wichtigste war aber das Erlebnis des Musikhörens und –erfahrens, wobei dem Swingtanzen- dem “Abhotten” – eine noch stärkere Funktion als dem gemeinsamen Musikhören zukam. Der Swingtanz sollte der ideologische Auslöser zur Verfolgung der Swing Kids werden. Aber auch die Musik sollte eine fast therapeutische Funktion für die Swing Kids haben, [...]. Mit dieser Musik und in dieser Stimmung fühlte ich mich befreit. Ich habe nie wieder eine Musik erlebt, die so angstfrei werden liess (Ueberall 2004: 21)²².

La problematización de una situación social a través de un cambio de vestimenta y una determinada estética corporal por otra lleva a establecer una analogía entre un fenómeno que trataría el arte de la segunda mitad del siglo XX y los *Swingkids*. Los artistas del *Body Art* se interesaron en el *travestismo* debido al gesto refractario que este fenómeno ligado a la sexualidad humana traía consigo:

Fue liberador encontrar gente que había cruzado las fronteras del género. Mucha gente se asusta cuando no puede categorizar a los demás – por la raza, la edad y, sobre todo, por el género- [...] (Cruz-Sánchez y Hernández-Navarro 2004: 190).

Ir más allá del género y de razas fue una de las temáticas del arte a través de la estética corporal. El movimiento de los *Swingkids* seguiría la misma premisa rupturista. “[...] Ihre Art des Auftretens und ihr “Outfit” waren durchaus als Herausforderung des Hitlerregims gedacht, das Nonkonformismus bestrafte und Konformismus und Gleichschaltung belohnte” (Ueberall 2004: 31). Su estética significó el intercambio de la estética nazi por una completamente distinta, ello demarcaría aquel gesto que se plantea en esta tesis como *travestismo social*.

²¹ Al que tenía mal humor se le subía el ánimo. Al que tenía penas de amor se le consolaba. El que quería o tenía que emborracharse siempre tenía un equipo a su lado (Traducción de la autora).

²² Pero lo más importante era la experiencia de escuchar y vivir la música. Bailando *Swing* esta experiencia se potenciaba al máximo. El baile Swing fue el punto de partida para la persecución de razones ideológicas de los chicos *Swing*. Pero la música significaría algo casi terapéutico para los *Swingkids*, [...] Con esta música y ese ambiente, me sentía liberado. Nunca más experimenté un tipo de música que te dejaba ser tan libre de miedos (Traducción de la autora).

Auf die Frage, warum denn gerade diese englische Kleidung so wichtig war, antwortete er: "Das war halt nicht deutsch, sondern englisch, und es war unerhört stilvoll und es dokumentierte Freiheit, Unabhängigkeit, und Lebenslust, aber eben alles mit Stil. Überhaupt war die ganze Sache eine Stilfrage, man hatte keine Lust, diese Hitler-Uniform anzuziehen, es war genau das Gegenteil von der Hitlerjugend (Ueberall 2004: 31).²³

La propuesta estética que adoptaron los *Swingkids* reflejaba un acto de travestismo. Sin embargo, este travestismo no partió de un discurso acerca de los géneros humanos, sino que albergaba en sí la discusión social, ideológica y política acerca de la libertad del sujeto. A través del "convertir" del cuerpo se reflejó una discusión acerca de la violencia de un régimen que impuso una ideología política sobre todo un cuerpo social. Estos jóvenes cambiaron el cuerpo germano y su idea preconcebida por los nazis por un cuerpo de una estética americanizada. El *travestismo social*, implicó un discurso ideológico por medio de una problematización de la identidad nacional y el seguimiento de una ideología a través de la estética corporal. De esta manera "[...] el yo es una construcción imaginaria y ambigua que se convierte en actor y creador de la propia narración que se nos muestra" (Cruz-Sánchez y Hernández-Navarro 2004: 184). La *Swingjugend* no tenía en mente una ideología americanizante, su fin era demarcarse como algo diferente. Una alternativa y diversidad igual de válida que el cuerpo institucionalizado, "normal". Un ejemplo de aquella utilización del cuerpo como herramienta para romper estandarizaciones y homogenizaciones es la artista Cindy Sherman. Esta norteamericana, representante del *Body Art* de la segunda mitad del siglo XX, plantea una postura que va claramente en contra de las verdades únicas (Cruz-Sánchez y Hernández-Navarro 2004: 186).

Sus fotografías (mujeres y seres ambiguos) no pertenecen, en general, ni a un tiempo fijado ni a un lugar definido ni poseen un rígido rol, cruzan los límites de lo representable y muestran lo efímero de las poses, lo artificial de las imágenes. [...] La persona desaparece detrás de la máscara de los estereotipos. [...] La imagen creada no es más que un signo, una superficie, un espacio de simulacro y de denuncia (Cruz-Sánchez y Hernández-Navarro 2004: 186).

²³ A la pregunta acerca del porqué de la ropa inglesa y su relevancia, él respondió: "Bueno eso no era alemán, sino que inglés, y descaradamente estiloso. Documentaba libertad, independencia, y alegría de vivir, pero simplemente todo con estilo. En general todo era un asunto de estilo, no se tenía ganas de usar ese uniforme hitleriano. Era justamente lo contrario a las juventudes hitlerianas (Traducción de la autora).



Figura 18.
La artista Cindy Sherman en otro
trabajo de travestismo.



Figura 19.
El artista Robert Morris el año 1974.

Desde esta noción del cuerpo como un espacio de denuncia, el gesto del cuerpo travestido como expresión ideológica y de connotación política resulta evidente. El tema de la identidad y su búsqueda puede resultar de esta manera “una amenaza para la uniformización social” (Cruz-Sánchez y Hernández-Navarro 2004: 180). El cuerpo cambiante no es posible de ser normalizado o categorizado y se escapa así de lo masivo. Se desliga de la masa para transformarse en un cuerpo, a lo mejor individual, pero ante todo diferente. Al mismo tiempo, la búsqueda de identidad implícita en el travestismo como una identidad provisional ataca al carácter unívoco de los discursos totalitaristas. De esta manera, un hombre puede ser todos los hombres. La “[...] identidad es provisional, siempre precaria, dependiente y constantemente enfrentada en una relación inestable de fuerzas inconscientes, con significados sociales y personales cambiantes, y con las contingencias históricas (Jeffrey Weeks cit. en Cruz-Sánchez y Hernández-Navarro 2004: 180). Las construcciones del yo resultan así múltiples y los discursos posibles de ser expresados resultan también diversos y válidos. De este modo, el cuerpo (tanto en el *Body Art* como en la *Swingjugend*) se transforma en gesto, signo performático, por un lapso de tiempo. El *travestismo* da cuenta de un cuerpo no fijo o constante, un cuerpo cuya apariencia es una “proyección social del yo” (Cruz-Sánchez y Hernández-Navarro 2004: 22). El cuerpo *Swing*:

[...] actúa o presenta papeles, roles, gesticula y se traviste como si fuese partícipe de algún tipo de juego. Y es que gran parte de las transformaciones del cuerpo que no revierten modificación, en esencia, se encuentran ligadas, de algún modo, al gesto, el juego el travestismo (Cruz-Sánchez y Hernández-Navarro 2004: 21).

Al igual que el artista, que trata de romper a partir de la apariencia, el rol y el estereotipo, los jóvenes del *Swing* utilizaron un rol y una apariencia específica para crear una escena rupturista.

El americanismo, el dandismo o ligarse al baile *swing* significó “abolir los significados aceptados de lo “correcto”. No hay una esencia, el cuerpo fluye, y lo hace desde el exterior, desde la apariencia; ésta podría ser la lógica del cuerpo travestido” (Cruz-Sánchez y Hernández-Navarro 2004: 22). La idea de una verdad esencial, los meta-relatos modernos, la ideología de una superioridad de razas, la idea de un cuerpo homogenizado y la negación de todo lo “otro”, fue abolida al sacarse un traje y ponerse otro. El cambio de “género” en el caso *Swing* fue de manera literal.

Desde la visión de la caída del idealismo metafísico, de los significados y las verdades absolutas, el cuerpo se encuentra también inmerso en cambios de significados. Sin embargo, estos cambios conllevan a una construcción de categorías y roles que la *apariciencia* alberga en sí. El *travestismo* es un juego, un juego que construye y des-construye realidades ideológicas.

Para el teórico Francois Pluchar, el papel que juega el cuerpo dentro de la creación artística es fundamental. Para él, el accionismo vienés significó una agresión en contra de los “tabúes que desde hacía siglos impedían toda comunicación no-lingüística: H. Nitsch ritualizó lo sagrado: G. Brus puso al descubierto ciertas constantes erótico-sexuales; O. Muehl reveló lo que políticamente destruía la coherencia espacial del individuo y R. Schwarzkogler circunscribió las componentes de la morfogénesis individual” (Guasch 2000: 93).

Es clave para entender la unión y, al mismo tiempo, la diferenciación entre *Swingjugend*, arte corporal y nacionalsocialismo, que se trata de la ruptura de una alienación por parte de los dos primeros. Una ruptura que los accionistas vieneses lograrían a través del uso del dolor, “como una ruta para alcanzar el placer, [...] mostraban que el dolor tenía más relación con la alienación que con el placer” (Cruz-Sánchez y Hernández-Navarro 2004: 178). Posteriormente, artistas del *Body Art* utilizarían el travestismo como denuncia política y una ruptura contra las grandes

verdades únicas. Ello significó una batalla desde el género en contra de toda categorización.

Así, ha nacido el término *queer* (neutro en cuanto a género) como pretensión de formular puntos de resistencia a toda visión monolítica de la cultura, y poder superar las fronteras del lenguaje, de las disciplinas artísticas, de las identidades y de los valores. Podríamos decir que la identidad *queer* es espontánea, mutable e intrínsecamente política ya que alude a un camino en la vida en el cual la libertad sexual y la transgresión del género son partes componentes. Lo *queer* trataría de contaminar los discursos de todo tipo para considerar a las personas por lo que hacen y no por lo que son (Cruz-Sánchez y Hernández-Navarro 2004: 183).

Los *Swingkids* utilizaron el cuerpo desde su movimiento y su estética, realizando el *travestismo social*. Su “agresión” fue a través del baile, sin dolor, sin alienación. Su travestismo fue de vestimenta y con ello de nacionalidad, o, mejor dicho, de la ideología que ésta reflejaba. Fue un cambio de estilo de vida con todo lo que ello implicó. Desde la cotidianidad de lo diferente, lo ajeno, develaron un rechazo a una ideología fascista.

Si lo *queer* “cuestiona lo que se da por evidente” y “afirma una identidad basada en las diferencias y en los aspectos cambiantes que se articulan mediante las nociones de clase, género, raza y sexo” (Cruz-Sánchez y Hernández-Navarro 2004: 184), no cabe duda que los *Swingkids* lo fueron para su contexto. No eran americanos para los americanos ni alemanes para los alemanes. No eran negros ni judíos, pero eran el “enemigo”. No eran finalmente ni blancos ni negros, en cierto modo, no tenían género y eran mestizos.

[...] lo *queer* es una actitud anti-asimilacionista, políticamente activa y constantemente autocuestionadora, que ha adquirido en los últimos años de la década de los ochenta y primeros de los noventa un importante eco en la creación artística. Ello, ha generado la aparición de artistas y obras que explorando la identidad y el deseo, jugando con la fantasía y el placer, han reconstruido las ideas esencialistas de la identidad para sumergirse en el conocimiento del cuerpo sexuado, en la práctica de lo real y en el disfrute de la diferencia, sea esta sexual, de género, racial, social (Cruz-Sánchez y Hernández-Navarro 2004: 184)

La exploración de la identidad, el deseo, el juego con las fantasías y los placeres, fue lo que llevó a que los *Swingkids* fueran vistos como una amenaza. “Wir lehnen die getanzte Weltanschauung ab”²⁴ escribió un soldado de los SS²⁵. El cuerpo danzante de los *Swingkids* resultó molesto para la ideología nazi. La independencia de ese cuerpo refractario y la libertad de sus gestos fue razón suficiente para eliminarlos. “Während des Tanzen erfuhren die Kids eine Freiheit, die sie für die Ideologie der Nazis untauglich machte”²⁶ (Ueberall 2004: 36).

A partir de 1939 en Hamburgo se prohibió el baile *swing*, una prohibición que la *Swingjugend* no tomaría en cuenta. Ellos siguieron bailando y viviendo la vida según las normas del *Swing*, la libertad del *Jazz* y la vestimenta norteamericana e inglesa. Se siguieron destacando por lo ajeno, lo inexplicable. Por lo mismo, siguieron siendo el “enemigo” del régimen fascista. La *Swingjugend* logró perturbar una ideología totalitarista a partir de la unión entre Arte-Vida y Política, en un gesto de *travestismo social* desde la cotidianidad de la música, el baile y la moda.

Hay que decir, a tal respecto, que, para que lo cotidiano se convierta en un ámbito contracultural, la aprehensión del mismo debe ser consecuencia del extravío, es decir, de aquel modo de conocimiento distintivo de la posmodernidad, surgido del abandono de las direcciones fuertes, unívocas y teleológicas encargadas de trazar el sentido de los “grandes relatos”. Lo “cotidiano contracultural” se confirma, en suma, como un terreno no cartografiado, como la conquista de un “cuerpo en vigilia” que, incómodo siempre por el grado de extrema conciencia aportado por el dolor, se aleja de las grandes instituciones autopistas del conocimiento, para transitar por territorios todavía no señalizados (Cruz-Sánchez y Hernández-Navarro 2004: 20).

Pareciera ser que los jóvenes del *Swing* fueron seres, ya en los años treinta, posmodernos. O, mejor dicho, de una actitud posmoderna, si es posible nombrarla de esta manera. Si el artista “posmoderno” Paul McCarthy se disfrazaba con máscaras a través de las cuales se otorgaba una nueva identidad, los chicos *Swing* adquirirían esa identidad nueva a través de su vestimenta. Su cambio de “género” significó un cambio en su ideología. Esta ideología radicaba en la búsqueda de una identidad individual válida, un reconocimiento y aceptación de lo diferente, aboliendo de esta manera las premisas de superioridad germana, la uniformidad social y las concepciones de un cuerpo controlado.

²⁴ “Rechazamos la visión de mundo danzada” (Traducción de la autora).

²⁵ La SS fue un escuadrón de defensa militar que existió en el tercer Reich. Se desarrolló de ser una pequeña formación paramilitar a convertirse en una de las más grandes y poderosas organizaciones nazi.

²⁶ “Mientras bailaban, los chicos *swing* vivían una libertad, que no los declaraba no útiles para la ideología nazi” (Traducción de la autora).



Figura 20.

Imagen de un grupo de jóvenes del *Swing* en Alemania.

“*Swing Heil*” simbolizó el intento de dislocar un discurso ideológico fascista, a través de una corporalidad de lo diferente, en la década de los años treinta en Alemania.

CONCLUSIÓN

Este trabajo partió desde una reflexión en torno al cuerpo y su estética, basándose en un contexto espacial-temporal concreto de Alemania en los años treinta. La estética corporal de la *Swingjugend* se pudo definir como un uso de la corporalidad que significó un gesto refractario. A partir de los elementos de la música y el baile *swing*, como también por la vestimenta inglesa y estadounidense, este grupo de jóvenes alemanes logró implantar una estética de lo diferente. “Diferente” del régimen fascista nazi y su ideología imperante e institucionalizada. El cuerpo *Swing* negó los tres principios nacionalsocialistas: 1º No aceptó la supremacía de una supuesta raza aria-germana, optando por un acercamiento a la música y el baile de orígenes afro-americanos. 2º Rechazó la idea de un culto al cuerpo “entrenado” y condicionado mentalmente. Así cambió el modelo de *cuerpo deportista* – sujeto a la homogeneización racial, a la disciplina y a la norma-, por el de un *cuerpo lúdico y alegre* –abierto a la heterogeneidad racial y rebelde...-. Un cuerpo cuyos movimientos no eran precisos o acondicionados, sino libres para la interpretación individual y grupal de la música *swing*. 3º Finalmente, el austero uniforme nazi fue intercambiado por una extravagancia y elegancia “inapropiada” para el contexto de guerra. El hedonismo que aquellos *Swingkids* revelaron como estilo de vida significó un atentado en contra de la ideología, supuestamente racional, del fascismo.

Sin embargo, como se analizó en este trabajo, el fascismo y su trasfondo psicológico no se sustentan finalmente en un aspecto racional. Su base son los afectos, el establecimiento de vínculos afectivos a través de un reemplazo del *otro* por un constructor abstracto de *Patria*. Un tipo de relación en el cual el sadismo no permite otra manera de vinculación que no sea a través del poder y el dominio. Resulta, de esta manera, una problemática de los vínculos afectivos y el sentimiento de pertenencia a una masa, a *otro (Führer)* o a un abstracto (*Patria*), lo que permite al sujeto amar dentro de la ideología y estructura del fascismo.

Los *Swingkids* se revelaron también contra esta estructura relacional, volviendo a un trato de igual a igual, negando finalmente la estructura de poder imperante en un estado totalitarista. Esta desestructuración de una ideología resultó a través de su cuerpo que danzaba alocadamente por las pistas de bailes nocturnas. El estado de vigilia del cuerpo *Swing* significó una amenaza al nazismo, pues éste necesitaba a la masa unida, uniformada ideológicamente y acorde a los

ideales propuestos por el *Führer*. Obediencia y orden eran premisas claves que el cuerpo de las juventudes del *Swing* negaba. Su corporalidad expresaba metafóricamente el placer de las fiestas dionisiacas de la antigüedad, sus movimientos estaban llenos de alegría, de vida, individualismo y embriaguez vital...nada se asemejaba al cuerpo sumiso que esperaba la estructura totalitarista.

Estos jóvenes realizaron un *travestimiento social* desde la perspectiva de la mutación del cuerpo homogéneo en *un otro* diferente, abierto asimismo a la *otredad* racial y cultural, encarnando, fusionado y desplazado formalmente su identidad o apariencia con la del *dandy* parisino de fines del S. XIX (culto a la elegancia y el sibaritismo), con la del joven norteamericano de los cabaret de los años treinta, con la del jazzista negro y el bailarín *swing*, lo que devino un cuerpo refractario como rechazo a la ideología nazi.

Este gesto, años más tarde, en la segunda mitad del siglo XX, lo realizarían los artistas del Accionismo Vienés y del *Body Art*. Estos artistas del cuerpo volverían éste el instrumento y herramienta de su expresión política, develando la relación *Arte y Vida* a través de una estética corporal que desde la perspectiva de un arte comprometido con la acción social encauza una forma de protesta, alzándose en contra de la marginación cultural y ciudadana a la que han sido sometidos determinados seres humanos a través de los tiempos por, precisamente, ser considerados parte de *la diferencia*, negada como forma de vida por parte de las instituciones del poder al no adecuarse a los estándares ético-morales, heredados de ideologías y normativas alienantes de la libertad humana.

El cuerpo de los *Swingkids* utilizó gestos corporales que utilizarían artistas de la segunda mitad del siglo XX para buscar desarticular, en un contexto, las ideologías totalitaristas.

El uso del cuerpo artístico que denunció problemas de género y otras temáticas sociales en la segunda mitad del siglo pasado por parte del Accionismo Vienés y del *Body Art*, en los años treinta develaba un *travestimiento social* que implicaba una aceptación de lo otro y del otro por parte del fenómeno de la *Swingjugend* como un ejemplo de lucha por la libertad y la individualidad. Un ejemplo de validación de lo ajeno y por la diferencia, problemáticas que siguen estando presentes hasta hoy día en un contexto multicultural.

En los años treinta la lectura del cuerpo era posible. La expresión de una ideología se podía reflejar en la vestimenta, la estética y los movimientos del cuerpo. ¿Cómo expresar, comunicar, dialogar hoy en día?

Un cuerpo que baila como posible amenaza para un régimen de las magnitudes del fascismo alemán posibilita pensar en “el cuerpo humano como un campo metodológico, cuya experimentación debe ser considerada como la verdadera estética del arte de fin de siglo” (Cruz-Sánchez y Hernández-Navarro 2004: 60). El multiculturalismo y el mestizaje producen precisamente la muerte de los meta-relatos totalitaristas.

La condición de lo que se denominó *travesti social* sería, por lo tanto, la del sujeto que no es posible de ser categorizado, o que no se quiere categorizar a sí mismo. Un ser ambiguo que fluctúa entre dos o más realidades, aceptando unas y rechazando otras. Cuando de alguna manera no eres ni lo uno ni lo otro y tu condición se vuelva la del sujeto *queer*.

Seguimos poniéndonos y sacándonos trajes, aunque hoy en día vestirse de militar o vestirse *dandy* muchas veces no implica más que una tendencia estética vaciada de lo ideológico, hueca y envuelta en la apariencia que dicta el mercado de la moda. La falta de profundidad de nuestras modas y estilos dificulta, en la actualidad, la lectura del otro y de nosotros mismos.

Sin embargo, en ese intento de construcción nos daremos cuenta, algún día, que todos somos “inmensos” y que debiéramos bailar más y marchar menos.

¿Que yo me contradigo?

Pues sí, me contradigo. Y, ¿qué?

(Yo soy inmenso, contengo multitudes.)

Me dirijo a quienes tengo cerca y aguardo en el umbral:

¿Quién ha acabado su trabajo del día? ¿Quién terminó su cena?

¿Quién desea venirse a caminar conmigo?

Os vais a hablar después que me haya ido, cuando ya sea muy tarde para todo?

Ya he dicho que el alma no vale más que el cuerpo,

Y he dicho que el cuerpo no vale más que el alma,

Y que nada, ni Dios, es más grande para uno que uno mismo,

Que aquel que camina sin amor una legua siquiera, camina amortajado hacia su propio funeral [...]

Walt Whitman, *Hojas de Hierba*, 1855.

BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, Theodor W. 2005. *Ensayos sobre la propaganda fascista. Psicoanálisis del antisemitismo*. Buenos Aires: Paradiso.
- Arendt, Hanna. 2005. *Sobre la violencia*. Madrid: Alianza.
- Argan, G.C. 1998. *El arte Moderno. Del Iluminismo a los Movimientos Contemporáneos*. Madrid: Akal.
- Blume, Friedirch. 1989. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag/ Bärenreiter Verlag.
- Borreguerro, Eva. 2004. *Hindu. Nacionalismo religioso y política en la India contemporánea*. Madrid: Catarata.
- Corbin, Alan. 2005. *Historia del cuerpo, volumen II*. Madrid: taurus.
- Courtine, Jean-Jacques. 2005. *Historia del cuerpo, volumen III*. Madrid: Taurus.
- Cruz Sánchez, Pedro A. y Hernández-Navarro, Miguel A. 2004. *Cartografías del Cuerpo. La dimensión del arte contemporáneo*. Murcia: CendeaC.
- Guasch, Anna María. 2000. *El arte último del siglo XX. Del postminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alinaza Forma.
- Dance, Stanley. 1977. *El mundo del Swing*. Buenos Aires: Marymar.
- Duverger, Maurice. 1978. *Introducción a la política*. Barcelona: Editorial Ariel.
- Frith, Simon. 1988. *Music for pleasure*. Cambridge: Polity.
- Fromm, Erich. 2006. *El miedo a la libertad*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- Gioia, Ted. 1997. *Historia del Jazz*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Hitler, Adolf. 2005. *Mi Lucha*. Santiago de Chile: Editorial Daniel Vergara.
- Horkheimer, Max. 1966. *La función de las ideologías*. Madrid: Taurus.
- Jost, Ekkhard. 1982. *Sozialgeschichte des Jazz in den USA*. Frankfurt am Main: Fischer.
- Lemberg, Eugen. 1964. *Nationalismus II. Soziologie und politische Pädagogik*. Hamburg: rowohlts deutsche enzyklopädie.
- Mattelart, Armand. 1970. *La ideología de la dominación en una sociedad dependiente*. Buenos Aires: Ediciones Signos.
- Marle, Robert/ Saussure, Raymond. 1957. *Psicoanálisis de Hitler*. Buenos Aires: siglo veinte.
- Nasio, J. D. . 2008. *Mi cuerpo y sus imágenes*. Buenos Aires: Paidós.
- Olivares, Rosa. 2007. *¿Le gustan los uniformes?* Exit, Imagen y Cultura 27.
- Porzecanski, Teresa. 2008. *El cuerpo y sus Espejos*. Montevideo: Planeta.

Sontag, Susan. 2007. *Bajo el signo de Saturno*. Buenos Aires: DeBolsillo.

Ueberall, Jörg. 2004. *Swingkids*. Berlin: Thomas Tilsner Verlag.

Vigarelo, Georges. 2005. *Historia del cuerpo, volumen I*. Madrid: Taurus.

Wallis, Brian. 2001. *Arte después de la Modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Madrid: Akal.

Páginas web:

<http://www.return2style.de/swheinis.htm>. Visitada la última vez en: junio 2009.

<http://www.planet-wissen.de/pw/Artikel>. Visitada la última vez en: junio 2009.

<http://www.savoystyle.com/african.html>. Visitada la última vez en: junio 2009.

<http://www.return2style.de/homepage.htm>. Visitada la última vez en: junio 2009.

<http://www.it-must-schwing.de/de/zeitgeschichte>. Visitada la última vez en: junio 2009.

<http://www.centralhome.com/ballroomcountry/swing.htm>. Visitada la última vez en: junio 2009.

http://www.essortment.com/all/swingdancehist_rkmh.htm. Visitada la última vez en: junio 2009.

<http://www.just-the-swing.com/his/swing-history/swing-dance-era>. Visitada la última vez en: junio 2009.

<http://www.mundosgm.com/smf/index.php?topic=1639.0;wap2>. Visitada la última vez en: septiembre 2009.

<http://www.revistasculturales.com/articulos/9/exit-imagen-y-cultura/767/1/-le-gustan-los-uniformes.html>. Visitada la última vez en: septiembre 2009.

<http://losdeabajoalaizquierda.blogspot.com/2008/01/el-mito-de-la-raza-aria-teora-de-la.html>. Visitada la última vez en: octubre 2009.

http://books.google.cl/books?id=zCx3gPpaAt8C&pg=PA69&lpg=PA69&dq=mito+ario&source=bl&ots=1r3wfWqIBJ&sig=s6HpSk8cR_TwxSHhmO85yBqo-1M&hl=es&ei=qL7GSs76Plrg8QayrIniCA&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=4#v=onepage&q=mito%20ario&f=false. Visitada la última vez en: octubre 2009

<http://users.skynet.be/Astrologie-Vedique/spanish.htm>. Visitada la última vez en: diciembre 2009

Películas:

Carter, Thomas. 1993: *Swingkids. Estados Unidos.*

Riefenstahl, Leni. 1938: *Olimpia. Parte 1 Fiestas de los pueblos. Alemania.*

ANEXOS

Imágenes del proceso metodológico que dio origen a la estructura visual y teórica del trabajo de tesis. El proceso consiste en la fragmentación y relación de diversos textos, que conllevan a la construcción de un nuevo discurso a partir de las citas seleccionadas e interrelacionadas.

