



UNIVERSIDAD
DE LA REPÚBLICA
URUGUAY

Universidad de la República (Udelar)
Instituto Superior de Educación Física (ISEF)
Programa de Maestría en Educación Física (ProMEF)

Martina Pastorino Barcia

**Técnicas y Tecnologías para formar gimnastas. Un recorrido
autoetnográfico por la gimnasia artística en Uruguay**

Montevideo, Uruguay

2023

Martina Pastorino Barcia

**Técnicas y Tecnologías para formar gimnastas. Un recorrido autoetnográfico por la
gimnasia artística en Uruguay**



**UNIVERSIDAD
DE LA REPÚBLICA
URUGUAY**

Orientadora: Prof. Dra. Viviane Teixeira Silveira

Coorientadora: Prof. Mag. Virginia Alonso Sosa

FICHA DE CATALOGACIÓN DEL TRABAJO

El formulario del catálogo debe ser preparado por el personal de la Biblioteca.

En la versión impresa, debe aparecer en la parte posterior de la portada.

Autorizo, solo con fines académicos y científicos, la reproducción total o parcial de esta tesis.



Firma

26/05/2023

Fecha

Martina Pastorino Barcia

Técnicas y Tecnologías para formar gimnastas. Un recorrido autoetnográfico por la gimnasia artística en Uruguay

Tesis presentada al Programa de Maestría en Educación Física de la Universidad de la República, como requisito parcial para obtener el título de Magister en Educación Física.

Área de concentración: Educación Física y Deporte

Aprobada en Montevideo, en _____ del 2023.

Tribunal compuesto por:

Prof. Dra. Paola Dogliotti
Universidad de la República

Prof. Dr. Marco Antonio Bortoleto
Universidad Estadual de Campinas

Prof. Dra. Nemesia Hijós
Universidad de Buenos Aires/ Universidad de Mar del Plata

Para los y las gimnastas del Uruguay.

AGRADECIMIENTOS

Desde mi punto de vista no es posible emprender procesos de investigación sin un colectivo de gente que sostenga y acompañe, con quien dialogar y a quien pedir ayuda en momentos de necesitarla, sobre todo porque los procesos de investigación pueden resultar por momentos muy solitarios. La producción de conocimiento es así es un accionar colectivo. Esta tesis no hubiera sido posible sin las personas que me acompañaron en este proceso y a quienes agradezco profundamente.

En primer lugar, al ISEF, por ser la casa de estudios desde mi formación de grado a la de posgrado, por apostar a mi trabajo y a la producción de conocimiento sobre gimnasia artística.

A Vivi, y Viqui, orientadoras de esta tesis que con una solidaridad infinita me acompañaron y orientaron en todo el proceso de elaboración de la tesis. Por leer con paciencia, ayudarme a ordenar la tarea, y por compartir su conocimiento conmigo.

Al Grupo de estudios Sociales y Culturales sobre Deporte, el espacio cotidiano de formación en investigación, de intercambio y debates constantes, donde pensamos al deporte porque nos encanta. Principalmente a Bruno y Liber por invitarme, por creer en mi trabajo y seguir apostando a mi formación y hacer más fácil y llevadera la vida académica en todo sentido. A Andre, Fede y Rafa por sus lecturas atentas y sus sugerencias. Al equipo de Picaditos Etnográficos, Lu, Pía y Facu, de quienes aprendí no solo jugamos al fútbol, sino que también a seguir pensando la transformación el fútbol practicado por mujeres en Uruguay.

Al equipo docente de Gimnasia Artística en el ISEF, Moni, Lu y Nati. Con quienes intercambiamos miles de ideas y proyectos sobre este deporte. Por compartir con humildad y solidaridad su conocimiento y por transmitirlo día a día en el gimnasio.

A los y las entrenadores y entrenadoras, que abrieron las puertas de sus gimnasios, y compartieron conmigo su formación y sus perspectivas, me dejaron estar ahí, escribiendo y observando todo, y me permitieron hacer un trabajo de campo sostenido y organizado.

A las y los jueces que fueron parte de las entrevistas de esta investigación, que compartieron su conocimiento y experiencias para ayudarme a relatar la gimnasia artística.

A los y las gimnastas y exgimnastas que dieron sentido e identidad a esta tesis, contando sus anécdotas, mostrándome sus formas de hacer gimnasia, dejando que les sacara fotos, que les preguntara cosas todo el tiempo, y respondiendo siempre con amabilidad y apertura cada una de mis preguntas.

A mis amigos de toda la vida de la gimnasia: sobre todo a Agus(tina) por estar siempre, y a Agus(tin) por soñar gimnasia juntas. A Flor y a Sil, por enseñarme a hacer gimnasia.

A mis amigas del ISEF y del corazón, Gise y Lu, por hacer que todo sea más divertido, por escucharme y aconsejarme siempre, por la amistad de años, y por seguirme en todas.

A Maru, Facu, Lola, Flor y Foncho, mis amigos que fueron familia en tiempos de confinamiento, con quienes me sentí como en casa siempre, incluso cuando decidí mudarme a Maldonado.

A Mamá por apoyarme en todo lo que decido hacer, y a Papá por siempre exigirme y sentirse orgulloso de todo lo que hago en partes iguales. Junto con ellxs a Ilian y Guille por hacer de nuestras casas lugares llenos de libros, de debates, de pelis, de música, de creatividad y juegos, de cariño y sostén, por enseñarme a mirar el mundo desde la justicia y el respeto por la diversidad. Y por tantas cosas más.

A Sofi, por ser la mejor hermana y amiga del mundo. Por estar siempre para mí, con una sonrisa, un abrazo o el consejo exacto. Por ser calidez y amor constantes, y con ella a Julia por hacerme la tía más feliz de todas, y a Seba por ser amigo y consejero.

A Diego, por elegirnos todos los días, por ser mi amigo, mi compañero, por ser remanso, paciencia y dulzura en un mundo de caos, por su amor inmensurable. Y por compartir y construir, junto con Maite y Oli, nuestra feliz y disparatada vida.

RESUMEN

La tesis que aquí presento, realizada en el marco del Programa de Maestría en Educación Física (ISEF, Universidad de la República), es el resultado de un trabajo de investigación hecho durante los años 2021 y 2022. El propósito central del mismo fue un análisis de la gimnasia artística uruguaya desde la perspectiva de los estudios sociales y culturales sobre deporte y los feminismos, para intentar comprender cómo es el proceso de formación de los y las gimnastas. En este marco, me propuse identificar las formas en que operan las estructuras reglamentarias de la gimnasia artística en tensión con la experiencia corporal de gimnastas, observando los modos en que se forma el cuerpo desde la enseñanza de las técnicas gimnásticas; y un análisis sobre cómo las expectativas de género, formadas en un sistema hetero-cis-patriarcal, van definiendo modos de ser en este deporte y construyendo arquetipos de gimnastas mujeres y varones. Para ello realicé un trabajo auto-etnográfico, combinando una estadía de casi dos años en un gimnasio uruguayo, con las experiencias personales como gimnasta, jueza y entrenadora, incorporando material de campo como relatos y fotografías. Además, realicé un análisis de las reglamentaciones gimnásticas, en particular aquellas que refieren a la presentación artística de los aparatos suelo y viga de la rama femenina.

Los principales resultados de esta investigación los organicé en tres puntos (desarrollados en el apartado de las consideraciones finales). En el primer punto hay una profundización en la relación entre las identidades y los discursos que refuerzan los ideales de feminidad en la gimnasia artística, en contraposición con la posibilidad de pensar a la gimnasia artística como espacio de visibilización de las mujeres dentro del deporte. En un segundo punto, he presentado algunas ideas sobre las formas en que los discursos sexogenerizados se van aprehendiendo y se van transformando en una performance deportiva; sobre cómo la educación gimnástica logra ser reproductora de la hetero-cis-normatividad, metiéndose en los y las gimnastas a

través de las técnicas, que son tecnologías significadas y significadoras de género. Pero también cómo estas tecnologías surgen en la tensión entre la disciplina y el disfrute, entre el sacrificio y el juego, entre el dolor y el placer. Y finalmente, en un tercer punto he propuesto un ejercicio ensayístico para esbozar brevemente nuevas perspectivas para enseñar gimnasia artística en espacios más seguros y libres de violencia.

Palabras clave: Gimnasia artística. Género. Auto-etnografía

ABSTRACT

The thesis that I present here, carried out within the framework of the master's Program in Physical Education (ISEF, University of the Republic), is the result of a research work done during the years 2021 and 2022. The central purpose of the same was an analysis of Uruguayan artistic gymnastics from the perspective of social and cultural studies on sport and feminisms, to try to understand how the process of training gymnasts is. In this framework, I set out to identify the ways in which the regulatory structures of artistic gymnastics operate in tension with the bodily experience of gymnasts, observing the ways in which the body is formed from the teaching of gymnastic techniques; and an analysis of how gender expectations, formed in a hetero-cis-patriarchal system, are defining ways of being in this sport and building archetypes of female and male gymnasts. For this I carried out an auto-ethnographic work, combining a stay of almost two years in a Uruguayan gym, with personal experiences as a gymnast, judge and coach, incorporating field material such as stories and photographs. In addition, I carried out an analysis of the gymnastic regulations, in particular those that refer to the artistic presentation of the floor and beam apparatus of the female branch.

The main results of this research were organized into three points (developed in the section of the final considerations). In the first point there is a deepening in the relationship between

identities and discourses that reinforce the ideals of femininity in artistic gymnastics, as opposed to the possibility of thinking of artistic gymnastics as a space for the visibility of women within sport. In a second point, I have presented some ideas about the ways in which sex-gendered discourses are apprehended and transformed into a sports performance; on how gymnastic education manages to be a reproducer of hetero-cis-normativity, getting into gymnasts through techniques, which are signified and gender-signifying technologies. But also, how these technologies arise in the tension between discipline and enjoyment, between sacrifice and play, between pain and pleasure. And finally, in a third point I have proposed an essayistic exercise to briefly outline new perspectives to teach artistic gymnastics in safer and violence-free spaces.

Key Words: Artistic Gymnastics. Gender. Autoethnography

TABLA DE FIGURAS

<i>Figura 1. Vera Caslavskaja en el Campeonato del Mundo de 1965. Foto disponible en: Wikimedia Commons.....</i>	<i>58</i>
<i>Figura 2. Ejemplo de reconocimiento de un elemento por parte del Panel-D. Extraído de: CoP-WAG, 2022-2024, Sección 9, p. 3.</i>	<i>64</i>
<i>Figura 3. Ejemplo de reconocimiento de un elemento por parte del Panel-D, y deducciones específicas de ejecución por parte del Panel-E. Extraído de: CoP-WAG, 2022-2024, Sección 9, p. 4.....</i>	<i>66</i>
<i>Figura 4. Ejemplo de directivas técnicas para la evaluación de ejercicios por parte del Panel-E. Extraído de: CoP-MAG, 2022-2024, p. 28.</i>	<i>66</i>
<i>Figura 5. Mis apuntes de arbitraje durante un torneo de gimnasia artística de la FUG. Foto del cuaderno de campo.....</i>	<i>69</i>
<i>Figura 6. Gimnasio armado para la competencia. Foto del cuaderno de campo.....</i>	<i>73</i>
<i>Figura 7. Victor, gimnasta uruguayo, haciendo “Cristo” en las anillas. Foto del archivo web de la Unión Panamericana de Gimnasia.....</i>	<i>97</i>
<i>Figura 8. Gimnasta compitiendo en el caballo con arzones. Colección personal.</i>	<i>98</i>
<i>Figura 9. Piernas de gimnasta. Foto del cuaderno de campo.....</i>	<i>108</i>
<i>Figura 10. Manos de una gimnasta experimentada. Foto del cuaderno de campo.....</i>	<i>109</i>
<i>Figura 11. El ritual de las vendas. Foto del cuaderno de campo.</i>	<i>110</i>
<i>Figura 12. Gimnasta estirando en la entrada en calor. Foto del cuaderno de campo.</i>	<i>112</i>
<i>Figura 13. El ritual de las calleras. Foto del cuaderno de campo.....</i>	<i>114</i>
<i>Figura 14. Calleras. Foto del cuaderno de campo.....</i>	<i>114</i>
<i>Figura 15. Ellas entrenan en saltos, ellos descansan. Foto del cuaderno de campo.</i>	<i>118</i>
<i>Figura 16. Gimnastas esperando para saltar. Foto del cuaderno de campo.....</i>	<i>119</i>
<i>Figura 17. Descripción técnica de un elemento por fases. Colección personal, imagen extraída de un material didáctico llamado “Technik methodik karte” (Cartas de metodología técnica), sin referencias bibliográficas.</i>	<i>131</i>
<i>Figura 18. Gimnastas entrenando en viga. Colección personal.....</i>	<i>137</i>
<i>Figura 19. Las manos de las gimnastas. Foto del cuaderno de campo.....</i>	<i>147</i>
<i>Figura 20. Entrenando coreografía en la viga. Foto del cuaderno de campo.....</i>	<i>147</i>
<i>Figura 21. Entrenamiento de la coreografía. Colección personal.</i>	<i>¡Error! Marcador no definido.</i>
<i>Figura 22. Equipo de gimnastas de Estados Unidos luciendo sus mallas. Foto disponible en: USAG.....</i>	<i>157</i>
<i>Figura 23. Elisabeth Seitz, gimnasta alemana, compitiendo con unitardo. Foto disponible en: OKChicas.....</i>	<i>156</i>

TABLA DE CONTENIDOS

INTRODUCCIÓN	13
CAPÍTULO 1. Herramientas teórico-metodológicas para investigar en un campo conocido	19
1.1 Las herramientas etnográficas para volver al gimnasio.....	19
1.1.1 Sobre la etnografía y sus técnicas	22
1.1.2 Las distancias necesarias: posicionamiento y reflexividad	26
1.2 La auto-etnografía como estrategia metodológica.....	31
1.2.1 Cuidar los vínculos y las identidades, desafíos de una investigación “en casa”	31
1.2.2 Auto-etnografía multisituada	33
1.2.3 Construir herramientas etnográficas como “insider”	35
1.3 Mirar al campo desde el campo: las referencias teóricas en la investigación	38
1.3.1 El campo de los estudios sociales y culturales sobre deporte.....	38
1.3.2 Etnografías del cuerpo deportivo.....	41
1.3.3 La perspectiva de género, los feminismos y el deporte	45
CAPÍTULO 2. La gimnasia artística como deporte “femenino”	49
2.1 Contexto histórico	49
2.1.1 El proceso de deportivización de la gimnasia artística.....	50
2.1.2 El lugar de las mujeres en la gimnasia artística o la génesis del discurso androcéntrico	55
2.2 Estructura deportiva: las reglas de la gimnasia artística	60
2.2.1 Los Códigos de puntuación	60
2.2.2 Criterios de evaluación de las performances: la dificultad.....	61
2.2.3 Criterios de evaluación de las performances: la ejecución.....	64
2.2.4 La tarea del arbitraje	67
2.2.5 Los aparatos y los tipos de competencia	72
2.3 El contexto local: la gimnasia artística en Uruguay	74
2.3.1 Breve relato de la historia de la gimnasia artística en Uruguay	74
2.3.2 La institucionalidad uruguaya	76
CAPÍTULO 3. No se nace gimnasta, se llega a serlo	78
3.1 Las mujeres en la gimnasia artística	78
3.1.1 El Otro sexo: la elegancia femenina como ideal de mujer	80
3.1.2 Aprender a ser mujeres	85

3.2 La diferencia sexual es destino	90
3.2.1. El cuerpo, los cuerpos.....	90
3.2.2 Las diferencias irrefutables de los cuerpos sexuados	94
3.2.3 Los límites de la relación cuerpo-sexo-género	100
3.3 Cuerpo, estilismo y perfección: los días en el gimnasio	104
3.3.1 Entrenar al cuerpo, volverse gimnasta.....	104
3.3.2 La entrada en calor	111
3.3.3 El entrenamiento en los aparatos	113
3.3.4 El valor y el miedo, la dificultad y la perfección ¿rasgos del género?.....	115
CAPÍTULO 4. Técnicas y tecnologías para un cuerpo gimnástico	122
4.1 Yo, gimnasta	122
4.1.1 La técnica y las técnicas	125
4.1.2 Las estrategias para formar gimnastas.....	129
4.1.3 El proceso de formación deportiva y las tecnologías del yo. ¿Cuerpos dóciles o cuerpos fuertes?	136
4.1.4 Las tecnologías de género: ser y parecer	141
4.2 Las tecni-tecnologías de la gimnasia artística	144
4.2.1 La presentación artística femenina	144
4.2.2 Represión y exhibición: las ropas permitidas	151
4.3 Compromiso corporal total	159
4.3.1 Gimnastas de alto rendimiento	159
4.3.2 Los valores del entrenamiento: sacrificio, dolor, disciplina y orden.....	162
4.3.3 Mujercitas: la tradición de la iniciación deportiva temprana	165
CONSIDERACIONES FINALES	170
Feminidad reforzada o mujeres referentes.....	172
Entre el hetero-cis-disciplinamiento y la (trans)formación deportiva	175
Nuevas perspectivas para formar gimnastas.....	177
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	182

INTRODUCCIÓN

Los avances del feminismo —en tanto movimiento político y como un acumulado teórico vanguardista— han transformado innumerables sectores de la sociedad, y con ello, han interpelado prácticas, costumbres y modos de vida. La forma de vincularnos ha sido puesta sobre la mesa para repensar nuevas y más equitativas formas de organizar una sociedad, sin sublevar un género ante otro, sin reproducir jerarquías basadas en características de un cuerpo sexuado. La sociedad uruguaya, sin ir más lejos, ha cambiado, año a año somos protagonistas del cambio, testigos directos de transformaciones que van desde lo más cotidiano hasta lo más global. Sin embargo, todavía hay espacios que aún parecen tierras exóticas, lugares en los que el feminismo no ha desembarcado, o si al menos lo ha intentado, naufragó en el intento. El deporte parece ser uno de ellos. Funcional a un sistema de ideas del neoliberalismo, como la libre competencia, el esfuerzo individual y las recompensas del triunfo basado en el trabajo duro, el deporte sigue siendo hoy un bastión del tradicionalismo. Y parece maridar muy bien con algunas ideas que el sistema hetero-patriarcal ha ido instalando en el mundo moderno, ya que uno de los principios básicos de la competencia deportiva es la ficción de la igualdad de oportunidades. Como parte de este relato es que se han construido, para todos los deportes, categorías de competencia dentro de las cuales la diferenciación por sexo (biológico) de los cuerpos, es la más distintiva, y pareciera que la más indiscutible de todas.

La gimnasia artística se presenta, en este contexto, como un ejemplo paradigmático de la teoría deportiva basada en la diferencia sexual. Un deporte que se ha organizado históricamente en dos ramas de competencia distintas: la rama *femenina* y la rama *masculina*, con reglamentos especializados para cada una, vale la pena ser analizado particularmente, con el objetivo

de entender los discursos de una tradición sexo-genérica aún presente en nuestros tiempos y su impacto en las construcciones identitarias de quienes lo practican.

En esta tesis presento un relato sobre el proceso que he transitado, investigando a la gimnasia artística, como exgimnasta, y desde la perspectiva de los estudios sociales y culturales sobre deporte y las teorías feministas. En el intercambio entre la teoría y el campo investigado, me encontré en una tensión constante entre la crítica teórica al sistema deportivo hetero-patriarcal y la admiración por la gimnasia artística. Tensión que lejos de subsanarse al final de esta tesis, ofició de hoja de ruta para describir las características de la práctica de este deporte en Uruguay.

El trabajo que aquí presento lo he realizado en el marco del Programa de Maestría en Educación Física (Universidad de la República), y fue gestado gracias al espacio de investigación colectiva del Grupo de Estudios Sociales y Culturales sobre Deporte (CSIC N.º882942 , ISEF-Udelar), que integro desde el año 2017. Gracias a estos dos espacios formativos es que he diseñado una tesis que se propuso como objetivo central analizar la gimnasia artística desde sus dimensiones técnicas, reglamentarias y estéticas, buscando comprender esta modalidad como un espacio de reforzamiento de una masculinidad dominante y de una feminidad esperada, y su impacto en la formación de gimnastas. En esta línea, también me propuse identificar las formas en que operan las estructuras reglamentarias de la gimnasia artística en tensión con la experiencia corporal de los y las gimnastas, observando los modos en que se forma el cuerpo desde la enseñanza de sus técnicas. Y analizar cómo los documentos oficiales que reglamentan la práctica de la gimnasia artística impactan sobre los usos y estructuras estéticas de las técnicas deportivas gimnásticas. La principal preguntas que motivaron esta investigación refirieron a cuestiones como ¿cuáles son las determinaciones técnicas, reglamentarias y

estéticas que definen las identidades (en particular sexo-genéricas) en la gimnasia artística?; ¿cómo y bajo qué lógicas estéticas se configuran las técnicas corporales/deportivas de la gimnasia artística?; ¿cómo impactan estas configuraciones en las experiencias de los y las gimnastas? y ¿qué cuerpos se generan en el uso de estas determinaciones en un gimnasio uruguayo?

Si bien la pandemia desatada en 2020 a causa del COVID-19 modificó en parte mi cronograma de trabajo de campo, realizando algunas modificaciones pude mantener los objetivos que me había propuesto. Es así que desarrollé un trabajo etnográfico en un gimnasio donde entrenan gimnastas mujeres, y realicé observaciones aisladas y entrevistas a gimnastas varones. Este trabajo lo llevé a cabo durante 14 meses, antes de comenzar a escribir el texto investigativo.

Este trabajo de tesis se compone de cuatro capítulos y un apartado de consideraciones finales. En el primer capítulo presento las discusiones principales en relación al diseño metodológico de la investigación. En este sentido, describo el proceso de haber investigado un campo en el cual me siento particularmente cercana, así como la importancia del diálogo entre las teorías académicas y las perspectivas nativas para construir reflexividad. En este proceso se fue definiendo la autoetnografía como la mejor estrategia para investigar un campo conocido, y relatar desde mi experiencia personal con la gimnasia artística algunos de los elementos claves de la construcción identitaria de este deporte, los modos de ser y los modos de educar el cuerpo en el ámbito gimnástico deportivo. También en este capítulo presento el vínculo de esta tesis con los estudios sociales y culturales sobre deporte y los principales aportes de las ciencias sociales y humanas para investigar al fenómeno deportivo, así como la importancia de los estudios etnográficos cuando se investiga a las prácticas corporales; y finalmente el aporte de

los estudios de género y los feminismos para pensar las prácticas deportivas. En estos apartados quedan presentadas tanto las principales influencias teóricas de esta tesis como los principales antecedentes académicos.

En el segundo capítulo presento un recorrido descriptivo y analítico por la gimnasia artística, comenzando por desarrollar brevemente la génesis de esta práctica, desde su forma de gimnasia moderna hasta su deportivización, prestando especial atención a los discursos sexogenerizantes de principio hasta mediados del siglo XX, que dieron forma a la estructura competitiva actual. En ese punto fue muy importante revisar cómo fueron ingresando las mujeres a los eventos competitivos de la gimnasia artística y bajo qué formas discursivas y expectativas sociales lo hicieron. Luego presento una descripción sobre cómo es la estructura de competencia actual y el lugar de las reglamentaciones oficiales de la gimnasia artística, dividida en un Código de Puntuación para la Rama Femenina, y un Código de Puntuación para la Rama Masculina. En conjunto con esto, refiero a la tarea de arbitraje en este deporte, y el lugar de los criterios de evaluación en la formación de gimnastas, con una breve presentación de las características de los aparatos de entrenamiento y las técnicas que sobre ellos se despliegan. Finalmente realizo una descripción sobre el panorama histórico y actual de la gimnasia artística en Uruguay.

El tercer capítulo tiene el objetivo de presentar la discusión desde la mirada de los estudios de género y los feminismos en la gimnasia artística. Dicho de otro modo, me propongo en él mirar el fenómeno cultural de la gimnasia artística, como un espacio donde se ha ido construyendo y reforzando ciertos ideales de feminidad, que en algún punto reproducen la lógica de la división sexual del trabajo y de la estigmatización del cuerpo de las mujeres en el desempeño deportivo. En este sentido me pareció importante discutir tanto el rol de las mujeres en la

sociedad y el determinismo biológico como organizador de las jerarquías culturales, hasta las formas científicas en que el cuerpo ha sido definido, en una política orgánica del mundo y de las cosas, con clasificaciones y nomenclaturas que responden a ciertos intereses, fieles a un tiempo histórico dado. En los apartados finales de este capítulo desarrollo el vínculo de estos elementos en los modos en que se organizan los entrenamientos de gimnasia artística, expresados en momentos puntuales de cada rutina diaria que responden a las tradiciones discursivas sobre los cuerpos e identidades de los y las gimnastas.

El cuarto capítulo está dedicado a pensar en las tecnologías de género como puntos neurálgicos de la operación identitaria de la gimnasia artística. Es decir, partiendo de la relación entre técnica (deportiva) o usos técnicos del cuerpo y el concepto de *tecnologías del yo* de Michel Foucault, me propongo un análisis sobre las formas en que el cuerpo es moldeado, no solo en una estética deportiva sino también en una estética hetero-cis-normativa. Y como resultado de este análisis propongo el estudio de algunos elementos puntuales de la gimnasia artística que podrían reconocerse como tecnologías operadoras del género, tal es el caso de la reglamentación de la vestimenta para las competencias gimnásticas, como las exigencias reglamentarias de presentación artística exclusivas para la rama femenina. Finalmente, desarrollo algunas características sobre el proceso de alto rendimiento deportivo y la implicancia de un compromiso corporal total en los entrenamientos. Es decir, comprender cómo el cuerpo es tratado y manipulado en los entrenamientos de la gimnasia artística, para analizar los discursos operantes del sistema del alto rendimiento deportivo. Allí cobra sentido estudiar lo que suelen llamarse *valores* del entrenamiento, que van formando ideológicamente la vida de los y las gimnastas, y logran incorporarlos/as en un sistema de funcionamiento al cual solemos llamar procesos de formación deportiva. También como un elemento destacable en el caso de la gimna-

sia artística, analizo la tradición de infantilización de este deporte, y los argumentos de la iniciación deportiva temprana.

En las consideraciones finales presento los principales resultados de esta investigación, organizados en tres ejes: en primer lugar, desarrollo algunas ideas que concluyen la relación entre las identidades y los discursos que refuerzan los ideales de feminidad en la gimnasia artística, en contraposición con la posibilidad de pensar a la gimnasia artística como espacio de visibilización de las mujeres deportistas. En segundo lugar, expongo algunas reflexiones sobre las formas en que los discursos sexo-generizados se van aprehendiendo y se van transformando en una performance deportiva; sobre cómo la educación gimnástica logra ser reproductora de la hetero-cis-normatividad, metiéndose en los y las gimnastas a través de las técnicas, que son tecnologías significadas y significadoras de género. Pero también cómo estas tecnologías surgen en la tensión entre la disciplina y el disfrute, entre el sacrificio y el juego, entre el dolor y el placer. Y, finalmente realizo un ejercicio de corte ensayístico para esbozar brevemente nuevas perspectivas para enseñar gimnasia artística.

Adelanto a los y las lectores que este trabajo no se compone únicamente del desarrollo teórico y el análisis del campo, sino que encontrarán una serie de reflexiones y recuerdos que surgen de mi experiencia personal, de mi vínculo con la gimnasia artística y de mis aprendizajes durante el proceso de investigación. Elementos que no podría desconocer, porque son tan parte de esta tesis como cualquier otro que se considerase *más tradicional* en el mundo de la ciencia. Pero al final de cuentas, la ciencia la hacemos las personas, y yo he decidido hacer aquí ciencia con lo que sé, y con lo que viví.

CAPÍTULO 1. Herramientas teórico-metodológicas para investigar en un campo conocido

“El estudio de las performances culturales y los usos del cuerpo permite complementar los datos aportados por los discursos de los actores, pues muchas veces aquello que las “palabras” de nuestros interlocutores olvidan o estratégicamente invisibilizan o reconfiguran puede ser inferido por los modos particulares en que sus gestos, imagen corporal, movimientos y danzas han sido expresadas.”

(Silvia Citro, 2009, p. 33)

1.1 Las herramientas etnográficas para volver al gimnasio

Volver a entrar al gimnasio, a ese gimnasio, o a cualquier gimnasio. Ese lugar que he habitado durante tantos años, largas horas, muchos días. Lo habité como gimnasta, como entrenadora, e incluso como jueza, pero esta es la primera vez que entro como investigadora.

Cuando tenía 6 años, vi una clase de gimnasia artística en el club deportivo al que iba a nadar y hacer otros deportes. Le dije a mi mamá: “yo quiero hacer eso”, señalando la clase, y mamá, que siempre me apoyó en mis ideas locas, me llevó, no sin antes preguntarme: “¿estás segura?” y luego de mi respuesta afirmativa, asegurar: “si esto es lo que querés, vamos”. Desde ahí no paré de “hacer” gimnasia, hasta más o menos los 16 años, cuando otras actividades de la vida pasaron a ser más prioritarias para mí que entrenar. Cuando decidí dejar de entrenar, estuve algo así como un año y medio completamente alejada. Pero enseguida, cerca de los 18 años volví al gimnasio, esta vez para dar clases. Por ese entonces comencé también mi formación en la Licenciatura en Educación Física (en la Universidad de la República), y durante el tiempo que cursé la carrera seguí trabajando como entrenadora, y también hice el curso de juezas de la Federación Uruguaya de Gimnasia (en adelante FUG). También hice todos los

cursos de formación técnica de gimnasia artística que pude, incluso mientras escribía esta tesis terminaba de estudiar para el Curso Técnico Deportivo de Gimnasia Artística en el Instituto Universitario de la Asociación Cristiana de Jóvenes. También este deporte me permitió viajar a otros países, ya sea por competencias o por cursos de formación. Entre ellos, en el año 2016 viajé a China, en un intercambio deportivo conveniado por la Secretaría Nacional del Deporte y la embajada de China en Uruguay. Estuve 3 meses viviendo en la provincia de Hunan, yendo a los entrenamientos de la selección de gimnasia provincial, conviviendo con los y las gimnastas y los y las entrenadores/as de allí. También, hace unos años, cuando ingresé como docente del Departamento de Educación Física y Deporte (ISEF-Udelar), comencé a dar clases de la Unidad Curricular Gimnasia Artística, para estudiantes de la Licenciatura en Educación Física. Al mismo tiempo comencé a participar de las reuniones de lectura del Grupo de Estudios Sociales y Culturales sobre Deporte, en donde encontré un espacio más que cómodo para formarme como investigadora, y en donde me invitaron a mirar la gimnasia artística desde la producción de conocimiento, logrando hoy haberla transformado en el objeto de estudio que ocupa el lugar central de esta tesis.

Creo que, en algún punto, desde el primer día en que mi mamá me llevó al gimnasio, tras mi insistencia para que lo hiciera, nunca dejé realmente de “hacer” gimnasia artística, más allá de que por momentos me he encontrado más lejos y otras veces más cerca este universo. Sin embargo, volver al gimnasio como investigadora es movilizante, y tiene esa misma combinación de nervios, ansiedad, miedo y curiosidad que sentí la primera vez que entré a un gimnasio y me puse *patas para arriba*. Sentí al entrar, esta vez, que todo era viejo y conocido; y a la vez todo nuevo y por conocer. Hace tiempo que me había puesto el objetivo de volver al gimnasio, y aunque una pandemia mundial inesperada fue aletargando la posibilidad real de entrar al gimnasio a investigar, finalmente, no sin dificultades, pude entrar en este espacio, casi sagra-

do, para poder mirarlo de una forma que nunca había mirado antes. La gimnasia artística me ha atravesado en mi experiencia personal desde diferentes formas, lugares y en distintos momentos. Como investigadora, mi vínculo con este deporte viene siendo el lugar de la reflexión. Y esa reflexión a veces se acerca más a la mirada crítica, o al cuestionamiento de la naturalización de algunas prácticas; pero otras veces vuelvo a la admiración que me hizo siempre amar la gimnasia artística: ¿por qué nos gusta tanto mirar o practicar deporte? ¿Qué es lo bello de la gimnasia artística que nos produce tanta admiración? ¿Hay espacios de creatividad y disfrute en la experiencia gimnástica? Esta tensión ha estado presente de forma permanente en el proceso investigativo, pues nunca pretendió ser ni una crítica radical a la práctica de la gimnasia artística, ni por el contrario una valoración ingenua, o incluso esotérica de su espacio social. Y, lejos de ser un problema, fue definiendo la estructura metodológica de la presente investigación ya que, asumiendo mi posición contradictoria con el campo de estudio y haciéndola evidente, comencé a recurrir a las herramientas etnográficas como forma de conocer, describir, exotizar, y reflexionar sobre este objeto de estudio.

Fue así que, con el objetivo de analizar las formas en que se va configurando la gimnasia artística como práctica deportiva, y los modos en que los cuerpos son educados, definidos y moldeados hasta transformarse en gimnastas, realicé un recorte teórico-metodológico específico que me permitió una inmersión oportuna en el campo: por un lado el recorte metodológico asociado al campo de la antropología social y el método etnográfico como estrategia privilegiada para estudiar los procesos de la cultura y las identidades; y por otro lado, el recorte teórico caracterizado por el aporte de los estudios sociales y culturales sobre deporte, y el diálogo particular con los estudios de género. En este capítulo abordaré las características principales del trabajo etnográfico; analizaré mi posicionamiento en el campo y las distancias necesarias (y posibles) para la investigación; presentaré algunas reflexiones sobre el vínculo de

esta metodología con los estudios sociales y culturales sobre deporte; y finalmente presentaré algunas de las características de la observación participante para los estudios de las performances y la educación del cuerpo.

1.1.1 Sobre la etnografía y sus técnicas

Con el objetivo de entender, comprender e interpretar las configuraciones culturales de la práctica de la gimnasia artística en nuestro país, y las formas en que éstas producen ciertas formas de vivir, sentir, percibir y actuar propias del deporte en cuestión, contextualizadas e integradas en las configuraciones y características particulares del Uruguay de nuestros tiempos, es que me he dado la tarea de realizar una investigación de carácter etnográfico en la gimnasia uruguaya, entendiendo al método etnográfico como:

(...) aquel mediante el cual el investigador produce datos que constituyen la evidencia de un tipo particular de texto, la etnografía. Una etnografía es, en primer lugar, un argumento acerca de un problema teórico-social y cultural suscitado en torno a cómo es para los nativos de una aldea, una villa miseria, un laboratorio o una base espacial, vivir y pensar del modo en que lo hacen (Guber, 2001, p. 121).

Luego de la lectura de diferentes perspectivas construidas desde la antropología social, propongo aquí un tratamiento de la etnografía cómo una metodología que se pone en marcha a partir de una inmersión social en un campo, un espacio social, una práctica, o un grupo específico. Implica —por parte de quien investiga— un compromiso absoluto con el objeto de estudio, en el sentido de que no solo observa y teoriza, sino que se involucra completamente en la rutina diaria del grupo al cual investiga. Y es en esa inmersión, en conjunto con la implementación de técnicas de investigación específicas, que construye conocimiento, haciendo explícitas sus propias experiencias y expectativas; las formas en que el campo logra interpe-

larnos; y el choque entre las teorías propias (dados los vicios generados por la trayectoria académica) y las nativas (Peirano, 1995). Éste último será un punto por profundizar muy especialmente dadas las condiciones de esta investigación.

Uno de los objetivos de este encuentro cercano, de la inmersión en un grupo desde el trabajo de campo, es el reconocimiento de los procesos de producción de identidades y alteridades, de cómo los grupos sociales construyen sentidos de pertenencia y formas de exclusión o jerarquización, lo que equivale a pensar también las formas relacionales de la identidad (Hernando, 2015). En este caso, para mí el desafío fue la elaboración de una estrategia investigativa que me permitiera poder describir —tal como lo propone Clifford Geertz— de forma densa lo que pasa en el gimnasio, en la gimnasia artística. Es decir, no intentar describir someramente las características y rasgos de una realidad cultural, sino más bien describir, en sentido denso, las estructuras de significación que son públicas en un grupo social, y que por lo tanto hacen pública a su propia cultura (Geertz, [1973] 1996). Desde el entendido que en todo grupo social existen tramas de significación, un análisis de la cultura no debería estar preocupado por la búsqueda de leyes universales (o universalizables) que expliquen su comportamiento y perdurabilidad, sino más bien, constituirse como una “ciencia interpretativa en busca de significaciones (...) la explicación, interpretando expresiones sociales que son enigmáticas en su superficie (Geertz, [1973] (1996), p. 20).

Como parte de la elaboración de estrategias para la investigación, se encuentra la selección de herramientas metodológicas óptimas para los objetivos planteados. La particularidad en relación al desarrollo de técnicas de investigación durante un trabajo etnográfico es que éstas suelen diseñarse, modificarse y aplicarse durante la investigación, conforme quien investiga va identificando la necesidad de emplearlas (Guber, 2001). Es decir, más que una serie de recur-

sos preestablecidos, las técnicas etnográficas son un repertorio de estrategias útiles para la investigación, que quien realiza una etnografía debe reconocer su pertinencia en el encuentro con quienes investiga y adaptarse a las condiciones del momento. Es por esto que el proceso de selección de técnicas debe ser flexible, transformándose en parte del proceso de construcción del objeto de conocimiento: “(...) En este proceso, en el que descubre simultáneamente lo que busca y la forma de encontrarlo, el investigador se convierte en la principal e irrenunciable herramienta etnográfica” (Guber, 2001, p. 111).

Uno de los desafíos para esta investigación fue encontrar herramientas etnográficas que me permitieran, por un lado, describir a una disciplina deportiva que se caracteriza por lo estético, por la búsqueda de la perfección, y que por lo tanto hay una gran presencia de elementos visuales, que se observan desde lo performativo en los entrenamientos y competencia y que es importante poder registrar y describir. Por otro lado, también, pensar en estrategias que me permitieran reconocer posicionamiento en relación al campo estudiado y encontrar las distancias óptimas para una investigación válida. Una de las estrategias más dialogadas y perfeccionadas por la antropología social —sobre todo la de tradición posestructuralista— se caracteriza por la posibilidad de mirar el campo, siendo parte activa de él; viviendo las experiencias “nativas”, y no simplemente observando desde “fuera” en búsqueda de la objetividad científica. Es así que podemos hablar de una observación que es participante, pues se caracteriza por una implicación alta de la experiencia de quien investiga con el campo y el objeto de estudio:

La observación participante consiste en dos actividades principales: observar sistemática y controladamente todo lo que acontece en tomo del investigador, y participar en una o varias actividades de la población (...) La "participación" pone el énfasis en la experiencia vivida por el investigador apuntando su objetivo a "estar adentro" de la sociedad estudiada. (Guber, 2001, p. 55)

Como mencionaré más adelante, cuando se trata de investigaciones sobre lo que disciplinariamente podría definirse como “antropología del cuerpo”, en general quien investiga se sumerge en esa práctica, haciendo uso de su propio cuerpo como instrumento de investigación para conocer (Gil, 2020), intentando aprender las principales técnicas y movimientos propios de cada práctica. Una observación participante tradicional sería poder participar de los entrenamientos de gimnasia artística, tratando de realizar los mismos ejercicios que los y las gimnastas en el gimnasio, sentir lo que ellos y ellas sienten, entender cómo se hace lo que se hace. Sin embargo, y por mi historia tan cercana con la gimnasia artística, poco a poco me fue resultando un sinsentido volver a entrenar. En primer lugar, porque sería repetir una experiencia, desde otro lugar, claro, pero repetirla al fin. Pero también porque entrenar implica un desgaste corporal intenso y un estado físico específico que mi cuerpo ya no aguantaría. Creo que no sería posible volver a vivir los entrenamientos de un plantel de gimnasia artística con un cuerpo que se cansa y se contractura fácil, al que le duelen los tobillos y las rodillas por lesiones viejas mal curadas, o que ya no es tan ágil y flexible como lo era a los 16 años. Y finalmente porque es difícil que un gimnasio acepte incorporar como parte del plantel a una gimnasta retirada para participar “a la par” del resto en los entrenamientos. Esto último no lo tomé como una barrera insuperable, pero preferí no tentar a la suerte. Por todo esto, cada vez tuvo más sentido ocupar la posición de observadora activa, en vez de la observación participante (Cardozo de Oliveira, 1996; (Guber, 2001), si participar era “entrenar gimnasia artística”. Y ese lugar, que lejos de ubicarme en un rol pasivo, me mantuvo alerta en cada entrenamiento, lo fui afinando poco a poco, encontrándome cada vez más cómoda en mi rol: el rol de una investigadora que estudia un campo más que conocido, familiar. Y la experiencia fue reminiscencia, mientras miraba escribía porque me acordaba de las sensaciones: del disfrute, del cansancio, del dolor, del miedo, de la sensación de volar. A la vez que por momentos me encon-

tró participando como entrenadora, como jueza, porque las entrenadoras y las gimnastas muchas veces pedían mi opinión, mi parecer o incluso mi ayuda, al punto que muchas veces me encontré parada al lado de una gimnasta ayudándola, o charlando con una entrenadora rato para armar una serie, asesorando sobre la reglamentación de este deporte.

Pero este posicionamiento, esta forma reflexiva de mirar la práctica y sentirla cercana, implicó una forma particular de mirar: una forma que ya venía disciplinada, como dice Cardozo de Oliveira (1996), por la disciplina académica:

(...) el objeto, sobre el cual dirigimos nuestra mirada, ya fue previamente alterado por la propia manera de visualizarlo. Sea cual fuere ese objeto, él no escapa de ser aprehendido por el esquema conceptual de la disciplina formadora de nuestra manera de ver la realidad. Este esquema conceptual —disciplinadamente aprendido durante nuestro itinerario académico (...)— funciona como una especie de prisma por medio del cual la realidad observada sufre un proceso de refracción (Cardozo de Oliveira, 1996, p. 14)

Y es en este punto que se vuelve clave pensar el vínculo entre el campo que investigué —la gimnasia artística—, y el campo académico que me formó, siendo esta relación la posibilitadora de la producción de un conocimiento objetivo, en el sentido de superar la experiencia individual o el relato personal, para construir con eso algo teorizable.

1.1.2 Las distancias necesarias: posicionamiento y reflexividad

En este sentido, un punto neurálgico en el diseño metodológico de esta investigación fue la elección espacio-temporal del trabajo de campo, así como también el posicionamiento en torno a un objeto que, por sentirme tan cercana a él, corría el riesgo de transformar el trabajo en algo autorreferencial o autobiográfico. Incluso de que la observación no pudiera superar el lugar de la descripción de lo conocido. Es decir, si para Mariza Peirano la etnografía es el

procedimiento básico de producción de conocimiento de la antropología, e implica una inmersión en el universo social y cosmológico de un “otro” (Periano, 1992), el objetivo en esta tesis fue construir un “otro” en un campo en el que yo me sentía, y todavía me siento, parte. Y, a la vez, lograr un distanciamiento óptimo que pudiera reflejar, en la descripción que yo hiciera de este campo, las tensiones que vivo entre el asombro y la crítica hacia este deporte en partes iguales.

Cuando nos encontramos con trabajos etnográficos “en casa”¹, para poder transformar la descripción de un grupo social o una práctica social que es conocida, cercana o familiar, en un objeto de conocimiento es necesario construir una posición de extrañamiento (Cardozo de Oliveira, 1996; Guber, 2001; Lins Ribeiro, 1986; Peirano, 1995²), es decir, poder exotizar aquello que a priori es muy conocido porque forma parte de nuestra cotidianeidad. Esto supone una serie de estrategias que nos permitan alejarnos del objeto del estudio, en tanto práctica familiar, para poder acercarnos nuevamente, pero esta vez desde la investigación. Y aquí es sustancial, el posicionamiento teórico, tanto por la mirada disciplinada (Cardozo de Oliveira, 1996) como por las decisiones teórico-metodológicas tomadas para abordar el objeto:

El proceso de descubrimiento antropológico resulta de un diálogo comparativo, no entre investigador y nativo como individuos, sino entre la teoría acumulada de la disciplina y la observación etnográfica que trae nuevos desafíos para ser entendida e interpretada (...) Este es

¹ Recordemos que la tradición antropológica, ciencia social fundante del método etnográfico, se inició con la realización de investigaciones en sociedades lejanas. Y la preocupación, para este tipo de investigaciones, comienza siendo la de construir conocimiento que partiera de la descripción densa (Geertz, [1973] 1996) de los modos en que las personas de una sociedad viven y explican su mundo. Acercar al mundo académico occidental a los puntos de vista de las personas nativas de sociedades muy lejanas y “extrañas”. De ahí la diferenciación con las posteriores investigaciones antropológicas que se empiezan a proponer la posibilidad de etnografiar grupos sociales cercanos, conocidos o cotidianos, llamadas etnografías “en casa”.

² Aquí menciono algunas de las fuentes bibliográficas que consulté para teorizar y profundizar sobre la metodología etnográfica, que mencionan la cuestión del extrañamiento como herramienta fundamental para la producción de conocimiento. No obstante ello, la producción de conocimiento y la reflexión sobre el posicionamiento de los/las investigadores/as en el trabajo de campo etnográfico es muy basta y variada, y no se cierra únicamente a las perspectivas de los autores aquí citados.

un ejercicio de "extrañamiento" existencial y teórico que pasa por vivencias múltiples y por el presupuesto de la universalidad de la experiencia humana. (Peirano, 1995, p. 42)³

El extrañamiento necesario para construir una relación de relatividad respecto de la cultura estudiada —en el sentido propuesto por Grimson (2011)— respecto del objeto de investigación, en este caso, de la gimnasia artística, lo fui construyendo tanto por el reconocimiento de mi cercanía con el mundo gimnástico, como por la incorporación de perspectivas teóricas que me permitieron un acercamiento distinto al que había conocido en primer lugar como nativa, o insider (Gil, 2020). Lo que equivale a afirmar que:

(...) Aparte del hecho de que la distancia necesaria para producir el extrañamiento puede ser geográfica, de clase, étnica u otra, pero siempre será psíquica, los conceptos nativos requieren necesariamente del otro extremo de la cadena, el que conecta al antropólogo con sus propios conceptos de la disciplina y la tradición teórico-etnográfica acumulada. (Peirano, 1995, p.20)⁴

Esto se constituye en lo que conocemos como el proceso constante de reflexividad (Guber, 2001), que se refleja en la escritura, donde hago explícitas las tensiones entre la cercanía con el objeto, las distancias que fui generando por los abordajes teóricos para mirar la gimnasia artística, y el diálogo con las personas del campo estudiado, que solían ser parte de esa oscilación, ubicándome por momentos como una nativa más, y por otros reforzando la posición de “outsider” dada mi condición de investigadora (Gil, 2020). Incluso porque la dicotomía insi-

³ Traducción personal, texto original en portugués: “o processo de descoberta antropológica resulta de um diálogo comparativo, não entre pesquisador e nativo como indivíduos, mas entre a teoria acumulada da disciplina e a observação etnográfica que traz novos desafios para ser entendida e interpretada. (...) Esse é um exercício de estranhamento existencial e teórico que passa por vivências múltiplas e pelo pressuposto da universalidade da experiência humana” (Peirano, 1995, p.20).

⁴ Traducción personal, texto original en portugués: “À parte o fato de que a distância necessária para produzir o estranhamento pode ser geográfica, de classe, de etnia ou outra, mas será sempre psíquica, os conceitos nativos requerem, necessariamente, a outra ponta da corrente, aquela que liga o antropólogo aos próprios conceitos da disciplina e à tradição teórico-etnográfica acumulada” (Peirano, 1995, p.20).

der/outsider probablemente no nos permita comprender la complejidad de la inserción en un grupo social para la investigación, porque los límites, hasta en la etnografía más clásica, pueden ser difusos (Reed-Danahay, 1997).

Es decir, la reflexividad debe ser parte de cualquier investigación etnográfica, porque implica asumir que el conocimiento es situado, es producido y relatado de tal manera que en la propia descripción de las cosas hay conocimiento contextual (Guber, 2001). Hay relatos de quienes forman parte del grupo social estudiado, que explican sus modos de hacer las cosas y su forma de interpretar el mundo. Pero estos relatos son traídos a un texto etnográfico por una persona investigadora que recoge estas palabras en un recorte específico, porque hizo ciertas preguntas, y que por los vínculos construidos recibió ciertas respuestas y no otras: “La reflexividad señala la íntima relación entre la comprensión y la expresión de dicha comprensión” (Guber, 2001, p. 43). Incluso, porque reconociendo nuestro lugar de “extrañeza” en el campo, vivimos las experiencias y las interpretamos con una sensibilidad particular. Sería insensato, como dice Peirano (1995), pensar que quien investiga no atraviesa durante su trabajo de campo una serie de procesos emocionales profundos que interpelan su propio modo de ver y explicar las cosas.

Es por esta razón que me parece bien importante hacer explícito durante el recorrido del texto, no solo aquello que fui pudiendo registrar sobre el punto de vista de los nativos, sino cómo eso impactó en mí, y cuáles son mis propias teorías, como una “insider” que ha elegido hacer el ejercicio de extrañarse para narrar “desde fuera”. La realidad es que nunca logré, ni creo que hubiera sido posible o deseable, estar completamente por fuera del campo estudiado, porque yo me sentía parte, y porque a quienes observé también me hacían parte. Me hacían preguntas de gimnasia, de arbitraje, o de entrenamiento. Muchas veces hacían preguntas que te-

nían el objetivo no confeso de validar mis credenciales como “entrenadora experta”, preguntas que referían a mi formación, pero sobre todo a mi experiencia profesional enseñando gimnasia, participando de competencias, o incluso medida en medallas obtenidas (como gimnasta, o como entrenadora de una gimnasta). Creo que el valor de haber estado ubicada en un lugar contradictorio —por momentos más o menos incómodo— radicó en la posibilidad de hacer explícita la contradicción, y el lugar de cercanía, en vez de intentar apaciguarla.

Volver al gimnasio no iba a ser lo mismo, porque esa persona que entraba nuevamente, con el objetivo de hacer una investigación, era una persona distinta que aquella que entrenaba o empezaba su carrera profesional enseñando a las más pequeñas del gimnasio a hacer los elementos más básicos. Cuando volví, lo hice habiendo atravesado varios procesos formativos, entre los cuales la lectura de algunos textos feministas y de los clásicos de la teoría social del deporte, me habían hecho mirar a la gimnasia desde otros lugares. Esto es parte de lo que relato aquí, en esta investigación: el cruce de las “ideas nativas” (que por momentos son iguales a mis propias “ideas nativas”, pero a veces son contrapuestas) con el conjunto de teorías propias del campo académico que me ha formado. El punto de vista de quienes hacen y enseñan gimnasia, relatado desde el punto de vista de alguien que hizo y que enseña gimnasia, pero también relatado desde los discursos del feminismo, los géneros y la diversidad sexual, y desde los estudios sociales y culturales sobre deporte. Entre esta yuxtaposición de perspectivas y de relatos, es que espero poder describir qué es la gimnasia artística y cómo se configura una identidad en torno a ella, o mejor dicho, ¿cómo se producen las identidades en la gimnasia artística?

1.2 La auto-etnografía como estrategia metodológica

1.2.1 Cuidar los vínculos y las identidades, desafíos de una investigación “en casa”

A la cuestión del posicionamiento y el vínculo como investigadora en el campo, se sumó el problema de las identidades de las personas investigadas. En Uruguay, la práctica de gimnasia artística se cuantifica en pequeñas escalas, y más aún cuando hablamos de gimnasia artística “de alto rendimiento”, incluso cuando sumamos la variable de “varones haciendo gimnasia” el número es aún más reducido. Además, se suma el hecho de que la mayoría de los y las gimnastas son menores de edad, algo que suele ser una dificultad a la hora de revelar datos de investigación. Pero, era difícil hacer una observación en el gimnasio sin dar datos que dieran cuenta de la identidad de las personas. Como si todo esto no hubieran sido barreras operativas suficientes para construir las estrategias metodológicas, se sumó el hecho de que durante los plazos destinados para la observación de campo se desató la ola de contagios del COVID-19, y la mayoría de los gimnasios cerraron sus puertas. El cierre fue por algunos meses para todo público, pero cuando empezaron a abrir sus puertas para que los y las gimnastas pudieran volver a entrenar, fue una apertura que se hizo con un montón de restricciones y medidas de seguridad para la salud (los tan mencionados números de aforo pasaron a ser un comentario de todos los días en los clubes y gimnasios). Cuando finalmente, uno de los gimnasios me abrió la puerta para entrar (no era el gimnasio en el que yo había planificado inicialmente hacer el trabajo de campo), todavía tenía el problema del anonimato, y de mi cercanía con el objeto estudiado.

El día que llamé a Isabel⁵, la entrenadora principal del gimnasio para poder ir a hacer las observaciones en “su” gimnasio, le hablé tímidamente, diciéndole mi nombre y recordándole algunos datos del club donde entrené y trabajé para que supiera quien soy y por qué la llamaba a ella. Riéndose me respondió: “Martina, claro que sé quién sos, ¡si no me acordara de quien sos estaría *chocha*!” (Comunicación personal, julio de 2021). Lo mismo me pasó en cada pedido de entrevista, o de observación en otros espacios de entrenamiento o competencia. Cada persona a la cual le contaba de mi investigación ya me conocía, y me recibía con alegría y buena disposición para ofrecer su punto de vista sobre la gimnasia artística. La mayoría de las personas adultas consultadas me conocen desde cuando era una niña gimnasta. Los gimnasios en Uruguay son pocos, y la FUG organiza a veces entrenamientos en conjunto, además es común haber compartido horas de torneos nacionales, viajes al exterior, formaciones técnicas, etc. Incluso las y los gimnastas que han sido parte de esta tesis también me conocían, ya sea por haberme visto arbitrando torneos de la FUG, o como entrenadora del club donde trabajé más tiempo. Así es que pude incorporar al trabajo etnográfico en el gimnasio seleccionado, otras observaciones puntuales de entrenamientos de gimnastas varones y de competencias nacionales, así como también entrevistas a diferentes personas vinculadas a este deporte en Uruguay⁷.

⁵ He elegido utilizar nombres fantasía para referirme a las personas a quienes he entrevistado y observado durante mi trabajo de campo en lugar de utilizar sus nombres propios, con el fin de cuidar sus identidades. También, para facilitar la lectura de esta tesis, he agregado un epíteto que recuerda a los y las lectores/as el rol o tarea en el gimnasio, permitiendo un análisis textual directo.

⁶ Término coloquial para referirse a la disminución de la memoria por causa de la vejez.

⁷ Esta tesis fue sometida a estudio por el Comité de Ética de la Investigación Científica de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (Universidad de la República), quién otorgó el aval correspondiente para realizar la investigación propuesta (EXP. N°121900-000290-19).

1.2.2 Auto-etnografía multisituada

Por todas estas razones es que la construcción metodológica se fue orientando a la posibilidad de realizar una etnografía multisituada, como dice Gastón Gil (2020), refiriendo a una serie de reflexiones sobre mi experiencia con la gimnasia artística que trascendió la descripción de un lugar en específico, o incluso un tiempo en específico. De esta forma, la descripción se enfoca más en mi experiencia con la gimnasia artística, y una serie de anécdotas, recuerdos y reflexiones de muchos años viviendo en este deporte, que en una etnografía tradicional realizada en un solo lugar durante una estadía determinada. Más allá de este carácter multisituado, y de una descripción espacio-temporal amplia, me pareció importante igual poder realizar observaciones en un gimnasio durante un tiempo específico, para tener una narración fiel de la cotidianidad de los entrenamientos. Entonces, gran parte del trabajo de campo citado en esta tesis es partir de la estadía en el gimnasio que finalmente me abrió las puertas, y en cual estuve mirando entrenamientos durante 14 meses, con algunas intermitencias, pero tratando de ir al menos una vez por semana, rotando días y horarios.

Por otro lado, y asumiendo que el foco de la investigación lo fui poniendo en mi experiencia personal, y en los vínculos que fui generando (de distancia y acercamiento) con la gimnasia artística, es que cada vez más tuvo sentido la posibilidad de pensar en una etnografía auto-referenciada. Y, aunque el método etnográfico siempre implica un involucramiento de quien investiga en el campo, y una explicitación de sus sentires durante el trabajo de campo, fue preciso aquí ahondar un poco más en la cuestión de la pertenencia al grupo estudiado. En este sentido, empezó a tener sentido la consolidación de una investigación *auto-etnográfica*. La categoría de auto-etnografía fue utilizada una de las primeras veces por David Hayano para

referirse a los antropólogos que estudiaban a “su propia gente”⁸ (Reed-Danahay,1997). El riesgo mayor de una construcción que involucre lo “auto” durante el trabajo de investigación es que se torne una autobiografía o un ejercicio demasiado introspectivo. En este sentido es importante la apreciación de Marilyn Strathern, para quien una auto-etnografía es aquella que se realiza en la “propia cultura” de quien investiga (Strathern, 1987, en: (Reed-Danahay, 1997, pp. 5-6). Sin embargo, en estos casos quien investiga pertenece también a una cultura científica, o a un campo de conocimiento disciplinar específico (en este caso tanto la Educación Física, los estudios sociales y culturales sobre deporte y los estudios del feminismo son marcos teórico-conceptuales de referencia para mi trabajo), y por lo tanto nunca se llega a ser un “nativo” en el sentido más estricto o un “insider” (Strathern, 1987, en: (Reed-Danahay, 1997, pp. 5-6). Dicho de otro modo, para la autora no es posible considerar una condición de “insider” absoluto que investiga en su propia cultura, punto en común con lo planteado por Peirano (1995), Cardozo de Oliveira (1996) y Guber (2001), sobre cómo la disciplina académica determina nuestro posicionamiento en el campo, nos permite el ejercicio del extrañamiento y evita la posibilidad de diluirnos en la cultura estudiada, como si fuéramos “un integrante más”. La diferencia central, entonces, entre una etnografía clásica y una auto-etnografía radica en la explicitación constante de la experiencia personal, con la incorporación de aspectos autobiográficos y personales (Garton, 2021) y en los impactos de analizar un campo conocido, desde las perspectivas teóricas apropiadas. Gaby Garton —socióloga argentina y golera de la selección femenina de fútbol— nos presenta una serie de reflexiones bien interesantes para pensar la auto-etnografía cuando investigamos el mismo deporte que practicamos, o hemos practicado. Caracteriza así la labor auto-etnográfica citando a Leon Anderson (2006, en Garton, 2001), para quien existen,

⁸ El texto original en inglés dice “*studies by anthropologist of their own people*” (Reed-Danahay, 1997, pp. 4-5).

(...) una serie de requisitos para clasificar a una investigación como auto-etnográfica: la investigadora debe ser miembro total de la comunidad estudiada; el texto debe incluir la reflexividad analítica que expone la influencia recíproca entre etnógrafos y sus entornos e informantes; y la investigación debe incluir diálogo con informantes más allá de quien investigue. (Garton, 2021, p. 63)

Es importante aquí aclarar que la condición de “miembro total de una comunidad” planteada por Leon Anderson puede llegar resultar contradictoria con el planteo de Strathern sobre la imposibilidad de ubicarse como un sujeto “insider” cuando se estudia una comunidad desde ciertos posicionamientos teóricos construidos en el ámbito académico (externo, en este caso, al campo). Creo que el punto clave es la explicitación del posicionamiento contradictorio, y vale entonces preguntarnos: ¿cómo investigar a una comunidad a la que pertenecemos (como “insiders” o “nativos/as”) en diálogo con las perspectivas teóricas aprendidas “fuera” de esa comunidad?

1.2.3 Construir herramientas etnográficas como “insider”

El lugar de “nativa externa”, “conocida que vino a investigar”, “entrenadora haciendo una tesis” nunca dejó de estar presente durante el proceso de investigación, y me parece que esta contradicción no era posible de superar, más sí de hacerla explícita como parte del proceso reflexivo. Es cierto sí que me siento parte del mundo de la gimnasia artística en Uruguay, que conozco a la gran mayoría de los y las entrenadores/as, jueces/as e incluso gimnastas que están asociados/as a la FUG, que me formé en y para este deporte; pero también en cierto que atravesé un proceso de formación académica que me posiciona en relación al objeto investigado de una forma singular, y que me obliga a mirarlo con ojos críticos. Y, aunque por momentos parecía sumergirme por completo en el cotidiano del gimnasio, o de una competencia,

o del lugar que estuviera observando, nunca dejaba de estar de lado la posición de la reflexividad, de escribir en el cuaderno de campo, de irme a mi casa pensando cuánto de todo lo que había visto era nuevo o me llamaba la atención. La mayoría de las veces me iba con la sensación de estar viendo más de lo mismo, de no estar observando nada nuevo o que no supiera. Solía volver sobre mis notas, y encontrar allí infinidad de cosas que quería decir, o que, por más obvio que a la comunidad académica le pueda resultar un aporte de conocimiento innovador. Sin embargo, ya en mi casa, leyendo, escribiendo o en conversaciones con colegas del grupo de investigación, solía volver sobre mis notas, y encontrar allí infinidad de cosas que quería decir, o que, por más obvias que me resultaran a mí, no lo eran para los ajenos de la gimnasia artística. Incluso formas de hacer las cosas en el gimnasio que me empezaban casi que a molestar, porque se separaban por abismos de la crítica social —por ejemplo de las teorías feministas— y me parecían retrógradas, innecesarias o incluso violentas. Pero esa sensación volvía a cambiar ni bien volvía al gimnasio, y veía a las gimnastas volar y lucirse en sus series, cuando conversaba con ellas y me contaban lo que era para ellas la gimnasia artística.

La posición contradictoria de cercanía y lejanía con el campo, con los y las gimnastas, entrenadores/as y jueces/as perduró durante todo el trabajo. También perduraron la calidez con que me recibieron, la naturalidad con la que asumieron mi lugar de observadora, y la disponibilidad para responder mis preguntas. A pesar de esto, varias veces anoté en mi cuaderno, la cantidad de preguntas que los/las entrenadores/as me hacían a mí, como queriendo tener toda la información posible, recelando su espacio, y como cuidando todo el tiempo no quedar en una situación en la que ellos no sepan a ciencia cierta cuáles son mis intenciones. Aunque nunca sentí esas preguntas como interpelaciones u obstáculos en mi trabajo, sí dediqué todo el tiempo necesario a responderlas con exhaustividad, incluso cuando debía dar una respuesta que ya había dado en otras ocasiones, pues me parecía importante cuidar la confianza con la que me

dejaban entrar al gimnasio. Con los y las gimnastas jóvenes esa pequeña barrera nunca estuvo, y si alguna vez me costó el diálogo con ellas/os, fue más bien por vergüenza o timidez. Sin embargo, fui estableciendo un vínculo tan estrecho —con charlas, chistes, correcciones y hasta ayudas a algunos elementos técnicos— que por momentos tuve que hacer el ejercicio de distanciarme para no perder por completo los límites con el campo, volver a recordar mi lugar de investigadora. Etnografiar a las niñas y a los niños más pequeñas/os del gimnasio fue una experiencia profundamente disfrutable, pero también difícil, puesto que hay pocas investigaciones que toman la palabra de los/las niños/as, de modo que la mayoría de las veces el sentimiento fue de estar improvisando metodologías. Nunca llegué a tener claro si ella/as entendían mi rol en el gimnasio, durante el tiempo que los acompañé, ni mucho menos si sabían qué significa “estar investigando algo”. Les conté varias veces qué era una tesis o qué es lo que estaba haciendo, tratando de dar pistas lo más claras posibles. Aun así no fue difícil ir ganando confianza para conversar, intercambiar, y que me enseñaran cómo hacían las cosas, cómo eran sus rutinas, sus días en el gimnasio.

Además del registro de las observaciones en el cuaderno de campo, que muchas veces eran simplemente escribir series (con la simbología propia del arbitraje) o rutinas de entrenamiento; realicé una serie de entrevistas etnográficas (Guber, 2001) a diferentes personas del ámbito gimnástico, dentro y fuera de los gimnasios que visité. También fui realizando un registro fotográfico, de algunas imágenes que para mí representaban elementos sustanciales de la vida en el gimnasio, que se sumaron a una colección de fotos que he ido guardando a lo largo de los años, más como un *hobby* artístico que con fines académicos. Algunas de estas imágenes son parte de esta investigación y tienen el objetivo de ayudar a ilustrar la estética de este deporte, los usos del cuerpo, las posiciones, y la cotidianeidad del gimnasio. Finalmente, como parte del recorrido auto-etnográfico, y desde el entendido que existen ciertos grupos e institu-

ciones que no están presentes en la comunidad/ cultura estudiada, pero que impactan en la conducta de las personas que la integran (Nader, 1972), entendí pertinente analizar algunos fragmentos de las reglamentaciones oficiales de la gimnasia artística y su impacto directo en el día a día del gimnasio. Los códigos de puntuación que elabora la Federación Internacional de Gimnasia (en adelante FIG) se configuran como producciones discursivas en las cuales se establecen las principales líneas que enmarcan a tanto nivel técnico y estético como ético, la forma que adquiere la gimnasia artística, y por lo tanto los y las gimnastas.

1.3 Mirar al campo desde el campo: las referencias teóricas en la investigación

1.3.1 El campo de los estudios sociales y culturales sobre deporte

“¿Qué es un campo?” se pregunta María Graciela Rodríguez en el libro “Deporte y ciencias sociales: claves para pensar las sociedades contemporáneas”, al proponernos una reflexión sobre la génesis del campo de los estudios sociales sobre el deporte en Argentina. Y una de las principales conclusiones a las que llega es que la noción de campo admite tanto las explicaciones estructurales y globalizadoras para explicar los procesos sociales, como las disposiciones individuales que vale la pena observar para explicar una determinada práctica social en un contexto específico (Rodríguez, 2012). En el caso del deporte implicaría, en un extremo de la cosa, pensar aquellas estructuras sociales que operan de forma globalizada en el campo del deporte, algo a lo que Bourdieu (2008) llamaría los *habitus* operadores del fenómeno deportivo: *habitus* de clase, *habitus* de género, *habitus* religiosos, etc. Dicho de otro modo, hacer el ejercicio analítico de analizar cómo se comportan los agentes sociales en una determinada práctica deportiva, y cómo ese accionar define y está definido por prácticas —principalmente corporales en este caso— que responden a ciertos *habitus* estructurantes y estructurados

(Bourdieu, 2008) por el modelo deportivo mundial, o sistema deportivo hegemónico⁹ (Mora et al., 2022). En el otro extremo, según Graciela Rodríguez (2012) podríamos pensar en los estudios de *lo particular*, representados en la propuesta de Becker ([1986] 2011) como aquellos que atienden a la descripción de un cotidiano, de analizar con lupa las características de un grupo social o una cultura, o para el caso, de una práctica deportiva, un club o la vida de los/las deportistas.

Desde mi perspectiva, la explicación que nos ofrece Graciela Rodríguez para entender la génesis de los estudios sociales sobre deporte por estas latitudes es interesante porque nos permite comprender el espectro amplio con el que se ha propuesto estudiar al deporte, como producto y productor de la cultura, desde las dimensiones más individuales a las más colectivas, de *lo universal a lo particular*. Sobre todo, si la pensamos como un espectro de posibilidades y no tanto en términos de polos opuestos. Una reflexión similar presentan Garriga y Levoratti (2018), para quienes el deporte nos permite dimensionar aspectos contemporáneos e históricos de nuestra sociedad, tanto por la descripción de las fragmentaciones sociales (de clase, género, edad, etnia, etc.) como por sus múltiples formas de identidad, de ver y practicar deporte, de explicar el deporte o el mundo. Los autores presentan esta posibilidad a partir de los aportes de Eduardo Archetti, uno de los pioneros en los estudios sociales sobre deporte en Latinoamérica. Para Archetti (1998) el deporte puede ser visto como una *arena social* que posibilita la reflexión sociológica sobre los mecanismos básicos de producción de identidades, y los mecanismos de inclusión y exclusión, tanto así que se torna un “campo privilegiado en el que se dramatizan un conjunto de valores morales y sociales” (1998, p. 11), más aún, una

⁹ El concepto de “sistema deportivo hegemónico” lo venimos analizando en el marco de las lecturas, intercambios y formaciones conjuntas del Grupo de Estudios Sociales y Culturales sobre Deporte, y pretende caracterizar a los modos en que se configura el deporte a nivel mundial, y cómo opera desde las formas más colectivas hasta las vidas individuales.

producción cultural que revela aspectos cruciales de la humanidad dejando en evidencia las estructuras de poder que atraviesan las instituciones sociales, pero también una parte integral de la sociedad (Archetti, 1998). Esta forma de definir al deporte como arena pública de lo social, en la cual se pueden observar tanto estructuras de poder y legitimación hegemónicas como puntos de fuga o espacios liminales, conocidos como “zonas libres” (Archetti, 1998), tiene una lógica similar al concepto de campo presentado por (Bourdieu, 2008). Sin embargo, para Garriga & Levoratti (2018) es importante, no solo pensar en términos de reconocimiento de estructuras (fragmentaciones sociales), lo que equivaldría a pensar universalismos en la práctica deportiva, sino también la incorporación de estudios que logren pensar desde *lo particular a lo universal*.

En síntesis, el aporte de los estudios sociales y culturales sobre deporte ha permitido acumular conocimiento sobre lo deportivo, pensándolo como un fenómeno cultural de masas, presente en la escena de los medios de comunicación masiva, en los mega eventos deportivos, en la publicidad y el *merchandising* deportivo, que se practica en dimensiones muy distintas: en el barrio, en la canchita, en el gimnasio, o en el estadio. Y las investigaciones que componen este campo se han caracterizado por la incorporación de las ciencias sociales y humanas (la historia, la sociología, la antropología, la politología, la economía, la educación física, entre otras), tanto sus métodos como sus perspectivas teóricas. Es así que surgen estudios que analizan temas en el deporte como: la clase, el género, la etnia y el racismo, la infancia, las políticas públicas, las identidades, entre otras.

Si bien el deporte, sobre todo el que se llama de “alto rendimiento” ha basado su fundamentación teórica y su estatus académico en las ciencias biomédicas como la fisiología del ejercicio, la biomecánica, la fisioterapia, etc. (Silveira & Vaz, 2014), desde hace ya un tiempo, los estudios sociales y culturales sobre deporte se han ido consolidando un campo académico más que

pertinente para aportar reflexiones al fenómeno deportivo, para generar transformaciones en la práctica, o incluso aportando asesorías (como es en el caso de las políticas públicas de deporte, la formación de formadores/as deportivos/as). Y al final termina habiendo una relación muy estrecha entre el campo estudiado y el campo académico que lo estudia, pues mantienen una relación de interdependencia, porque la práctica deportiva le va exigiendo a la academia nuevas estrategias teórico-metodológicas para su estudio, a la vez que va interpelando las teorías más clásicas y re-actualizándolas constantemente. Y, mientras tanto, el campo disciplinar tiende (o al menos pretende) a ir modificando las prácticas tras un análisis profundo y reflexivo, proponiendo nuevas formas de hacer las cosas. Más en estos casos cuando quienes hacemos o enseñamos deporte también lo estudiamos. Esto refuerza la idea del deporte como una arena social en la que conviven las dimensiones académicas, las políticas, las institucionales, con los entrenamientos, las competencias, los relatos mediáticos, las redes sociales, los/las espectadores/as, los clubes, las federaciones, los sponsors deportivos, entre otros posibles agentes que producen al fenómeno deportivo mundial, mientras el deporte va produciendo, así mismo, discursos sociales que imponen modas éticas y estéticas para ser y estar en el mundo.

1.3.2 Etnografías del cuerpo deportivo

Desde la icónica etnografía de Loic Wacquant (2006) hemos aprendido que esta forma metodológica es particularmente privilegiada para estudiar las prácticas corporales, y en particular al deporte. Es así que se ha configurado toda una tradición etnográfica en torno a los estudios del deporte. Existen algunas investigaciones con estas características que me interesa destacarlas por la cercanía territorial y teórica. Entre ellas el caso de la etnografía en un gimnasio de *jiu jitsu* que realizó Bruno Mora (2018), pensando el vínculo entre las artes marciales y los

deportes de combate; el trabajo de Rafa Bruno (2021), que acompañó la hinchada del club Racing pensando allí los vínculos de discursos de identidad y violencia en el fútbol uruguayo; los trabajos de Nemesia Hijós (2019) y Gastón Gil (2019) que realizan etnografías en el running, participando de grupos de corredores; también el caso de Juan Branz (2015) que participa de un equipo de rugby, marcando las distancias del aprendizaje como ex-jugador de fútbol y reflexionando sobre la construcción de masculinidades en el deporte; los trabajos de Verónica Moreira (2007) y de José Garriga Zucal (2007) que analizan las hinchadas de fútbol y el uso de los cuerpos en ellas; y el trabajo de Gabriela Garton (2021) que se dedicó a investigar el fútbol femenino en Argentina, siendo ella jugadora de la Selección de Fútbol Femenino de ese país. Nombro estas, por destacar algunos de los trabajos que piensan en lugar del cuerpo en el deporte, y que parten de la experiencia personal para poder así describir y problematizar una práctica corporal determinada a partir del campo de los estudios sociales y culturales sobre el deporte.

También, y como antecedentes directos de esta investigación encuentro la tesis realizada por Patricia Bremer Boaventura (2016), quién realizó una etnografía en la gimnasia rítmica, presentando aportes fundamentales para pensar la cuestión de las técnicas gimnásticas, cómo se enseñan y cómo se evalúan para llegar a una estética específica. Y por otro lado el trabajo realizado por la investigadora sueca Natalie Barker-Ruchti (2007)¹⁰, quién realizó un trabajo auto-etnográfico en gimnasia artística en un gimnasio de Nueva Zelanda: en su trabajo discute las formas en que las gimnastas son formadas, y como eso implica una forma de biocontrol sobre los cuerpos. Finalmente el trabajo de Marco Antonio Bortoleto (2004), quien coordina en Grupo de Pesquisa em Ginástica de la Universidad Federal de Campinas, y a aportado dife-

¹⁰ Además, la investigadora lidera un grupo de investigación sobre estudios sociales y culturales en gimnasia artística, y ha asesorado a la FIG en distintas ocasiones, principalmente en lo que concierne a la seguridad y la prevención de abusos en los gimnasios.

rentes miradas en relación a la gimnasia artística, profundizando en los últimos años sobre el mundo de la Gimnasia para Todos (programa de la FIG). Todos estos trabajos han inspirado de forma profunda el diseño y la realización de mi investigación, y me ayudaron en la definición específica de estrategias metodológicas y en el recorte temático que presento.

Cerca de los años 70 del siglo pasado, la antropología del cuerpo comienza a delinearse como un campo específico de estudio, tras las influencias teóricas de investigaciones como las de Levi-Strauss, Marcel Mauss, Merleau-Ponty y Víctor Turner, entre otros (Citro, 2009). Este campo se presenta como una oportunidad para pensar las técnicas corporales y el proceso de aprendizaje de éstas, como un objeto en sí mismo a ser estudiado, y no como un elemento más que aportaba datos de una cultura. Este tipo de investigaciones pone el énfasis en la experiencia corporal, en los significados atribuidos a las técnicas y al movimiento, e incluso discute las nociones mismas de cuerpo y corporalidad para una cultura específica. Las preguntas de investigación que se propone suelen responderse con un conocimiento que nace de las prácticas corporales de los sujetos a los que observan.

La gimnasia artística es un deporte que se ha caracterizado históricamente por su pretensión de espectáculo *bello*. Las acrobacias, las coreografías, la puesta en marcha de elementos hipercomplejos que desafían las leyes de la gravedad y los límites de las posibilidades corporales, la velocidad, la altura, y la perfección, son algunas de las razones por las cuales esta práctica se vuelve tan atractiva para los espectadores, y por la cual la estética de los movimientos está especialmente cuidada. Esta pretensión de belleza, espectacularización y perfección del cuerpo, no le es ajena a la FIG, que organiza los reglamentos de competencia. Las reglamentaciones para juzgar y calificar las series gimnásticas se van actualizando con cada ciclo olímpico. Conforme pasan los años, las tecnologías de entrenamiento y de los aparatos de competencia van mejorando, permitiendo a los y las gimnastas desafiar cada vez más las posibilida-

des técnicas, creando movimientos cada vez más complejos. Sin embargo, la FIG enfatiza en las reglamentaciones para asegurar, sobre todo en la rama femenina, que no se pierda la estética de la belleza artística, que cada vez más parece ocultarse detrás de lo deportivo. Es por esto que me he propuesto una (auto) etnografía que parte de la premisa de que hay un conocimiento corporal que surge del dominio de las técnicas de la gimnasia artística, que a su vez produce una cierta corporalidad que responde a los patrones estéticos esperados, intentando comprender cómo se forman los cuerpos gimnásticos. Es importante considerar que:

Las personas que participan activamente en estas prácticas usualmente experimentan procesos de cambio en sus imágenes corporales y en sus modos perceptivos, afectivos, gestuales y kinestésicos, y esos cambios pueden ser una fuente para promover nuevas significaciones culturales, reformular identidades o reestructurar relaciones sociales. (Citro, 2009, p. 31)

Este proceso de transformación corporal, al que Bruno Mora (2018) llama “curtir el cuerpo”, es propio de los deportes: el cuerpo se va moldeando, va incorporando movimientos y gestualidades específicas, una estética particular — que va desde la musculatura desarrollada hasta el tipo de indumentaria que se utiliza— e insulso formas de hablar y modismos inteligibles para el grupo de pertenencia. Observar este proceso de transformación del cuerpo de un/una deportista, en el cual casi que va perdiendo su individualidad para pertenecer a una práctica social, para alcanzar estándares de rendimiento esperados, y se va despojando cada vez más de su apropiación del cuerpo, casi que otorgando esta propiedad a sus entrenadores/as, nos permite comprender en parte los mecanismos de funcionamiento de cada deporte, y explicar la deportivización del cuerpo. ¿Cómo se forma un cuerpo gimnástico? Esta es una de las primeras preguntas que me hice en esta investigación, y cuanto más profundiza en el tema de la antropología del cuerpo, en los estudios sobre deporte, y en los estudios feministas, más me daba cuenta que esta pregunta es compleja, y tiene muchas capas.

1.3.3 La perspectiva de género, los feminismos y el deporte

La apuesta por pensar en clave de género el deporte puede resultar desalentador. El deporte, por tradición histórica, es un espacio primordialmente reservado para varones, y si las mujeres tienen hoy lugar en él, es gracias a años de movilización de las mujeres reclamando por igualdad de oportunidades. Y aun así este lugar está sujeto a la participación en una categoría exclusiva, distinta, con marcas y reglas especiales. Más desalentador puede resultar incluso pensar al deporte en términos de diversidad sexual y de identidades no binarias: el deporte no está preparado para admitir ninguna identidad que no sea la *cis género*, o que escape de los patrones normativos definidos por el dualismo hombre-mujer, pero tampoco para admitir el deseo sexual por fuera de la hetero-cis-identidad. Más allá de todo esto, la apuesta es hoy más que necesaria. En un escenario de visibilización mundial de las desigualdades y violencias de género, de un momento histórico de reconocimiento de derechos para las mujeres, y un fervor global en relación a las temáticas que conciernen los debates de género e identidades sexuales, re-pensar al deporte y exigirle mayor equidad y diversidad se vuelve clave (Spataro, 2021), y para caso, nuevamente la etnografía una herramienta privilegiada. Porque nos permite pensar, no solo desde nuestro vínculo con el objeto estudiado, sino también desde nuestra condición de género, y cómo la construcción simbólica de un cuerpo generizado y sexuado construye unos modos particulares de interacción con los sujetos investigados (Spataro, 2021). En el caso de esta investigación, mi posición de género, como mujer investigando un campo conocido, no presentó ninguna barrera epistemológica concreta. Sin embargo, el desafío estuvo atravesado por el posicionamiento teórico y político en relación a las cuestiones de género y el choque con la realidad que el campo me presentaba.

Las lecturas de las (y los) principales referentes del feminismo venían invadiendo mi forma de pensar y ver el mundo: Simone de Beauvoir, Donna Haraway, Judith Butler, Anne Fausto-

Sterling, Paul B. Preciado y Thomas Laquer son las principales referencias teóricas que motivan la reflexión en esta tesis. Sin embargo, es incontable la cantidad de perspectivas y aportes que fueron moldeando mi formación. En particular, para pensar al fenómeno deportivo desde la perspectiva de género, las referencias teóricas fueron más escasas, pues este campo de estudio es incipiente. Uno de los primeros trabajos que inspiró en mí una forma distinta de mirar al deporte es el de Viviane Teixeira Silveira, tutora y amiga, de quien aprendí que al deporte también debíamos exigirle una transformación profunda desde el feminismo. Por otro lado, la formación con investigadores como Wagner Xavier de Camargo (2018) y Cláudia Samuel Kessler (2015), que junto con Viviane, presentan producciones innovadoras para pensar al deporte desde la perspectiva LGTBIQ+, me permitió conocer los debates más actuales en estas temáticas. Sus producciones se sumaron a una serie de trabajos que yo venía leyendo, que sobre todo pensaban el lugar de las mujeres en el deporte (particularmente en el fútbol), las masculinidades y los debates sobre la equidad de género y las barreras de acceso a la práctica deportiva. Por ejemplo, algunas/os colegas de Argentina, Brasil y Chile venían avanzando en relación a estas temáticas, y fueron también potenciadores de mis reflexiones, porque proponían estudios que vinculaban clivajes de género y clase en el deporte, entre ellos destaco los trabajos de Pablo Scharagrodsky (2010), Nemesia Hijós (2019), Juan Branz (2015), y Gabriela Garton (2021).

Llegado el momento de iniciar mi trabajo de campo, ya me invadían por completo las influencias del impulso feminista transformador de los últimos 10 años; la agenda de derechos que se ampliaba; y una producción de conocimiento cada vez mayor, que viró por completo mi forma de ver el mundo y las relaciones humanas, y que ya no me permitía obviar la presencia de las estructuras patriarcales, misóginas o androcéntricas en todo lo social. Pero, como contrapunto de esto, la gimnasia artística, seguía ahí, en el mismo lugar donde la había dejado cuan-

do decidí no entrenar más. Con sus mismas estructuras arcaicas: varones fuertes, mujeres delicadas que bailan; varones que juegan en el gimnasio, y niñas que casi no pueden mover las cejas de tan apretado que tienen el moño del pelo; entrenadores entrenando gimnastas mujeres o gimnastas varones, pero entrenadoras mujeres solo entrenando gimnastas mujeres; por nombrar algunos ejemplos de tradiciones que empezaron a molestarme al volver al gimnasio. Luego de una lectura sostenida y variada de autoras que han aportado teoría social desde la problematización de las relaciones de género —hasta la noción misma de cuerpo y sexualidad— me empezó a resultar imposible no mirar a la gimnasia artística como un aparato arcaico, vetusto, que ya no tiene compatibilidad alguna con el momento social que vivimos. Pero tenía que seguir yendo, hablar con los y las entrenadores/as, con los y las gimnastas, y tratar de que mi discurso feminista enfervorecido no saliera a querer cuestionar y romper todo, que el impulso transformador no me invadiera a tal punto de ponerme en un lugar del prejuicio. Porque, de haber salido todo esto a la luz, hubiera construido barreras inquebrantables con mis informantes. Incluso, más allá del cuidado que pude tener en las conversaciones, muchas de las personas que entrevisté o con las que conversé ya sabían sobre algunas de mis ideas en relación al deporte, y eso me hizo sentir que, por momentos muchas de sus respuestas fueran desde lo “políticamente correcto” o intentando decirme algo que a mi me resultara conveniente, o con lo que estuviera de acuerdo.

Otro aspecto fundamental para este trabajo fue la cuestión de la performance: el vínculo entre las técnicas corporales de la gimnasia artística, y cómo estas producen un cuerpo gimnástico con una estética particular; y las tecnologías de género que también son una forma de moldear el cuerpo, una serie de gestos y movimientos aprendidos y una estética que responde (o no) a parámetros hegemónicos. La gimnasia artística está caracterizada por una serie de representaciones estéticas, que reflejan un ideal de belleza, legitimado en un tiempo y en un lugar dado,

que a su vez está, naturalmente, atravesado por estructuras hegemónicas de género. Estos gestos técnicos, definidos reglamentariamente por los documentos oficiales de la FIG, constituyen un repertorio completo de movimientos aceptados y reconocidos que los/las gimnastas pueden seleccionar para su performance. Pero el resultado estético completo que se puede apreciar al ver a un/a gimnasta desenvolverse durante una serie deportiva-gimnástica, está compuesta también por todo otro compilado de gestos, usos lingüísticos, posturas, rituales que no están encuadrados en ningún reglamento, pero se constituyen como propios, constitutivos y tradicionales de esta disciplina deportiva. Un estar ahí, un sentirse parte, un discurso encarnado y aprendido en el cuerpo, que se aprende, se perfecciona y se alcanza, hasta ser reconocido por el resto de la comunidad (Branz, 2007), para este caso, como el ideal de un cuerpo gimnástico.

Es por esto que el objetivo de este trabajo ha sido el de etnografiar las prácticas del cuerpo, las expresiones y posturas, las tareas cotidianas, las formas de organizarse en el espacio, y cómo ellas se constituyen en un ser gimnasta. Esto es, intentar develar aquellas ideas y expectativas que justifican ciertas formas de hacer gimnasia artística y entonces educar al cuerpo conforme a ello. Pues, como dice la antropóloga española Mari Luz Esteban (2004):

(...) las prácticas corporales no son internas o individuales, sino interactivas y reflexivas, en la medida que conllevan relaciones y simbolismos sociales; incluyendo también instituciones sociales a gran escala como es el caso del deporte. A través de las prácticas corporales se conforman vidas individuales, pero sobre todo un mundo social, de forma que la masculinidad (o la feminidad) es material, kinética, «performativa», existe en la interacción social a través de estructuras sociales concretas y permite la emergencia de nuevas percepciones y conductas. (Esteban, 2004, pp. 62-63)

CAPÍTULO 2. La gimnasia artística como deporte “femenino”

“My idea is always the same, and I look forward to the time when competitions will be unnecessary, the gymnast receiving the exact equivalent in health, strength, agility and endurance as the only award for their effort. But since, so far, no federation thought it useful to replace competitions by festivals, I have to yield and take men and things as they are.”

(Nicolás J. Cuperus¹¹)

2.1 Contexto histórico

Para el análisis de la gimnasia artística que propongo en este trabajo, me parece fundamental comenzar por describir brevemente algunas de las características estructurales del proceso histórico de su deportivización. En este proceso, se fue transformando una práctica con fines eugenésicos, estéticos y morales propios de su tiempo, en una práctica deportiva compleja que, construye y resignifica nuevos fines propios de la contemporaneidad. Es así que propongo comenzar por analizar la génesis de este deporte. Cómo es que comenzaron a establecerse una serie de criterios sobre la organización de la práctica, las formas de ir educando y moldeando el cuerpo y la estructura organizativa política y reglamentaria que refleja algunas concepciones históricas sobre lo corporal; las divisiones de género en el deporte basadas en estereotipos fijos; el disciplinamiento y las jerarquías; la eficacia y el control, entre otras. Todo esto, que define a la gimnasia artística hasta el día de hoy, se expresa en las contradicciones cotidianas de una práctica que se caracteriza por una preocupación constante por controlar lo que se ve (a partir de un cuidado estético particular, una performance entrenada y perfeccio-

¹¹ En: Huguenin (1982, p. 31). Traducción al español: *“Mi idea siempre es la misma, y espero con ansias el día en que las competiciones sean innecesarias, y los gimnastas reciban el equivalente en salud, fuerza, agilidad y resistencia como el único reconocimiento por su esfuerzo. Pero como, hasta ahora, ninguna federación considera útil reemplazar las competiciones con festivales o encuentros gimnásticos, tengo que ceder, y aceptar a los hombres y las cosas como son”* (Traducción propia).

nada casi hasta la mecanización absoluta) y lo que no se debe ver (la expresión de las emociones, lo espontáneo, lo imperfecto o lo que se sale de los parámetros normativos).

En este capítulo presentaré una breve reseña histórica de la gimnasia artística, para dar pistas sobre el contexto social y simbólico en el cual se gesta este deporte. En particular, cómo se da el proceso de participación de mujeres, proceso que fue muy tardío en relación a los hombres, y que se legitimó en discursos de un sistema sexo/género propios de la época y del mundo. Por otro lado, presentaré una descripción de las principales características de la estructura actual de competencia en la gimnasia artística: los modos de construir series gimnásticas en base a los requisitos, y las formas de evaluación; la importancia de la ejecución y la dificultad como criterios estructurantes de la gimnasia artística; y una puntualización de las tareas de quienes arbitran en este deporte. Finalmente, presento las características del desarrollo de la gimnasia artística en el Uruguay, tanto en su institucionalidad como en su constitución histórica.

2.1.1 El proceso de deportivización de la gimnasia artística

La gimnasia artística, como tantos otros deportes, es efecto del proceso moderno y occidental de deportivización de ciertas prácticas corporales durante finales del siglo XIX y principios del XX. Sin embargo, a diferencia de la gran mayoría de los deportes que surgen a partir de la institucionalización, racionalización, burocratización y secularización de juegos o prácticas populares (Guttmann, (2019 [1978]), la gimnasia artística nace de las sociedades gimnásticas europeas, en particular de la escuela gimnástica alemana¹² de las cuales ya adopta una forma

¹² Uno de los principales referentes de este movimiento gimnástico fue Friedrich Ludwig Jahn (1778-1852), quien creó y promovió el uso de determinados aparatos gimnásticos para el desarrollo de ciertas técnicas y movimientos preestablecidos a partir de las posibilidades de uso de estos aparatos (Vigarello, Holt, 2005). Su antecesor, Johann Christoph Friedrich Guts-Muts (1759-1839), asociado con Jean-Bernard Basedow (1724-

particular de definir y educar al cuerpo mediante técnicas preestablecidas y procedimientos corporales para lograr ejercicios estandarizados (Vigarello, Holt, 2005). La Federación Internacional de Gimnasia (en adelante FIG), principal institución que organiza y regula la gimnasia artística —y otras seis modalidades gimnástico-deportivas— a nivel mundial, es fundada oficialmente en el año 1881 (Huguenin, 1982). Temporalmente, el período de su gestación coincide con el auge y difusión de las corrientes gimnásticas europeas y con el inicio del proceso de deportivización en la era moderna. La relación entre estos dos procesos resulta un punto bien interesante a ser discutido, y sobre el que aún no hay suficiente bibliografía disponible.

Para Eric Dunning y Norbert Elias (1982) pensar en el proceso de constitución, institucionalización y globalización de las prácticas deportivas, implica pensar en un proceso de civilización de las sensibilidades, que empieza a organizarse según los parámetros sociales, políticos y económicos del nuevo orden moderno. Este nuevo orden —atravesado por los valores de la burguesía emergente; el proceso de industrialización y urbanización de los territorios; la parlamentarización política; y la consolidación de los Estados-nación (como forma de organización política, pero también como discurso identitario homogeneizador)— es el escenario donde comenzaron a organizarse los juegos populares, hasta transformarse en los primeros deportes. Esto implica, para Dunning y Elias (1982), un nuevo orden simbólico para interpretar y controlar la violencia, pero también una nueva forma de vehicular las pulsiones del cuerpo, en actividades reguladas. Las prácticas deportivas permiten, en este contexto, una mimesis de

1790), habían sido quienes incorporan la idea de ejercicios especializados para la “gimnasia de mujeres” (Huguenin, 1982). También es fundamental en el proceso histórico de organización del movimiento gimnástico la participación del belga Nicolas J. Cuperus, fundador de la Federación Europea de Gimnasia, que posteriormente se convertiría en la Federación Internacional de Gimnasia, quien elaboró materiales técnicos, organizó los primeros encuentros gimnásticos y consolidó toda una tradición gimnástica naciente en Bélgica, que luego sería promovida por Europa y el mundo (Huguenin, 1982).

los conflictos sociales: jugar a luchar, jugar al enfrentamiento, jugar a desafiar las leyes de la gravedad, pero sin exponer el cuerpo realmente a tales situaciones. La sensibilidad que se instala y que regula las prácticas corporales, impone una nueva forma de organizar los ejercicios y los juegos, pretendiendo “una imagen cada vez más técnica y mecánica del movimiento, una imagen cada vez más rigurosa y ordenada del entrenamiento” (Vigarello, 2006, p. 166).

Ahora bien, como fue dicho, el análisis del proceso de deportivización de la gimnasia artística a nivel mundial, debe tener en consideración el vínculo con la tradición de las sociedades gimnásticas presentes en el siglo XIX (Vigarello, Holt, 2005), pues los deportes gimnásticos nacen de la pretensión de organizar encuentros competitivos donde se enfrentan las habilidades gimnásticas. En este sentido, Vigarello y Holt nos proponen la categoría de la competencia y estandarización técnica, como marcas distintivas de las modalidades deportivas gimnásticas nacientes. Las sociedades gimnásticas de la década de 1860,

(...) promovían ejercicios de conjunto con cadencias rítmicas a veces acompañadas de música, amplias ejecuciones colectivas con figuras geométricas programadas, también desarrollaron el uso de aparatos confirmados por la gimnasia deportiva de fines de siglo (barras paralelas, barra fija, anillas, caballo con arcos, etcétera). Su estatuto, sobre todo, es característico: próximo al del deporte que se inventa en ese mismo momento (...) En cambio, sus dispositivos eran específicos, diferentes a los del deporte, pensados para servir a una «causa», para servir a la «Nación», con una finalidad militante más que una mera finalidad competitiva.” (Vigarello, Holt, 2005 p. 344)

En otras palabras, la gimnasia deportiva adoptó de su principal antecesora, la gimnasia alemana en aparatos de Friedrich Jahn¹³ (Vigarello, Holt, 2005), una organización del cuerpo que regula las emociones, expresado en la sistematización de ejercicios corporales prefijados; la creación de técnicas artificiales; el tipo de movimientos; el uso de los grandes aparatos; las posturas; los movimientos rítmicos, etc. Y si bien en las escuelas gimnásticas ya existía una forma de organizar y sistematizar los movimientos corporales, no es hasta instalado el modelo deportivo, cuando las técnicas, ahora deportivas, comienzan a ser estandarizadas, medidas y perfeccionadas. Esto va acompañado del desarrollo de una ciencia del entrenamiento corporal, a la vez que de una mejora de la tecnología de los aparatos, de las vestimentas y de las formas de entrenar el nuevo cuerpo deportivo (Vigarello, 2006).

Sin embargo, los argumentos que prevalecían en el espíritu del surgimiento de la gimnasia moderna no son los mismos que fundan la organización deportiva gimnástica. Pues, para los principales fundadores de las escuelas gimnásticas modernas, el espíritu de la práctica gimnástica se encontraba plagada de ideales como el engrandecimiento del espíritu nacionalista; el refuerzo del carácter varonil y juvenil; el cuidado estético de los cuerpos; la salud (como sinónimo de controlar y dominar al cuerpo para prolongar su vida biológica), etc. Los ideales de competencia, de comparación de destrezas, de cuantificación en puntajes, récords y rankings, y de recompensas en premios, o medallas, no aparecen sino hasta los procesos de deportivización e institucionalización ya cercanos a la década del 20 del siglo pasado. Tanto así que, para el fundador de la FIG, Nicolas J. Cuperus, los encuentros gimnásticos debían ser festivos, exhibiciones donde los gimnastas pudieran dar cuenta de sus aprendizajes, demos-

¹³ La gimnasia de Jahn aparece como una gimnasia preocupada por la creación de movimientos arriesgados, artificiosos, nuevos. No tenía un interés nacionalista y bélico como si fue la escuela de Guths Muths, que se proponía objetivos de formación de cuerpos saludables, viriles y fuertes para demostrar la supremacía nacional alemana (Vigarello, Holt, 2005).

trando que son capaces de realizar nuevos y/o mejores movimientos, sin necesidad de otorgar un premio por ello (Huguenin, 1982).

Lo que quiero proponer aquí, el punto de quiebre fundamental en el proceso de deportivización de la gimnasia artística es, probablemente, la organización de encuentros competitivos, y con ello la estandarización de ciertas técnicas acordadas y distribuidas por un código común inteligible para toda la comunidad deportiva que permita la comparación de las performances: los reglamentos de competencia; lo que puede considerarse como parte del proceso de secularización que desarrolla Allen Guttmann. Es decir, que desde la perspectiva de Guttmann (2019 [1978]) parte del proceso de deportivización implica que las prácticas corporales se vean despojadas de sus elementos rituales, religiosos o espirituales para dar lugar a los ideales de la modernidad y la industrialización naciente¹⁴. Quizá incluso podríamos hablar de una prevalencia de los valores del capitalismo patriarcal y el liberalismo político: los valores como la libre competencia; la igualdad de oportunidades; el premio al esfuerzo individual; el sacrificio; la vigorosidad; el sexismo; la eficiencia y el control de los cuerpos racionalizados en su máxima expresión, ocupan la mayor parte de la escena discursiva del deporte desde sus inicios hasta el día de hoy. Digo secularización parcial, porque en el caso de los deportes gimnásticos, como lo es la gimnasia artística, existen ciertos discursos que prevalecen desde los orígenes de la práctica gimnástica hasta su deportivización. Las formas de definir y moldear al cuerpo; la relación del control corporal con el control de las emociones; la racionalización de los movimientos y la preocupación de la estética son algunos de los elementos que marcan la identidad de la práctica gimnástica, que sobreviven desde las primeras escuelas

¹⁴ En el sentido que lo propone Allen Guttmann (2019 [1978]) podemos identificar siete características que distinguen al deporte moderno de las prácticas corporales antecesoras (y que caracterizan cualquier proceso deportivizador): el secularismo, la igualdad de oportunidades para competir (y las condiciones de competencia), la especialización de roles, la racionalización, la burocratización, la cuantificación y la búsqueda de récords.

gimnásticas hasta el deporte moderno, y que analizaré a lo largo de esta tesis. Porque lo que encuentro particularmente interesante aquí es que en la génesis de los códigos de puntuación de la gimnasia artística (documento regulador de la práctica, de lo moral y de lo estético) es donde podemos encontrar algunos de los principales argumentos que justifican la estructura actual de competencia y organización de este deporte.

2.1.2 El lugar de las mujeres en la gimnasia artística o la génesis del discurso androcéntrico

La génesis del deporte moderno está caracterizada, no solo por el establecimiento del sistema capitalista mundial, la producción industrial y la democracia liberal, sino también por la continuidad del sistema de patriarcal, presente en toda organización cultural de seres humanos, que ahora se hace especial eco en las características de la sociedad moderna, consolidando una nueva economía política del sexo, basada en la división sexual del trabajo, en el sentido que lo propone Gayle Rubin (1986).

En este escenario, la participación de mujeres en el deporte (y de otras masculinidades distintas a la hetero-cis-hegemónica) siempre ha sido desde un lugar incómodo, al principio rechazado, luego condicionado a categorías especiales y más recientemente regulada por tests de verificación de género (Teixeira Silveira, 2013). Con la inauguración de los primeros juegos olímpicos modernos, impulsados por Pierre de Coubertin, se reafirma la idea de que el cuerpo de las mujeres no era apropiado para la práctica deportiva¹⁵ (Fausto-Sterling, 2006). Esta etapa álgida, de reglamentación e institucionalización de diferentes modalidades deportivas inci-

¹⁵ Una idea que ya estaba presente en la sociedad, pero que se utiliza en la naciente ideología del olimpismo moderno.

pientes, promovida por los valores industrializadores¹⁶ de finales del siglo XIX, estuvo caracterizada por una nueva forma de definir y estudiar al cuerpo, su sensibilidad y sus posibilidades. Una definición simbólica y política que adquirió un nuevo sentido a partir de la ciencia moderna (Haraway, 1995; Laqueur, 1990). En este sentido, se construye conocimiento desde un binarismo radical donde, intencionalmente y respondiendo a intereses políticos contextuales particulares, los cuerpos solo pueden encasillarse en la categoría de hombres y mujeres, siendo los cuerpos de las mujeres una versión “inferior” de la corporalidad definida como masculina (Laqueur, 1994). Este tema será abordado con mayor profundidad en el capítulo 3. Sin embargo, lo que me interesa analizar aquí es que, si bien la gimnasia artística se ha identificado históricamente como un ícono de apropiación femenina (Barker-Ruchti, 2009), el lugar de las mujeres no siempre estuvo asegurado. De hecho, en los inicios, las mujeres fueron excluidas de los ámbitos competitivos, de lo deportivo, considerando que existían movimientos específicos que podían realizar las mujeres —distintos de los considerados óptimos o posibles de realizar por los hombres— y que éstos no eran adecuados para la comparación, sino más bien para la exhibición y/o la salud corporal y la postura.

Es así que la presencia de mujeres en los nóveles eventos competitivos de la gimnasia artística no se vio hasta 1928, donde se les permitió competir por primera vez, pues anteriormente solo les era permitido realizar demostraciones y participar de exhibiciones gimnásticas.

A pesar de que las performances de las gimnastas mujeres realizadas en los Juegos Olímpicos de Amsterdam en 1928 abrieron, sin dudas, la puerta para el desarrollo de la gimnasia de mujeres como deporte, fueron, a la misma vez, algo atípico. La competencia fue solo en modali-

¹⁶ Tanto el proceso industrializador como el proceso de deportivización estuvieron atravesados por el pensamiento de racionalización instrumental de la sociedad, que analiza los fenómenos sociales desde un paradigma científico-moderno (Guttmann, 2019 [1978]).

dad de equipo [series grupales] —sin dudas bajo la influencia del rechazo por la competitividad en las mujeres— e incluyeron solo salto, y los vagos “aparatos”, que evidentemente incluían la trepa de cuerda y ejercicios en equipo. (Cervin, 2020, p. 13)¹⁷

En 1934 se organiza el primer campeonato del mundo femenino, y recién en los Juegos Olímpicos de Helsinki en 1952 se adopta la modalidad de competencia que permanece hasta la actualidad: seis aparatos de competencia para la rama masculina (suelo, saltos, anillas, caballo con arzones, barras paralelas y barra fija) y cuatro para las mujeres (saltos, barras paralelas asimétricas, viga y suelo), con reglamentos diferenciados (Huguenin, 1981; Stewart et al., 2020). Incluso, en este evento olímpico, la gimnasia artística fue uno de los pocos eventos de competencia en donde las mujeres podían participar (Cervin, 2020). Al comienzo, las mujeres realizaban ejercicios de carácter calisténico, similar a los ejercicios que realizaban los hombres en los grandes aparatos, modificando algunas de sus características (Barker-Ruchti, 2009). Pero, con la llegada de las gimnastas soviéticas, comienza la “feminización” de la gimnasia: incorporan el ballet y la danza y movimientos en aparatos especializados (por ejemplo la viga de equilibrio o las barras paralelas, subiendo una de las bandas para realizar transiciones entre ellas). En contraparte, sus antecesoras, representantes de Checoslovaquia, Hungría y Yugoslavia, ejecutaban una gimnasia “copia” de la gimnasia masculina (Barker-Ruchti, 2009).

¹⁷ Traducción personal, texto original en inglés: “*Although the women’s performances at the 1928 Amsterdam Games certainly opened the door for the development of women’s gymnastics as a sport, they were, at the same time, something of an outlier. The competition was a team event only – no doubt influenced by aversion to competitiveness in women (...) – and involved only vault, and the vague ‘apparatus’ which evidently included rope climbing and team drill (...)*” (Cervin, 2020, p. 13).



Figura 1. Vera Caslavka en el Campeonato del Mundo de 1965. Foto disponible en: [Wikimedia Commons](#)

Entre los años 1960 y 1970 comienza un acelerado proceso de transformación de las competencias de mujeres, porque comienzan a cambiar, no solo los tipos de movimientos y técnicas desempeñadas, sino también el modelo de gimnasta “ideal”:

Hasta finales de 1960, la gimnasia artística femenina consistió en mujeres maduras ejecutando gentiles ejercicios provenientes del ballet, que eran emocionalmente expresivos y graciosos. Durante 1970, sin embargo, las series de las gimnastas y sus cuerpos cambian dramáticamente. Gimnastas jóvenes y no desarrolladas sexualmente comenzaron a ejecutar rutinas acrobáticas y riesgosas, que consistían en combinaciones de elementos gimnásticos en el aire (Barker-Ruchti, 2009, p. 45).¹⁸

En este punto parece importante destacar otro elemento central, que estará presente a lo largo de esta investigación y que tiene que ver con el estereotipo de los cuerpos gimnásticos. En

¹⁸ Traducción personal, texto original en inglés: “Until the late 1960s, women’s artistic gymnastics consisted of mature women performing gentle ballet-type exercises that were emotionally expressive and graceful. During the 1970s, however, the gymnasts’ performances and bodies changed dramatically. Young and sexually undeveloped gymnasts began to execute acrobatic- and risk-driven routines that consisted of complex air-bound combinations of gymnastics elements” (Barker-Ruchti, 2009, p. 45).

particular, en el caso de las gimnastas mujeres, se fue dando un proceso no solo de “feminización” de la práctica, dotándola de expectativas sesgadas sobre la performance esperada, basada en principios de delicadeza, expresividad, flexibilidad, etcétera, sino también de infantilización de los cuerpos gimnásticos. Cerca de la década del 70 comienza a nacer una gimnasia para “niñas”, con gimnastas que impactan a nivel mundial, como el caso de Olga Korbut y Nadia Comaneci (Stewart et al., 2020). Se instala por ese entonces la idea casi mítica de que para la práctica de la gimnasia artística, en particular la de la rama femenina, se requería de cuerpos pequeños, dóciles y livianos para lograr movimientos de gran dificultad y la excelencia en su ejecución (Pastorino, 2020). Esto se justificó tanto en argumentos médico-biológicos (tales como el peso, la talla y el desarrollo de las capacidades de fuerza, flexibilidad y resistencia), como en argumentos metodológicos y/o procedimentales (como la teoría de las “fases sensibles”). Aquí comienza, sumadas a las diferencias en las reglamentaciones y exigencias técnicas, un nuevo punto de quiebre en las formas de entrenar a mujeres y varones, a saber, formas diferenciadas de entrenamiento basadas en el concepto del dimorfismo sexual de los cuerpos.

La aparición de gimnastas mujeres que se transformaron en íconos mundiales del deporte, da cuenta de un proceso de desarrollo mayor de la gimnasia femenina en relación a la gimnasia practicada por varones. De hecho, la gimnasia artística femenina fue ganando tanto protagonismo, que ha terminado eclipsando las competencias de la gimnasia masculina (Stewart et al., 2020). Esto genera una asociación casi inmediata de este deporte con estándares hegemónicos femeninos, donde se exalta la belleza, la perfección, la delicadeza y la expresión.

Esta breve caracterización del proceso de institucionalización histórica de la gimnasia artística nos permite ahora analizar y entender cómo está configurada la reglamentación actual de este

deporte, y con ello, las razones que justifican los principios de organización para la formación de gimnastas.

2.2 Estructura deportiva: las reglas de la gimnasia artística

2.2.1 Los Códigos de puntuación

En la gimnasia artística existen dos códigos de puntuación (en adelante CoP), uno para la rama masculina (que regula exclusivamente la competencia de varones): “*Code of points, men's artistic gymnastics*” (CoP-MAG); y otro de la rama femenina (que regula exclusivamente la competencia de mujeres): “*Code of points, women's artistic gymnastics*” (en adelante CoP-WAG). En estos documentos pueden observarse las características principales de este deporte, las modalidades de competencia, pero también los movimientos esperados y permitidos, la puntuación, e incluso los comportamientos que deben tener los y las gimnastas, los entrenadores y las entrenadoras y los jueces y las juezas, entre otras directrices.

Los CoP, desde 1952, se cambian luego de cada ciclo olímpico (después de la celebración de cada juego olímpico). Allí, cada comité técnico de la FIG revisa los documentos vigentes y los modifica en función de la identificación de fallas o técnicas obsoletas y en función de las nuevas demandas técnicas, intereses o transformaciones que va transitando este deporte, crea nuevas directivas técnicas. Es por ello que un breve análisis de las estructuras reglamentarias presentes en cada código nos permite ir comprendiendo las expectativas y exigencias de la institución rectora de la gimnasia artística a nivel mundial, para analizar a posteriori su impacto en la vida cotidiana de los y las gimnastas. En este sentido, y como parte del trabajo etnográfico, he profundizado en las lecturas de estos códigos de puntuación para explicar a grandes rasgos el funcionamiento competitivo de la gimnasia artística, pero también para otorgar

herramientas en el análisis simbólico que tienen estas reglamentaciones en la cotidianidad de los y las gimnastas.

Como síntesis de lo que he desarrollado hasta aquí, es posible decir que la gimnasia artística en su constitución histórica fue mutando desde una serie de movimientos o habilidades gimnásticas globales, combinadas con el uso de diferentes aparatos o materiales, hasta transformarse en la modalidad competitiva actual. En esta se observa la práctica y perfeccionamiento de habilidades acrobáticas hipercomplejas (devenidas en técnicas deportivas codificadas), unidas a una serie de requisitos de composición, donde se evalúa la dificultad de cada movimiento, la ejecución (que refiere a la calidad de los gestos técnicos) y, en el caso de la rama femenina únicamente, la presentación artística. Al igual que otras disciplinas gimnásticas, la gimnasia artística comenzó como una experiencia libre de acrobacias y destrezas, con una valoración estética global, que paulatinamente fueron especializándose como técnicas específicas, con reglas particulares, consolidándose como una disciplina deportiva altamente compleja.

2.2.2 Criterios de evaluación de las performances: la dificultad

La estructura de reglamentación de los códigos de la rama masculina y la rama femenina son muy similares. Se basan en la misma estructura lógica: un jurado que debe evaluar qué hace un/una gimnasta (lo que se llama la “dificultad” de una serie), y otro jurado que evalúa cómo hace lo que hace cada gimnasta en su serie (esto es conocido como la “ejecución” de la serie). Es decir, la competencia en este deporte se basa en la comparación numérica entre series compuestas por elementos que tienen valores de dificultad pre-establecidos por el código de puntuación y la calidad con la que son realizadas las series. Dicho de otro modo, un/una gimnasta podría realizar una serie con elementos supercomplejos pero con una pésima calidad en

la ejecución, y perder ante un/una gimnasta que realiza una serie más sencilla a nivel de dificultad pero con una ejecución excelente. El balance entre estas dos cosas organiza todo el sistema gimnástico.

Ahora bien, esta evaluación debe ser lo más objetiva posible y es por eso que todos los elementos técnicos tienen en el código una identificación: una descripción técnica de cómo debe realizarse, un número que lo identifica, un valor de dificultad y un símbolo que lo representa. Y los y las gimnastas sólo pueden elegir para sus series elementos que sean reconocidos por el código de puntuación. La dificultad de los elementos está determinada por la evaluación del comité técnico, que revisa los códigos luego de cada ciclo olímpico, y a cada elemento, cuando es incorporado al código se le asigna un valor de dificultad que va desde la A a la J en el caso del CoP-WAG (2022-2024) y de la A a la H en el caso del CoP-MAG (2022-2024), siendo la A el valor más bajo (equivalente a 0,10 décimas de punto), y creciendo una décima de valor por cada respectiva letra hasta la J (1 punto) o la H (0,8 décimas de punto).

Los elementos son creaciones artificiales, movimientos técnicos específicos, cuya ejecución desafía las leyes de la gravedad, ya que utilizando la elasticidad de los aparatos a favor, logra ciertas posiciones en el aire, a cierta altura y una cantidad de giros que tensiona los límites de las posibilidades corporales al máximo. Un/una gimnasta puede presentar un nuevo elemento creado por el/ella y que la FIG lo reconozca como parte de los códigos de puntuación.

La dificultad de los elementos es otorgada según criterios en los requerimientos para su ejecución: por la cantidad de giros que se realicen (en el eje transversal y/o longitudinal), por la relación con el aparato (por ejemplo si se utiliza de forma transversal o longitudinal, si se utiliza por debajo o por encima de un aparato), por la dirección del movimiento (hacia atrás, adelante o lateral), por la apertura de los ángulos del cuerpo, por la posición del cuerpo en el

aire (extendida, agrupada o carpada), la posición de las manos en el apoyo o el agarre, entre otros criterios. Además los elementos si se realizan enlazados entre sí adquieren mayores bonificaciones de puntaje. Con estos criterios la FIG se asegura que las series tengan un tipo de composición específica, una estética esperada y pautada para la performance de los y las gimnastas. Para obtener la llamada “Nota de dificultad” o “Nota-D” se suman los elementos de mayor dificultad más los llamados “Requisitos de Composición” (CoP-MAG, 2022-2024; CoP-WAG, 2022-2024), que refieren a tipos o grupos de elementos que los y las gimnastas deben incluir en su serie, recibiendo una bonificación extra por incluirla¹⁹; y las bonificaciones por enlaces (combinación de varios elementos enlazados sin detenciones). La tarea arbitral en este caso, representada por jueces/as que componen un panel de Dificultad (o “panel-D”), está orientada al reconocimiento de cada elemento, si cumple con las “directivas técnicas” requeridas para que se reconozca como tal, y calcular la “Nota-D”:

La Nota-D en SA [aparato salto] es el Valor de Dificultad del salto en la Tabla de Saltos; La Nota-D en Paralelas, Viga y Suelo incluye las 8 dificultades de mayor valor, los requisitos de composición, el valor de enlace y la bonificación (...) Para otorgar VD a un elemento, se debe realizar de acuerdo a la descripción de la posición del cuerpo en la Tabla de elementos. (CoP-WAG, 2022-2024, Sección 7, p. 1)

¹⁹ Menos en el caso del aparato Salto, para ambas ramas, en donde se exige la realización de dos saltos distintos, ya que no son series de elementos, sino dos pasadas de saltos.

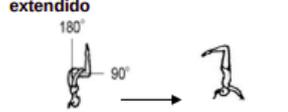
Reconocimiento de las posiciones del cuerpo en mortales simples y dobles sin giro en EL	
<p>Mortal carpado se convierte en agrupado</p> 	<p>Panel-D Si en mortal carpado el ángulo de rodillas es menor de 135° - considerar mortal agrupado</p>
<p>Mortal agrupado se convierte en extendido</p> 	<p>Panel-D Cadera abierta (180°) - considerar mortal extendido</p>
<p>Posición extendida se convierte en carpada</p> 	<p>Panel-D Carpa en cadera - considerar mortal carpado</p> <p>Se acepta una leve posición ahuecada del pecho o una leve posición arqueada del cuerpo</p>

Figura 2. Ejemplo de reconocimiento de un elemento por parte del Panel-D. Extraído de: CoP-WAG, 2022-2024, Sección 9, p. 3.

O, como refiere en el código de la rama masculina: “La nota “D” incluye la suma de: Los valores de 10 elementos (8 para los júnior), los 9 mejores (7 para júnior), pero máximo 5 elementos del mismo Grupo de elementos, dentro de los mejores que cuentan más el valor de la salida” (CoP-MAG, 2022-2024, p. 19).

2.2.3 Criterios de evaluación de las performances: la ejecución

La gimnasia artística se basa en el criterio de *perfección*. Las técnicas desarrolladas por los y las gimnastas deben mostrar un dominio corporal absoluto y la sensación de “sencillez” al realizar un elemento que en realidad es super complejo. Todo esto es evaluado en la “Nota de ejecución” (o “Nota-E”) de la serie: “Con perfección en la ejecución, combinación y presentación artística, la gimnasta puede obtener una nota de 10.00 P. La Nota-E incluye las deducciones por faltas de: ejecución [y] presentación artística” (CoP-WAG, 2022-2024, Sección 8, p. 1). Una serie perfecta, vale diez puntos de ejecución. Para el caso de la rama femenina, esto se obtiene, no solo por la ejecución de los elementos que componen la serie, sino también por la presentación artística (en el caso de los aparatos viga y suelo), que refiere a la coreografía que una gimnasta incorpora en su serie, logrando una “obra de arte”. Este punto será abordado

con profundidad en el capítulo 4 de esta tesis. Por ahora alcanza con comprender que una serie “perfecta” es aquella que carece de errores, de desviaciones del modelo técnico ideal:

Cada ejercicio se evalúa con referencia a lo que se espera de una presentación perfecta. Se descuenta todo lo que se desvíe de esta expectativa. Las deducciones por errores de ejecución y artístico se suman y luego se restan de 10.00 puntos para determinar la Nota-E. (CoP-WAG, 2022-2024, Sección 8, p. 1)

De forma similar en el caso de la rama masculina, a excepción de la presentación artística, que no es exigida para los gimnastas: “La nota “E” parte de 10 puntos, evaluándose aplicando deducciones de décimas de punto: Deducción total por errores estéticos y de ejecución; Deducción total por errores técnicos y de composición” (CoP-MAG 2017-2020, p. 19). El panel de jueces-E (compuesto por 7 jueces/as²⁰), evalúa entonces cada elemento —que se debe registrar en papel utilizando la simbología común del código— identificando todas las desviaciones de la ejecución técnica ideal, según las directivas técnicas, la tabla de faltas y penalizaciones generales y las tablas de deducciones específicas de cada aparato. Aquí por ejemplo se penaliza (con 0.10, 0.30, 0.50 o 1.00 puntos, según la gravedad de la falta) la flexión de brazos o piernas (según los grados de flexión), separación de piernas o rodillas, falta de altura o amplitud, desvío de la línea recta, vacilaciones, faltas en la recepción, caídas, presencia o ayuda del entrenador, etc. Para obtener una Nota-E final se eliminan la nota más alta y la más baja que hayan surgido de los cinco jueces, promediando las tres restantes. Si un juez obtuviera repetidas veces un puntaje muy alto o muy bajo, seguramente reciba un llamado de atención del jurado de control y una calificación mundial baja.

²⁰ Este número puede variar según el torneo, si es internacional, regional o nacional, si se trata de eventos organizados por el comité olímpico o si se trata de eventos organizados por las federaciones, torneos de clubes, etc.

Es decir, la evaluación de la ejecución se da mediante parámetros objetivos, dejando poco margen para la apreciación subjetiva, y pretendiendo poner en números de ángulos, distancias y velocidades, la infinita posibilidad de movimientos que tiene el cuerpo en los aparatos, la variedad de estilos, de cuerpos, de posibilidades. Se utilizan para ello referencias corporales (“la línea de la cadera”, “altura de los hombros”, “ancho de caderas”, “altura de la cabeza”, etc.), así como también referencias en relación al aparato (“a la altura del aparato”, “más abajo de la línea de la barra”, “salida muy cerca del aparato”, etc.).

9. Para elementos de fuerza o de mantenimiento simples en cualquier aparato, la desviación angular con relación a la posición perfecta, determina la magnitud de la falta técnica y su deducción:

Falta pequeña	Falta Media	Falta grande
hasta 15°	>15° - 30°	> 30°
		> 45° Sin rec..

Ejemplos:

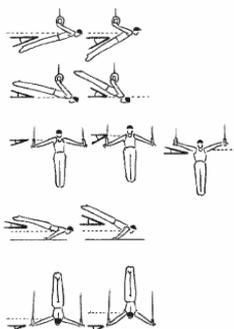
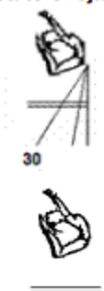


Figura 4. Ejemplo de directivas técnicas para la evaluación de ejercicios por parte del Panel-E. Extraído de: CoP-MAG, 2022-2024, p. 28.

Salto oveja



Requisitos:

- Arco del tronco y cabeza atrás con pies a la coronilla de la cabeza
- Extensión de cadera

Panel-D

- Sin arco y cabeza atrás – No VD
- Pies debajo de altura de hombros – No VD

Panel-E

- Arco insuficiente – falta leve
- Pies a la altura de cabeza y debajo – falta leve
- Extensión de cadera insuficiente – falta leve
- Insuficiente flexión de piernas ($\geq 90^\circ$) – falta leve

Figura 3. Ejemplo de reconocimiento de un elemento por parte del Panel-D, y deducciones específicas de ejecución por parte del Panel-E. Extraído de: CoP-WAG, 2022-2024, Sección 9, p. 4

2.2.4 La tarea del arbitraje

Lo dicho es apenas una simplificación de la tarea arbitral durante una performance gimnástica. Intentaré ahora explicar en qué consiste el trabajo de juezas y jueces. Esta tarea la relato aquí también desde mi experiencia personal, ya que desde el año 2013 me desempeño como jueza de la Federación Uruguaya de Gimnasia (en adelante FUG), pero también desde el diálogo con colegas uruguayos/as que se desempeñan como jueces/as internacionales reconocidos/as por la FIG. En este trabajo autoetnográfico me pareció clave incorporar también una reflexión sobre las formas en que se evalúa la performance en gimnasia artística, y en eso no puedo desconocer mis experiencias arbitrando, pero también los vínculos cercanos con otras personas que se han dedicado casi que profesionalmente a la tarea arbitral y que me han ayudado a explicar mejor el funcionamiento y aplicación de los códigos de puntuación. Como fue dicho, el arbitraje en la gimnasia artística depende de la evaluación de la ejecución y la dificultad, es por eso que en cada torneo existirá un panel especializado en evaluar la “nota-D” y un panel especializado en arbitrar la “nota-E”. A modo de ejemplo de esta división de tareas, podemos ver en el código de la rama masculina cómo se describe el trabajo de cada panel²¹:

(...) El jurado D registra el contenido del ejercicio con símbolos, evalúa independientemente, sin tendencias y después conjuntamente determina la nota D. Las discusiones están permitidas; b) Introduce la nota D en el ordenador; c) El contenido de la nota D incluye: Valor de los elementos (valor de dificultad) de acuerdo a la tabla de elementos, Valor de las conexiones, basadas en las reglas especiales de cada aparato, Número y valor de los grupos de elementos ejecutados. (CoP-MAG, 2022-2024, p. 16)

²¹ La descripción de tareas de los paneles en el caso de la rama femenina es similar, y por ello solo expongo aquí el ejemplo de la rama masculina que nos ilustra sobre las formas en que se organizan las tareas.

El panel-D siempre está compuesto por los/las jueces/as de mayor “brevet” en el torneo, y son la referencia técnica ante dudas y reclamos. Mientras que los/las jueces/as de menor “brevet” se encargan de la evaluación de la ejecución, así como también existen jueces/as cronometristas y de línea que evalúan si la/el gimnasta cumple con los tiempos estipulados para realizar la entrada en calor y su serie y si realiza la serie dentro de las líneas que marcan los límites del aparato. Para el caso de la evaluación de la ejecución, el “panel-E” tendrá las tareas de:

- a) Observar el ejercicio atentamente, evaluar las faltas y aplicar correctamente las deducciones correspondientes, independientemente y sin consultar a los otros jueces;
- b) Calcular y entregar o mostrar sus deducciones por: Faltas generales, Faltas técnicas y de composición, Faltas de compostura;
- c) Debe cumplimentar y firmar las hojas de puntuación o introducir sus deducciones en el ordenador;
- d) Debe ser capaz de registrar de forma personal su evaluación para todos los ejercicios. (CoP-MAG, 2022-2024, p.17)

Arbitrar en gimnasia artística no es una tarea para nada sencilla, de hecho es autopercebida por quienes lo hacemos, como uno de los arbitrajes más complejos del mundo del deporte. La cantidad de reglas, la minuciosidad de su aplicación, la pretensión por eliminar al máximo la subjetividad, e incluso la dificultad lógica con que funciona la evaluación de una serie gimnástica, hace que esta tarea ponga a los y las juezas en una posición de distinción y privilegio dentro de los distintos ámbitos gimnásticos: “si la gimnasia fuera fácil, se llamaría fútbol”, esta es una frase que suele escucharse en los gimnasios y en las competencias de gimnasia artística. Ser jueza o juez es una forma de distinción social y profesional dentro del mundo de la gimnasia, y esto, seguramente se vincule con las barreras en el acceso a la categoría (llamada “brevet” en el lenguaje nativo²²), que se obtiene mediante la aprobación de muy difíciles

²² El uso del término “brevet” resulta particularmente curioso, ya que su traducción del inglés (uno de los idiomas oficiales adoptado por la FIG) puede referirse al término sustantivo “honorario” en español. Es decir, en este caso, la categoría de juez/a de gimnasia artística implicaría la realización de una tarea no remunerada

exámenes de categorización. Tanto dentro del ámbito local como en el ámbito internacional, los cuerpos arbitrales se organizan por categorías que dan jerarquía a los y las jueces/as. Y esta categorización se da tanto por la antigüedad de años en la tarea, como por el resultado obtenido en los exámenes de “brevet”. Además, estos exámenes son obligatorios pasado cada ciclo olímpico, por lo tanto los y las jueces/as deben rendir el examen cada cuatro años obligatoriamente si desean mantener o aumentar de categoría.

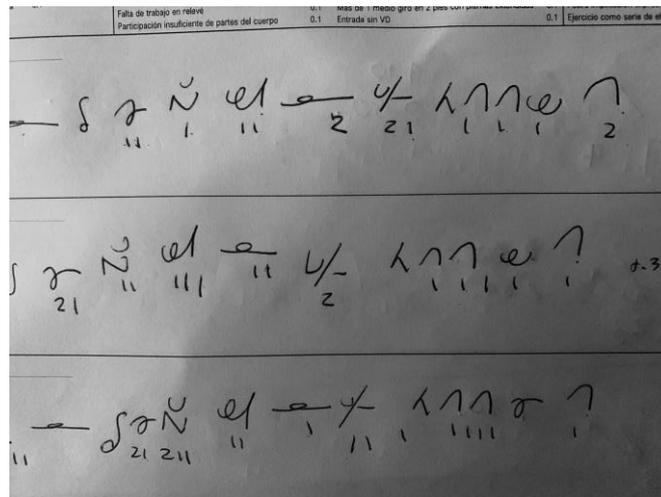


Figura 5. Mis apuntes de arbitraje durante un torneo de gimnasia artística de la FUG.
Foto del cuaderno de campo.

Por ejemplo, en Uruguay existe la categoría “B”, que es la primera categoría de ingreso, que se obtiene salvando el examen básico, y es por donde empieza una persona que ingresa al mundo del arbitraje. Si salva el examen y recibe la categoría, deberá trabajar durante todo un ciclo olímpico en esa categoría, y luego de pasado este período puede optar por “mantener su

económicamente, pero sí con prestigio institucional. Pero, por otro lado, su traducción desde el francés (otro de los idiomas oficiales de la FIG), refiere al término “patente”, que para el caso referiría a la potestad (condición o método) que brinda la organización —la FIG— a las personas para desenvolverse como jueces/as de gimnasia artística, incluso podría deducirse la condición de “propiedad intelectual” que implica la aprobación de los exámenes internacionales de gimnasia artística. En cualquier caso, ambas acepciones parecerían ser apropiadas para describir las tareas que implica el “brevet” de árbitro/a internacional de gimnasia artística.

brevet”, o intentar aprobar el examen de la siguiente categoría, la categoría “A”. Esta última categoría es habilitante para dar el examen internacional que brinda la FIG, sin embargo no podrá hacerlo hasta haber cumplido un ciclo olímpico trabajando como juez o jueza “A” en la FUG. Una vez alcanzada la posibilidad de rendir los exámenes internacionales, ingresa a las categorías de la FIG (que van desde la categoría 4 a la 1) y estas dependen no solo del resultado de los exámenes, sino también de la cantidad y calidad de los torneos internacionales que arbitre durante un ciclo olímpico, representando a la federación nacional. Pero, la posibilidad de participar como juez o jueza de un evento internacional (campeonatos regionales, mundiales y olímpicos) está supeditada a la participación de gimnastas del país de procedencia —en nuestro caso de Uruguay— al torneo. Esto dificulta aún más el acceso a categorías altas, ya que la participación de gimnastas uruguayos/as en torneos internacionales siempre es compleja, por diferentes motivos que se vinculan al capital económico y cultural de este deporte en nuestro país. Y, además, yuxtapone la carrera de personas adultas (jueces y juezas), a las posibilidades de competición de gimnastas, que en su mayoría son menores de edad, generando muchas veces presiones sobre éstos/as últimos/as, pues de su desempeño como deportistas, depende que la carrera de jueces y juezas prospere.

En general quienes nos desempeñamos como juezas/es, nacionales o internacionales, fuimos primero gimnastas, e incluso, en muchos casos, también nos desempeñamos en la tarea de entrenadoras/es, técnicos/as o profesores/as de gimnasia artística, con formación específica. No obstante esto, quienes se dedican al arbitraje internacional, rara vez se dedican también al entrenamiento de gimnastas de alto rendimiento, pues las tareas suelen solaparse en tiempos y espacios y es difícil sostener ambas actividades en paralelo. De hecho los y las entrenadoras suelen desconocer los detalles de los códigos de puntuación y, si bien conocen sus generalida-

des, para el armado de series de los y las gimnastas —sobre todo de quienes compiten a nivel internacional— llaman jueces/as que les asesoren en esa tarea:

Uruguay no es la excepción en cuanto a que los entrenadores y entrenadoras, a no ser que sean jueces, tienen poco conocimiento del código, creo que hay una brecha ahí sin lugar a duda, y tiene mucho que ver con que hablando a nivel local, no hay oportunidades de formación que no sean las estrictamente dedicadas a jueces, o a personas que aspiran a eventualmente arbitrar. No hay oportunidades de formación que apunten a entrenadores o entrenadoras, pero tampoco al público en general. Si vos querés saber de arbitraje o sos juez o nada, no hay otro tipo de formación disponible (...) Pero hay una bajada que es necesaria que la tiene que hacer alguien que arbitra, es muy difícil de captar sino. (Comunicación personal, julio de 2022, Jueza “1”).

El asesoramiento a los gimnasios es parte de lo que las federaciones locales y la FIG espera que sean las tareas de los y las jueces/as, más allá de su actividad específica durante los torneos. Además de esto, los y las jueces en Uruguay estamos habilitados/as para la organización de los eventos competitivos de gimnasia artística (a nivel de la FUG, u otros torneos de organizaciones deportivas), y para la elaboración de las reglamentaciones locales. Esto último implica la creación de un sistema de competición que permita, adaptando las reglamentaciones oficiales de la FIG, ir formando gimnastas desde los niveles más sencillos hasta los más complejos. Para ello en la FUG existe un sistema de niveles y categorías, con series que van desde series obligatorias (con elementos prefijados tanto en su composición como en el orden) hacia series que permiten más toma de decisiones: elementos optativos, composición libre de ejercicios, etc. Este sistema de niveles pretende ir organizando progresivamente la formación de los y las gimnastas, atendiendo principalmente el criterio de la edad.

El documento vigente desde el año 2017, y que regula actualmente las competencias locales, es un material elaborado por la FIG, llamado “Age Group” o “Programa de desarrollo por edades”. Este material tiene por objetivo orientar la formación de gimnastas desde los 7 años (edades de categoría “infantil”), pasando por las edades formativas (categorías “juveniles”) hasta las edades de competencia internacional. Para las gimnastas mujeres se considera la edad de 16 años para competir en eventos oficiales “mayores²³” (tales como campeonatos regionales, continentales, mundiales, copas del mundo o juegos olímpicos), y para el caso de los gimnastas varones se exige la edad de 18 años., En ambos casos deben ser cumplidos dentro del año lectivo de competencias. La cuestión de la edad, como tema central en la organización de las formas de educar el cuerpo de los y las gimnastas lo abordaré con mayor profundidad en el capítulo 4 (apartado 4.3.3).

2.2.5 Los aparatos y los tipos de competencia

En la gimnasia artística existen en total 8 aparatos de competencia de los cuales 2 son compartidos por la rama femenina y masculina, Suelo y Salto, y el resto son exclusivamente para una y otra rama. De este modo las gimnastas mujeres compiten en Salto, Barras Asimétricas, Viga y Suelo; y los gimnastas varones compiten en Suelo, Caballo con Arzones, Anillas, Salto, Barras Paralelas y Barra Fija. Cada aparato tiene sus requisitos de competencia específicos, así como también grupos de elementos, y faltas por ejecución propios. Pues cada aparato tiene una identidad, y los y las gimnastas suelen identificarse con uno o dos de ellos, suelen tener un favorito. La tecnología de los aparatos ha incrementado considerablemente con los años, permitiendo ejecuciones más seguras pero también cada vez más complejas, más altas,

²³ Así se nombra a la categoría máxima a la que pueden aspirar los y las gimnastas. Pasando por las categorías “infantiles” y luego las categorías “juveniles”, que para el caso de las gimnastas mujeres la edad “juvenil” es a los 14 años y para los gimnastas varones la edad “juvenil” es a los 16 años.

más veloces, más espectaculares. Por esta razón cada equipamiento tiene medidas estandarizadas, incluso en los colchones de protección que debe llevar cada uno, tanto así que la FIG tiene un listado de empresas que fabrican “aparatos oficiales”, y para los eventos internacionales solo pueden instalarse gimnasios con juegos de aparatos que pertenezcan a este listado. Más aún, los países organizadores de eventos internacionales deben informar con antelación qué marca de aparatos será utilizada, y todos los aparatos deben ser de esta marca, y comprados a la misma vez (en general se usan juegos de aparatos que se estrenan en el evento). Los y las gimnastas arriban a las arenas de competencia días antes del evento, y realizan lo que se llama “entrenamiento de podio”, que es una especie de ensayo y prueba de las series en los aparatos de competencia. Dada la alta tecnificación de cada aparato, hay gimnastas que pueden sentir diferencias entre una marca y otra, en la elasticidad, la fuerza de cada material.

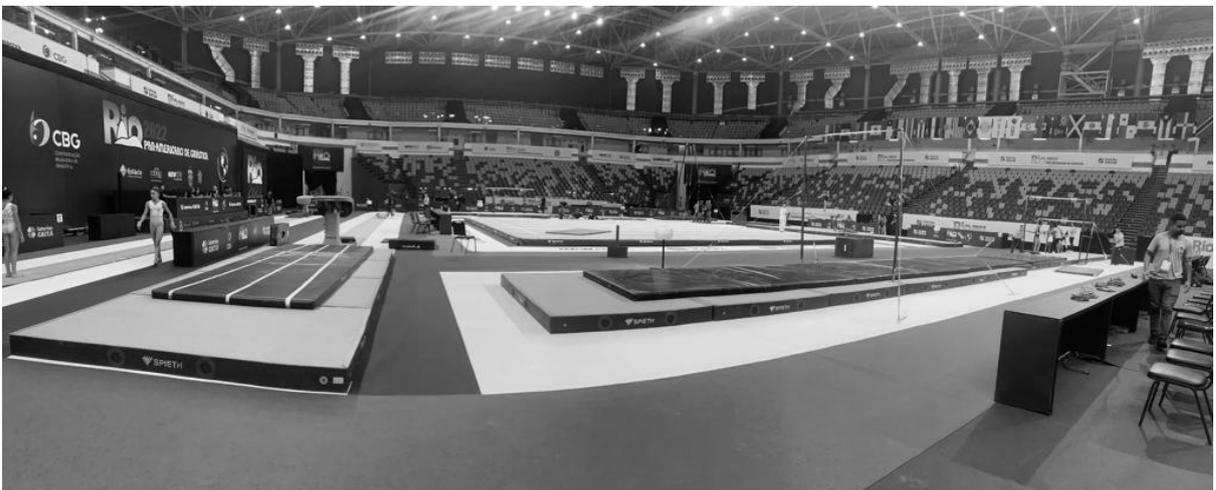


Figura 6. Gimnasio armado para la competencia. Foto del cuaderno de campo.

Por otro lado, existen cuatro modos competencia dentro de los torneos oficiales o internacionales: en primer lugar está la competencia clasificatoria, esta es obligatoria para todos/as los/las gimnastas que asisten y desean clasificar a las *finales*, y se compite en todos los aparatos en simultáneo, con grupos de 4 a 8 gimnastas por aparato, según el torneo, que cuando culminan su competencia en un aparato rotan hacia el siguiente (el orden de rotación está pre-

fijado por los reglamentos). Esta competencia no suele otorgar medallas, ya que tienen el objetivo de *rankear* a los/las mejores gimnastas en cada aparato, en la suma de todos los aparatos, y los mejores equipos, para que compitan en las *finales* donde sí se otorgan medallas. No todas las finales se celebran durante un evento competitivo. Las finales que pueden celebrarse durante un evento son: la final individual o final *all around* , en donde compiten los/las gimnastas que hayan obtenido los mejores puntajes en la suma del resultado obtenido en cada uno de los aparatos (4 para las mujeres y 6 para los varones), donde nuevamente vuelven a competir en todos los aparatos, ganando quien, nuevamente, demuestre el mejor puntaje en la suma total. Por otro lado también está la final por equipos, a la que clasifican los equipos de gimnastas que hayan sumado el mejor puntaje, tomando los 2 mejores puntajes en cada aparato de un total de 6 gimnastas (por país), en esta competencia se toman los puntajes colectivamente, y cada equipo puede decidir qué gimnastas compiten en cada aparato; y por último también existe la final por aparatos, donde compiten los/las mejores gimnastas que hayan obtenido los mejores puntajes individualmente en cada aparato (por ejemplo: en la final del aparato viga compiten las 8 gimnastas que hayan obtenido mejores puntajes en este aparato durante el evento clasificatorio).

2.3 El contexto local: la gimnasia artística en Uruguay

2.3.1 Breve relato de la historia de la gimnasia artística en Uruguay

La escasa producción de conocimiento local hace que una caracterización de la gimnasia artística en Uruguay sea tan necesaria como desafiante. Es por esto que me propongo en este apartado un breve repaso de los eventos históricos que devinieron en la instalación de este deporte en nuestro país, a partir de una investigación exploratoria que realizamos en el año 2016 junto con mi colega y amiga Mónica Ruga. En ese entonces yo todavía era estudiante de la Licen-

ciatura en Educación Física, y Mónica era docente del ISEF, de la unidad curricular gimnasia artística, desde hacía algunos años. Nos motivó la posibilidad de entender un poco más de la gimnasia uruguaya y sus orígenes, y por esa época el espíritu de producir conocimiento sobre gimnasia artística nos convenció. En el año 2020 nos encontramos con la invitación para hacer de esta investigación un artículo académico que hasta el día de hoy, es una de las únicas producciones de conocimiento sistematizadas y publicadas sobre la gimnasia artística uruguaya, siendo hoy para mí una referencia central en esta tesis.

En base a ese trabajo podemos decir que la gimnasia artística llega al Uruguay, como práctica deportiva estandarizada e institucionalizada, en el transcurso de la década de 1970, y su llegada al país está estrechamente vinculada a los períodos de mediatización global de las competencias gimnásticas, favorecidas por los avances tecnológicos de la televisión y el streaming deportivo (Pastorino, Ruga, 2022). Las gimnastas que brillaban en los eventos olímpicos — recordemos que era el momento de esplendor de las gimnastas pequeñas, como Nadia Comaneci y Olga Corbut— motivaban a las jóvenes uruguayas a querer practicar las mismas destrezas y movimientos, así como a profesores y profesoras a utilizar los conocimientos gimnásticos como parte de sus clases. Y si bien la gimnasia artística llega a Uruguay de forma tardía, sobre todo en relación a su desarrollo en el resto del mundo, llega con un impulso muy fuerte, ya que es una posibilidad clara para las niñas, adolescentes y mujeres uruguayas de practicar deporte, que quizá no se sentían igual de bien recibidas en otras prácticas deportivas, sobretodo aquellas que históricamente se han configuradas como “espacios de hombres” (tal es el caso del fútbol, el básquetbol, el rugby, etc.). Es así que rápidamente se logran organizar los primeros eventos competitivos junto a la refundación de la Federación Uruguaya de Gim-

nasia en 1981²⁴ (Pastorino, Ruga, 2022), lo que permitió dar un sustento organizacional a la práctica y sistematizar los intercambios entre instituciones deportivas que fueron permitiendo la formación en gimnasia artística y la difusión de este deporte en el país. A pesar de que casi desde los inicios, la práctica fue incorporando gimnastas de la rama femenina y de la rama masculina, este deporte siempre fue significado en nuestro país, así como en el resto del mundo, desde las atribuciones de “lo femenino”. Es así que la gimnasia artística se fortalece como práctica mayoritariamente femenina ofreciendo a niñas, adolescentes y mujeres un espacio de comodidad dentro del ámbito del deporte, en un país donde el fútbol- reservado por y para hombres- acapara los discursos deportivos nacionales (Pastorino, 2021).

2.3.2 La institucionalidad uruguaya

Me refiero al ámbito de la FUG como el espacio que condensa la organización oficial de la gimnasia artística en Uruguay, pues, como en general ocurre con las federaciones deportivas, su cometido es el de aplicar la política deportiva de la FIG a nivel local. La FUG pertenece como miembro afiliado a la FIG, esto es, paga una afiliación anual y a cambio obtiene el apoyo oficial para la organización de torneos nacionales, el asesoramiento en la aplicación de los reglamentos, la participación de torneos internacionales con gimnastas que representan a Uruguay, el acceso a cursos de formación para entrenadores/as, y el acceso a los exámenes internacionales para jueces/as que la FUG designe, entre otras tareas.

(...) Actualmente está integrada por veinte instituciones, entre las que podemos encontrar clubes deportivos, colegios, gimnasios especializados y gimnasios municipales, de Montevideo, Canelones, Maldonado, Florida y Colonia. La federación presenta a sus afiliados dos posibilidades de participación: “Federados A” y “Federados B”, la división se funda en las condicio-

²⁴ La primera vez que se funda la Federación Uruguaya de Gimnasia es en 1938 (Pastorino, Ruga, 2022; Santos, 2020).

nes específicas de cada institución, principalmente las referidas al tiempo disponible para la práctica, cantidad y características de los aparatos e intenciones de participar a nivel internacional. (Santos, 2020, p. 86)

Se estima que en este momento están afiliadas unas 220 gimnastas menores de 15 años y 15 gimnastas mayores de 15 años. En relación a la rama masculina se estiman unos 60 gimnastas afiliados menores de 15 años y 10 gimnastas afiliados mayores de 15 años.²⁵ Sin embargo, la gimnasia artística no es una práctica exclusiva de las instituciones afiliadas a la FUG, existen otros espacios donde este deporte es practicado, tal como la Asociación Deportiva de Integración Colegial (ADIC), que cuenta con 77 colegios asociados (Santos, 2020) y que organiza torneos intercolegiales de gimnasia de forma periódica. Pero también existen otras instituciones, que no están afiliadas o asociadas en ninguna organización, que también cuentan con oferta de gimnasia artística: clubes, plazas de deporte, instalaciones municipales, gimnasios privados, comunales, etc. Si bien es un deporte que, por sus necesidades materiales, de infraestructura y su especificidad técnica tiende a ser muy excluyente, este fenómeno se da sobre todo cuando pensamos en los proyectos de alta competencia o alto rendimiento deportivo²⁶. Pero, en la esfera de la práctica “amateur” es un deporte que tiende a volverse masivo, atrayendo grandes números de gimnastas, principalmente niñas de entre 6 y 12 años, que participan de clases destinadas al aprendizaje de las técnicas básicas de la gimnasia artística, lejos de los objetivos de competencia regularizada.

²⁵ Estos números fueron obtenidos en conversación directa con el Ejecutivo de la FUG, y refieren al total de gimnastas entre “Federados A” y “Federados B”. Hay que considerar que este número refleja las afiliaciones luego de dos años de pandemia, que afectaron de forma considerable la posibilidad de los clubes y gimnasios de sostener las actividades. Este número suele ser mayor, aunque la proporción entre gimnastas mujeres y varones afiliados/as se mantiene.

²⁶ Sobre estos conceptos, profundizo en el capítulo 4 (apartado 4.3.1).

CAPÍTULO 3. No se nace gimnasta, se llega a serlo

“Ningún destino biológico, psíquico o económico define la figura que reviste en el seno de la sociedad la hembra humana; es el conjunto de la civilización el que elabora ese producto intermedio entre el macho y el castrado al que se califica de femenino (...). Si [la niña], mucho antes de la pubertad, y a veces incluso desde su más tierna infancia, se nos presenta ya como sexualmente especificada, no es porque misteriosos instintos la destinen inmediatamente a la pasividad, la coquetería y la maternidad, sino porque la intervención de otro en la vida del niño es casi original y porque, desde sus primeros años, su vocación le ha sido imperiosamente insuflada.”

(Beauvoir, 1999 [1949], pp. 207-208)

3.1 Las mujeres en la gimnasia artística

Hace algunos años decidí presentarme al curso de formación de gimnasia masculina que ofrece la FIG, que es parte del programa de formación de entrenadores/as que tiene esta institución, en el cual incluye “academias” para las diferentes disciplinas deportivas, y en el caso de la gimnasia artística, para las dos ramas: femenina y masculina. Yo ya había hecho formaciones en la rama femenina, así que esa vez decidí presentarme para recibir formación sobre cómo entrenar gimnastas varones. No sin conflictos para argumentar mi interés en participar de este curso, y que entonces la FUG me postulara como interesada por Uruguay, logré finalmente acceder a esta formación. El curso se desarrollaba en la Ciudad de Córdoba (Argentina), al mismo tiempo y en el mismo gimnasio que la “academia de gimnasia femenina”. Cuando me acerqué al grupo que se congregaba alrededor del “experto FIG²⁷”, (encargado de dictar la academia de gimnasia masculina), enseguida el entrenador me miró y junto con él todos los asistentes de ese curso (varones) me miraron: la única mujer en el grupo. Enseguida,

²⁷ Así denomina la FIG a los y las entrenadores/as designados para dar el curso. Para poder ser parte de la nómina de “expertos FIG” se debe haber culminado la formación de las academias (que consta de 3 niveles en cada rama), dar un examen especial para obtener el “brevet de coach”, y además ser entrenador/a de gimnastas de nivel internacional.

tratando de responder a la confusión, el “experto FIG” me indicó: “mirá que la academia de femenina está en aquel lugar”, mientras señalaba con su mano hacia donde estaban dictando el curso de la rama femenina. “Gracias”, asentí complaciente, “vengo a tomar este curso”. El entrenador se rio disculpándose, y dijo con tono de broma “¡Lo bien que hacés! ¡La gimnasia de mujeres es muy complicada!”. Luego de escuchar las risas de todos, el curso comenzó. Así fue como realicé todo el curso, rodeada de entrenadores varones que cada vez que intentaba ayudar a un gimnasta me ofrecían su ayuda, porque ellos asumían mi incapacidad para ayudar a un gimnasta varón, o porque es de caballeros evitar que una dama haga esfuerzo físico, o porque les perturbaba que estableciera contacto físico con un niño varón. No tengo del todo clara la razón para este trato, aunque en ese momento sentí que la incomodidad era algo natural, puesto que yo estaba irrumpiendo un espacio tradicionalmente masculino, pero ¿por qué? Mientras tanto, el curso de la rama femenina estaba lleno de entrenadores y entrenadoras, varones y mujeres, más jóvenes y más adultos/as, con gimnastas niñas y adolescentes, y eso a nadie le llama la atención. Y es que esto es un secreto a voces de la gimnasia artística (y seguramente de la mayoría de los deportes): a los gimnastas varones solo los entrenan entrenadores varones, mientras que a las gimnastas mujeres las entrenan entrenadoras mujeres, y también —y muchas veces principalmente— entrenadores varones. A nadie le resulta incómodo que un hombre ayude a una gimnasta mujer, establezca un contacto físico de confianza para el aprendizaje de los elementos, o que esté “menos preparado” para la formación técnica de la rama femenina. Me acuerdo de este día como el primero en el cual me empezó a incomodar realmente algunas tradiciones de la gimnasia artística, y que poco a poco iría transformando en un problema de investigación desde la perspectiva de los estudios de género.

En este capítulo presento una reflexión desde la génesis de los discursos sobre las mujeres en la gimnasia artística, y el aporte de la teoría de Simone De Beauvoir, para pensar en cómo se

va educando el cuerpo de las gimnastas y de los gimnastas, en una formación que está atravesada por expectativas de género. Por otro lado, analizo el lugar del cuerpo en el deporte, y las formas de definirlo, principalmente desde aquellos discursos que se apoyan en la idea del dimorfismo sexual para justificar las diferencias en las exigencias y posibilidades deportivas. Finalmente, propongo un análisis sobre los modos en que el cuerpo es entrenado en la gimnasia artística, y sobre como los ideales de la feminidad (y como contrapartida de la masculinidad) operan en la estructura de los entrenamientos.

3.1.1 El Otro sexo: la elegancia femenina como ideal de mujer

Entre 1948 y 1949 Simone de Beauvoir escribía “El segundo sexo”, un libro que marcó un punto de quiebre en la literatura de la filosofía contemporánea y puso en escena una perspectiva casi que inédita hasta ahora, por construir teoría social desde el punto de vista de las mujeres, o también por explicar el mundo desde la desigualdad más antigua de la historia: la subordinación de las mujeres ante los hombres. En un contexto de posguerras (y de inicio de la Guerra Fría), donde todo cambiaba rápidamente y se exigía cada vez más mano de obra para una sociedad que empezaba a vivir del capitalismo y el consumo; donde la tecnología empezaba a permitir un mundo más globalizado, más conectado; y en donde la ciencia moderna empezaba a explotar las posibilidades humanas, con avances revolucionarios en varios campos que generaba una confianza social exacerbada en el método científico; Simone de Beauvoir se pregunta: “¿Qué es una mujer?” (1999 [1949]). La apuesta teórica de la filósofa feminista francesa era demostrar en su ensayo que las mujeres han sido construidas como concepto social, político y filosófico, como “el Otro sexo” (1999 [1949]). Es decir, afirma que el mundo fue construido desde la base material, biológica y simbólica del hombre como medida universal de las cosas, y las mujeres la comparación, la falta o la versión “menos comple-

ta” de los hombres. Si los hombres son la esencia, los sujetos, las mujeres resultan construidas como inesenciales, como un objeto (Beauvoir, 1999 [1949]). Más aún, desde el análisis que hace Judith Butler sobre la teoría beauvoriana, se puede decir que:

Esta asociación del cuerpo con lo femenino se basa en relaciones mágicas de reciprocidad mediante las cuales el sexo femenino se limita a su cuerpo, y el cuerpo masculino, completamente negado, paradójicamente se transforma en el instrumento incorpóreo de una libertad aparentemente radical. (Butler, 2018, p. 63)

Y este relato que Simone de Beauvoir interpelaba, no le era para nada ajeno al deporte en esa época, porque mientras ella escribía cuestionando los roles asignados a las mujeres basados en su función biológica de ser madres, en ese mismo momento, las gimnastas empezaban a competir en eventos olímpicos. Recordemos que, es recién por estos tiempos cuando se empieza a permitir la competencia individual de gimnastas mujeres en los torneos internacionales u olímpicos²⁸. Pero este “permiso” estuvo —y aún está— condicionado a las reglas de una sociedad androcéntrica: si los gimnastas varones eran la norma, el universal, para incorporarse a la práctica las mujeres debían de reforzar su condición distintiva de los varones, ergo: no podían hacer “el mismo” deporte. Es así que, además de aparatos de competencia diferenciados, como la incorporación de la viga de equilibrio y la separación de las barras (para las mujeres las “barras asimétricas”), se adosan una serie de movimientos especiales que buscarían resaltar la “identidad femenina” (Cervin, 2020). La gimnasia artística se convirtió así en una práctica social idónea para resaltar ideales comunes, y las gimnastas en referentes de una feminidad deseada:

²⁸ Como fue dicho anteriormente en este trabajo, la competencia individual de las mujeres demoró más de 30 años en aparecer, siendo posible recién en 1952 (Cervin, 2020).

En 1952, ese ideal permanecía arraigado en interpretaciones históricas sobre la feminidad (...) La gimnasia artística de mujeres estaba asociada a ideales acerca de la feminidad y el trabajo doméstico, y sobre todo, a la idea de que el trabajo de las mujeres no debía ser visto como extenuante para los cuerpos débiles de las mujeres. De este modo, las atletas ejecutaban movimientos ligeros y gráciles con mínimo componente acrobático o riesgo. Demostrando secuencias de poses, las gimnastas exhibían flexibilidad y pasividad, moviéndose suavemente entre cada posición. (Cervin, 2020, p.14)²⁹

Estas interpretaciones sobre el rol de las mujeres en la sociedad y su consecuente producto estético sobre cómo se supone que debemos ser y vernos las mujeres, tiene su correlato en las formas en que son evaluadas las gimnastas mujeres. La preocupación de la FIG desde hace algunos ciclos olímpicos ha sido la de mantener los estándares estéticos de la gimnasia femenina, reivindicando algunas de las tradiciones provenientes de la década del 50 al 70 del siglo pasado. Si en los inicios de la participación de mujeres en las competencias de gimnasia artística, el ideal de mujeres gimnastas estaba asociado a la maternidad, la delicadeza y la fragilidad, esa figura comenzó a cambiar en la década del 70. Con la influencia del circo ruso en la gimnasia, y la incorporación de movimientos cada vez más acrobáticos y riesgosos que desafiaban las reglas de la gravedad, la gimnasia de mujeres comenzó a asemejarse a la gimnasia de varones (Cervin, 2020). Es en esta época cuando comienzan a aparecer gimnastas mucho más jóvenes, con cuerpos pequeños, poco desarrollados. Es la era de gimnastas como Olga

²⁹ Traducción personal (texto original en inglés): *“In 1952, that ideal remained rooted in historic understandings of femininity (...) has explained, women’s gymnastics was linked to ideals about womanhood and housework, and most of all, that women’s labour should not be seen as strenuous for women’s weak bodies. Thus, athletes performed light, graceful movements with minimal acrobatics or risk. Demonstrating strings of poses, the gymnasts exhibited flexibility and passivity, moving softly between each position.”* (Cervin, 2020, p.14). La palabra “performed” no tiene una traducción exacta, fue traducida como “ejecución” aunque no refleja completamente el término en inglés. Incluso se está utilizando en el español el anglicismo “performance”.

Korbut y Nadia Comaneci³⁰, que revolucionan la forma de hacer gimnasia, por la complejidad de las acrobacias y por el nuevo modelo ideal de gimnasta: niñas pequeñas, infantiles (Barker-Ruchti, 2009).

Sin embargo, esta transición no sucedió sin conflictos, porque en principio la FIG se mantuvo reticente a este cambio en el modelo de gimnasta ideal. De hecho, en 1969 la gimnasta soviética Ludmila Tourischeva se presentó en el campeonato mundial de gimnasia con series llenas de elementos de dificultad, y fue sancionada por las juezas por esta razón, recibiendo bajas notas en sus series (Cervin, 2020). Tourischeva, cuyo entrenador tenía una gran influencia en la formación del circo soviético, fue una de las primeras gimnastas en presentar series llenas de acrobacia, con movimientos veloces, arriesgados, altos, con muchos giros en el aire. A ella le sucedieron otras gimnastas, en un proceso de acrobatización de este deporte (Cervin, 2020), al que la FIG tuvo que adaptarse, porque el modelo de gimnasta ideal estaba cambiando. Como fue dicho, ahora las gimnastas ya no representaban un ideal de mujer, madre y ama de casa, sino más bien de niñas, gráciles, alegres, muy ágiles y livianas.

En los últimos 20 años de gimnasia artística se han acentuado algunos de estos cambios: mientras las gimnastas cada vez logran alcanzar mayores grados de dificultad, creando elementos hipercomplejos, realizando series llenas de acrobacias y cada vez menos movimientos de danza o elementos *gimnásticos* (saltos, giros o mantenciones), la FIG modifica las reglamentaciones ciclo a ciclo, penalizando cada vez con más peso los errores por “*presentación artística*” en los aparatos viga y suelo, donde se exigen movimientos que configuren una coreografía integrada con los elementos técnicos. Un claro ejemplo de esto es el cambio en la cantidad de puntos que se le pueden descontar a una gimnasta por el concepto de “presenta-

³⁰ Nadia Comaneci obtiene el famoso puntaje perfecto de 10 puntos en los Juegos Olímpicos de Montreal en 1976.

ción artística”. Mientras que en el código del ciclo anterior (CoP-WAG 2017-2020), se podían descontar hasta 8 décimas de punto (del total de 10) por errores en los movimientos coreográficos, la música, o la generalidad de la composición artística presentada por la gimnasta; en el nuevo código (CoP-WAG 2017-2022) se pueden descontar hasta 1,20 puntos de 10 por este concepto.

También, en este intento de que la gimnasia “no pierda su identidad” el comité técnico de la FIG crea parámetros de evaluación de las series gimnásticas de las mujeres de viga y suelo. Estos parámetros son criterios para que los y las juezas puedan evaluar lo más objetivamente posible las performances, pero que expresan claramente el ideal de gimnastas mujeres que se busca perpetuar. Por ejemplo, en el caso del aparato suelo, se exige que la gimnasta demuestre la capacidad de expresarse durante la performance, y para la FIG:

La expresión se puede definir generalmente como la actitud y la gama de emoción que exhibe la gimnasta tanto con su rostro como mediante su cuerpo. Esto incluye cómo la gimnasta se presenta en general y conecta con las juezas y el público, así como su capacidad para controlar/manejar su expresión durante la ejecución de los movimientos más difíciles y complejos. Es también su habilidad para interpretar un rol o un personaje durante la presentación. Sumado a la ejecución técnica se deben considerar la armonía artística y la elegancia femenina. (CoP-WAG 2022-2024, Sección 13, p. 1)

Volveré a referir a este fragmento del código en otro momento de este trabajo por la densidad de información que contiene para el análisis, sin embargo, me interesa aquí destacar la referencia a la “elegancia femenina” vinculada a ciertas actitudes y formas de ser. Para la FIG el ideal de las mujeres sigue estando relacionado con la elegancia y el control de las emociones. Esto refiere directamente a ideales sobre la construcción del rol social de género de las muje-

res anteriores a 1950, a los aportes del feminismo, y particularmente a lo que criticaba Simone de Beauvoir. Remite a la idea de que las mujeres pertenecen al ámbito doméstico, y que por lo tanto sus problemas son del orden de lo privado, mientras que en la esfera de los vínculos sociales deben permanecer estoicas, mostrar que son “mujeres perfectas”, que dominan sus tareas del hogar de forma correcta y que son felices. Ver a una mujer cansada, enojada o protestando, son actitudes que resultaban “inapropiadas” para el ideal de feminidad. Algo de todo esto es lo que pareciera colarse en las pretensiones de la FIG hacia las gimnastas: la expresividad no se mide por la capacidad de hacer presentes las emociones más verdaderas, sino justamente de reprimirlas y mostrar gracia, fluidez en los movimientos y sensación de disfrute.

3.1.2 Aprender a ser mujeres

Ahora bien, ¿cuál es el argumento detrás de los ideales de la feminidad? Volviendo a la teoría feminista, y en particular a la que, post-Beauvoir se dialogó con la teoría marxista, nos encontramos con una crítica al sistema social y económico que se basa en la idea de las mujeres como únicas responsables de las tareas domésticas, la crianza y el cuidado de los y las niñas y de otras personas dependientes. Si para Carlos Marx la base de la explotación del hombre por el hombre radicaba en la plusvalía —el valor de venta agregado a un producto sobre el valor (salario) que recibe un trabajador por producirlo— para las feministas marxistas la explotación comienza con las tareas domésticas no remuneradas realizadas por las mujeres, que permiten que los varones trabajen. Es decir, para ellas, las bases del sistema de reproducción capitalista radican en que las mujeres realicen tareas no remuneradas, necesarias para la supervivencia de la familia (Rubin, 1986). Y, si bien las feministas encontraron en la teoría marxista un aliado fundamental, por ser la primera teoría social crítica que explicaba la sociedad desde las relaciones de opresión y subordinación, le exigieron a esta teoría una mención espe-

cial a la opresión de las mujeres, pues el sistema que subordina a las mujeres ante los hombres —el patriarcado— precede históricamente a la estructura capitalista, más aún, precede a cualquier estructura política y económica conocida (Varela, 2019). En este sentido Gayle Rubin intenta explicar mediante la conceptualización del sistema sexo/género que “Las mujeres son oprimidas en sociedades que ningún esfuerzo de imaginación puede describir como capitalistas” (Rubin, 1986, p. 100). Es decir que hay una idea ulterior que ubica a las mujeres en el ámbito privado, doméstico, que les otorga menos derechos y que las subordina socialmente, que trasciende la historia de la humanidad, y que no puede explicarse sólo con el materialismo histórico y la sociedad de clases:

El capitalismo retomó, y reorganizó, ideas del hombre y la mujer que eran muy anteriores. Ningún análisis de la reproducción de la fuerza de trabajo en el capitalismo puede explicar el ligado de los pies, los cinturones de castidad ni ninguna de las fetichizadas indignidades de la increíble panoplia bizantina, por lo hablar de las más ordinarias [prácticas], que se han infligido a las mujeres en diversos lugares y tiempos. El análisis de la reproducción de la fuerza de trabajo no explica ni siquiera por qué son generalmente las mujeres las que hacen el trabajo doméstico y no los hombres. (Rubin, 1986, pp. 100-101)

En la década del 50 del siglo pasado, el ideal de las mujeres como responsables de las tareas domésticas seguía más presente que nunca. En un momento en el que las mujeres ya habían accedido a derechos básicos como: la educación, el voto, el divorcio por sola voluntad de la mujer; que ya eran consideradas como mano de obra pasible de ser contratada, y que en casos excepcionales llegaban incluso a ocupar puestos de gobernanza, todavía entonces aún le eran adjudicadas las tareas hogareñas. Simone de Beauvoir reclamaba entonces:

Así pues el hombre puede persuadirse de que ya no existe entre los sexos una jerarquía social, y que, en conjunto, a través de las diferencias, la mujer es una igual. Como, no obstante, ob-

serva ciertas inferioridades —la más importante de las cuales es la incapacidad profesional—, las atribuye a la naturaleza. (1999 [1949], p. 28)

Y es que cuando los argumentos históricos y sociales que confinaban a las mujeres al ámbito doméstico se terminan, cuando lo personal se vuelve político (Dorlin, 2009), cuando las mujeres ganan el discurso social y logran alcanzar algunos derechos básicos que apenas esbozan sesgos de igualdad con los hombres, ahí es cuando aparecen los discursos de la diferencia sexual de la biología argumentando toda inequidad. Y este punto es central para esta tesis, porque es en estos discursos donde el deporte basa todos sus fundamentos. Y, si bien la teoría de Simone de Beauvoir es más que vigente para explicar algunos de los mecanismos de subordinación de las mujeres y la construcción de los ideales de feminidad, para analizar al fenómeno deportivo hay que ir más lejos, porque hay que interpelar las bases mismas de una biología humana concebida desde su génesis en base al dimorfismo sexual. Pues no olvidemos que en la misma historia de la ciencia es posible observar cómo se va gestando la idea de cuerpos diferenciados, en base a la observación de órganos aparentemente distintos, y que dan como resultado (solo porque la ciencia crea esas asociaciones) formas conductuales distintas (Laquer, 1990).

Es decir, el deporte históricamente ha tomado de las ciencias biológicas —en las que tradicionalmente ha legitimado su estatus científico para hacerse un lugar en la academia— la definición sexual de los cuerpos (Silveira & Vaz, 2013). Y esta definición se reduce, tanto a nivel anatómico, como genético y hormonal, a dos cuerpos: machos y hembras. La noción de dimorfismo sexual refiere a la biología animal (incorporando la idea de hombres como una especie animal más). Es desde estas premisas que el deporte, y la gimnasia artística en particular, va a reconocer en sus reglamentaciones solo cuerpos masculinos o femeninos. Y estas reglamentaciones operan como organizadoras de la identidad para los y las deportistas porque

de alguna forma legitiman y expresan formas de ser y actuar esperadas o prohibidas. Y el cuerpo de los y las deportistas se vuelve el lugar donde operan material y simbólicamente estas reglamentaciones, principalmente cuando pensamos en las relaciones sexonormativas: “la identidad sexual está estrechamente ligada a la de género y ambas atraviesan a la cultura deportiva por medio del cuerpo. Además de preguntas sobre la sexualidad, las mujeres atletas están sujetas a una sexualización normativa”³¹ (Silveira & Vaz, 2014, p. 456).

De esta manera, las mujeres nacemos aceptando nuestra condición de subordinación corporal que nos es otorgada por una condición material que parece innegable, la presencia de órganos sexuales que nos definen como “mujeres”: el útero, los ovarios, la vagina, otros órganos, tejidos y hormonas caracterizados como “femeninos” (Fausto-Sterling, 2006). Así que nuestro cuerpo es caracterizado siempre como más débil y delicado, y crecemos aceptando el discurso social que afirma que nuestro cuerpo tiene menos posibilidades que el cuerpo universal, el perfecto, es decir, el de los hombres. Nos enseñan que somos más flexibles, livianas, dóciles; que debemos mostrar gracia, sensibilidad, y elegancia. Las mujeres debemos aprender a ser mujeres, reforzando ciertas características que nos distinguen del universal: debemos demostrar que somos “femeninas”, nos debemos vestir y peinar como mujeres, nos tenemos que mover y cuidar el cuerpo como mujeres. Así es que Simone de Beauvoir afirmaba: “No se nace mujer, se llega a serlo” (Beauvoir, 1999 [1949], p. 207).

Uno de los objetivos centrales de este capítulo será intentar explicar cómo las niñas transitan el proceso de convertirse en gimnastas, y como esto implica, no solo el aprendizaje de un conjunto de técnicas corporales deportivas, sino una educación corporal estética de género. Y

³¹ Traducción personal, texto original en portugués: “a identidade sexual está estreitamente ligada à de gênero e ambas atravessam a cultura esportiva por meio do corpo. Além de perguntas sobre a sexualidade, as mulheres atletas estão sujeitas a uma sexualização normativa” (Silveira & Vaz, 2014, p. 456).

quizá hoy parece una obviedad aquello que para Simone de Beauvoir era un descubrimiento: las atribuciones de la feminidad no son más que construcciones culturales que nos relegan a las mujeres a la situación de opresión, y que liberarnos de ellas nos emancipa. Sin embargo la gimnasia artística hoy está plagada de estos discursos idealizantes sobre las “atribuciones femeninas”, y por eso me interesa analizar la raíz, así como los efectos actuales de estos discursos en la formación de gimnastas, reconociendo además que el lugar de las mujeres en el deporte hoy tiene otros simbolismos, y que también puede representar un espacio de disputa social y visibilización de las mujeres en la escena mediática, derribando, en hechos prácticos (medallas, récords, competencias) muchos de los mitos sobre los cuáles se construye una teoría deportiva que está completamente sexualizada. Es decir, la tradición epistemológica en el campo de los estudios sobre deporte y entrenamiento (o ciencias del deporte y alto rendimiento), contribuye fuertemente a reproducir el sistema hetero-cis-normativo, ya que se basan en premisas que reafirman la idea de la división sexual de los cuerpos (o dimorfismo sexual) y sus efectos en las performances deportivas, como forma de mantener el *establishment* (Teixeira Silveira, 2013) deportivo. Pareciera que hay un sector de las ciencias del deporte que se caracteriza por construir una especie de teoría basada en la evidencia observacional: lo que importa es lo que se puede ver, medir y comparar, así sean tiempos, récords, o cuerpos (órganos sexuales, hormonas). El deseo, la identidad, la intersexualidad o la transexualidad son parámetros que no pueden medirse y que por lo tanto, tensionan la tradición científica del deporte y el sistema deportivo todo (Camargo, 2018).

3.2 La diferencia sexual es destino

3.2.1. El cuerpo, los cuerpos

Antes de seguir avanzando en relación a las definiciones sexo-genéricas, me parece importante introducir algunas reflexiones sobre la noción misma de cuerpo y cómo sus posibles interpretaciones pueden habilitar o no una crítica a lo deportivo y/o a las estructuras de género que operan en la sociedad y en el deporte.

El cuerpo en el gimnasio es protagonista. Sobre el cuerpo se habla, se trabaja, se siente, se perfecciona, se tecnifica. Incluso por momentos parece que se olvidan de quién es ese cuerpo, de quien siente. Es común escuchar entrenadores/as hablando sobre el cuerpo de “sus” gimnastas, al que conocen casi que por completo en sus debilidades, sus fortalezas, sus lesiones, sus dimensiones. Incluso algo que me llamó particularmente la atención durante el trabajo de campo es que Isabel, la entrenadora principal del gimnasio, me hablara del cuerpo de las gimnastas delante de ellas, como si no estuvieran escuchando, o como si ese cuerpo no representara a un sujeto: “lo que pasa es que Catalina [gimnasta] es muy potente, pero nada flexible, entonces hay elementos que le salen muy bien, pero otros le salen horrible]” (Comunicación personal, registro del cuaderno de campo, Julio de 2021).

Hay una especie de alienación del cuerpo de los y las gimnastas, un proceso de formación en el cual van perdiendo derechos sobre su cuerpo y se los van otorgando a sus entrenadores y/o al cuerpo médico (fisioterapeutas, deportólogos, nutricionistas, etc.) quienes asumen la autoridad para opinar sobre si creció, si engordó, si es flexible, si tiene un tobillo esguinzado. Incluso hablan en nombre del sentir de ese cuerpo y suelen opinar sobre la fatiga o el dolor, en general para desconfiar de ello. Y sobre estas opiniones elaboran conjeturas o toman decisio-

nes ya sea de tratamientos o intervenciones médicas, como de modos de entrenamiento: si bajar o aumentar las cargas, si aprender elementos nuevos o no, si descansar más o menos. Todo esto me ha ido llevando a una reflexión sobre el lugar y las interpretaciones del cuerpo y lo corporal en el deporte. Pues no es cualquier noción del cuerpo la que se encuentra presente allí. Es decir, hablar de *cuerpo* adquiere muy diferentes significados en diferentes contextos. Para esta tesis he partido de algunas nociones clave que surgen de los estudios contemporáneos de la educación del cuerpo, y que tienen por objetivo reflexionar sobre los modos en que el cuerpo es definido, moldeado, tratado y educado³².

Lo primero que me parece importante decir es que las percepciones del cuerpo y por lo tanto el lugar social que ocupa —las formas de cuidarlo; admirarlo, educarlo, vestirlo, decorarlo, medirlo, o clasificarlo— son fieles a cada época y cada territorio. Derivan de los discursos socialmente validados en torno a él, fuertemente vinculados a la producción científica, y expresan ciertas subjetividades e intereses políticos propios del tiempo y el espacio donde son elaborados estos sistemas discursivos. Dicho de otro modo:

(...) el cuerpo, en tanto construcción simbólica, en tanto invención eminentemente política, debe su existencia a una construcción discursiva que lo habilita y dentro de la cual adquiere un significado (...) Afirmar que el cuerpo es una construcción simbólica, no pretende cuestionar la evidencia de una materialidad corporal de la vida humana. Pero para que una materialidad devenga cuerpo es preciso que éste sea capturado por una discursividad. Supone su invención

³² Me refiero a las líneas de investigación que han surgido en Uruguay, vinculadas al incipiente campo académico de la Educación Física, a partir de los trabajos de Raumar Rodríguez, Paola Dogliotti, Gianfranco Ruggiano, Cecilia Seré, Inés Scarlatto, Virginia Alonso, Bruno Mora, entre otros/as, que a su vez han dialogado y reflexionado con las producciones de conocimiento regionales —de Argentina y Brasil principalmente— como es el caso de Alexandre Fernández Vaz, Ricardo Crisorio, Eduardo Galak, Carmen Soares, por nombrar algunos/as investigadores/as que han sido referencias teóricas para la investigación local.

como objeto de intervención política, o lo que es lo mismo para el contexto aquí abordado, como objeto de conocimiento científico. (Ruggiano, 2011, p. 33)

Me parece importante, para este trabajo, partir de la premisa foucaultiana de que el cuerpo es lo que es posible decir sobre él. El cuerpo entonces es el conjunto de representaciones que existen sobre él, atravesadas por las posibilidades históricas de ponerlas en palabras (Ruggiano, 2011). Así, puede considerarse como resultado de múltiples significaciones, de múltiples simbolismos, producto de las disputas por el saber y por el poder que sobre él se ejercen. Es un recinto sobre el cual se construyen expectativas estéticas, funcionalidades, e incluso roles sociales. En esta misma línea parecen coincidir las palabras de Judith Butler (2018) “el cuerpo es en sí una construcción, como lo son los múltiples cuerpos que conforman el campo de los sujetos con género” (Butler, 2018, p. 58). Para esta autora, no es posible significar los cuerpos como una existencia previa a su condición de género. En otras palabras, son las estructuras discursivas las que tienden a encasillar a los cuerpos, y como primer orden de esa taxonomía, aparece el género. Por esta razón en este trabajo la discusión sobre el cuerpo, y cómo este se (trans)forma hasta convertirse en gimnasta, no puede ser atendida sino es en vínculo constante con una reflexión sobre las significaciones de género que articulan todo proceso corporal.

Para el caso del deporte el cuerpo constituye una herramienta de trabajo que los y las deportistas deben aprender a manejar, dosificar, controlar, ajustar, arreglar; y, mediante el dominio de las técnicas, alcanzar los máximos estándares de rendimiento y perfección. Podemos decir que:

(...) el deporte trae consigo la fascinación por el control extremo del cuerpo —que posibilita la producción de momentos emocionantes, bellos, inimaginables— en la medida en que ese do-

minio se coloca como instancia necesaria para la aprensión técnica y, consecuentemente, para su realización. (Carreirão Gonçalves & Fernandez Vaz, 2017, p. 127)³³

Los cuerpos deportivos, en este caso los cuerpos gimnásticos, se van grabando de un lenguaje específico que responde a las necesidades de una práctica competitiva que pone a prueba sus funciones al límite. Se va llenando de símbolos y de reglas que *se hacen cuerpo*, en el sentido literal y metafórico de este término. Literal porque, en la gimnasia artística, se deben traducir una serie de movimientos codificados y reglamentados en performance corporal, se transfiere la regla a una actuación que denota perfección, ligereza, gracia y riesgo a la vez, y que tiene una impronta personal. Y simbólica porque a partir de estas reglas se va construyendo un modelo de cuerpo ideal, esperado. Podría decir que la gimnasia artística constantemente produce una noción de cuerpo en particular, que está plagada de interpretaciones sociales sobre la estética y sobre el género. Podríamos hablar de un proceso de subjetivación que va transformando a la vida de cada gimnasta conforme se va consolidando como tal. Proceso compuesto por una serie de sensaciones (de dolor y placer), de emociones, de movimientos, técnicas y usos del cuerpo, que van a estar atravesados por diferentes discursos institucionales, sociales e históricos, provenientes de la reglamentación deportiva que a su vez se constituye de expectativas sociales de comportamientos, basadas en interpretaciones del género —de la hetero-cis-normatividad obligatoria— y de una estética particular deseada. Pero que también choca con las propias experiencias de cada gimnasta; con sus formas de interpretar el mundo y de poner en marcha los movimientos técnicos, de aprehender las reglamentaciones; y con las vivencias

³³ Traducción propia, texto original en portugués: “o esporte traz consigo o fascínio pelo extremado controle do corpo –que possibilita a produção de momentos emocionantes, belos, inimagináveis –, na medida em que esse domínio se coloca como instância necessária para a apreensão técnica e, consecuentemente, para sua realização” (Carreirão Gonçalves & Fernandez Vaz, 2017, p. 127).

subjetivas, lo que le gusta y lo que no, lo que le parece correcto o incorrecto, perfecto o imperfecto.

Me parece importante presentar aquí entonces tanto los discursos científicos que legitiman una cierta noción del cuerpo, como el producto de las experiencias subjetivas de quienes hacen gimnasia artística. Una especie de interludio entre la crítica al pensamiento científico moderno que parte del dimorfismo sexual y la reproducción de la especie como taxonomía de todas las cosas, y lo que pasa en el gimnasio con los y las gimnastas.

3.2.2 Las diferencias irrefutables de los cuerpos sexuados

Para las feministas de la segunda ola —que escribieron en la década del 1970— era fundamental remarcar la diferencia entre sexo y género, pues para ellas, la condición biológica de poseer un sexo no debía ser la razón para adjudicar valores sociales y psicológicos que generaran diferencias de género (Fausto-Sterling, 2006). Dicho de otro modo, si el sexo se asocia a los caracteres fisiológicos y anatómicos, el género se corresponde con la construcción cultural basada en ciertos valores sociales e intereses políticos, en donde la biología es puesta como excusa para subordinar a las mujeres ante los hombres. Para esta corriente del feminismo fue fundamental argumentar que, pese a la presencia de útero, vagina, ovarios, mamas —como evidencia científica de la condición de “ser mujer”— no debía asociarse esta anatomía a roles sociales, a mandatos y a una jerarquía de poder desigual. Pues eran las instituciones sociales las que perpetuaban la desigualdad de género, y por lo tanto la mayoría de las diferencias entre hombres y mujeres. Y que, aunque resultaba innegable la diferencia en la funcionalidad reproductiva de los cuerpos masculinos y femeninos, para ellas las diferencias más sustanciales provenían de decisiones sociales y no de la biología (Fausto-Sterling, 2006). Sin embargo, había un límite en el cuestionamiento de las feministas de esta época, porque para ellas la di-

ferencia sexual era un hecho, la presencia de cuerpos biológicamente distintos aparecía como una realidad dada:

(...) las feministas de los setenta establecieron los términos del debate: el sexo representaba la anatomía y la fisiología, y el género representaba las fuerzas sociales que moldeaban la conducta. Las feministas no cuestionaban la componente física del sexo; eran los significados psicológico y cultural de las diferencias entre varones y mujeres —el género— lo que estaba en cuestión. Pero las definiciones feministas de sexo y género dejaban abierta la posibilidad de que las diferencias cognitivas y de comportamiento pudieran derivarse de diferencias sexuales. (Fausto-Sterling, 2006, p. 18)

La gimnasia artística, como la gran mayoría de los deportes y las prácticas sociales que involucran un importante compromiso corporal, están plagadas de estos discursos sobre la diferencia sexual. También en otros ámbitos de la vida cotidiana donde se ponen en juego las destrezas de las personas, suelen utilizarse argumentos basados en el dimorfismo sexual para explicar por qué algunas tareas son “de hombres” o “de mujeres”. Es así que históricamente a las mujeres nos han vinculado a tareas mayormente de cuidado o domésticas, que no impliquen esfuerzos físicos. Incluso cuando no se pudo fundamentar más su ausencia del ámbito académico y laboral, las profesiones más ocupadas por mujeres siguen esta misma lógica. Es común ver más mujeres enfermeras, maestras, cocineras, limpiadoras, parteras, diseñadoras de moda, etc. Y menos en tareas que suelen asociarse con un uso de la fuerza o del dominio corporal, ya que se espera que sean varones los mecánicos, herreros, obreros de la construcción, electricistas, conductores profesionales, trabajadores de campo, entre otras. Pero lo más interesante empieza a suceder en aquellas profesiones donde la única restricción debería ser la acreditación de ciertos saberes académicos. Aquí también se produce esta diferencia dando lugar a los discursos sobre distinciones en la estructura de los cerebros aportados por las neu-

rocencias (Fausto-Sterling, 2006): los hombres son más analíticos, deciden más rápido, son más fríos; las mujeres somos empáticas, intuitivas, más receptivas, prácticas, organizadas, etc.

Las referencias a las diferencias corporales según el sexo son casi que la trama básica de la historia deportiva: los hombres fuertes, veloces, resistentes; las mujeres menos fuertes, menos veloces, menos resistentes, más flexibles, más expresivas, más “livianas”. Todos los libros de fisiología del ejercicio y de la teoría del entrenamiento se basan en estadísticas que toman como universal al cuerpo de los cis-varones, blancos, europeos, jóvenes. Y, suele aparecer un capítulo destinado a las mujeres, como una población distinta, particular, con estándares distintos de posibilidad.

La gimnasia artística, como he dicho, nace del discurso de la diferencia sexual, asumiendo que el cuerpo de las mujeres tiene capacidades distintas a la de los hombres, pero además tiene un rol social, una función que debe perpetuar, perfeccionar y resaltar: el de la belleza, la expresividad y la delicadeza. En detrimento de otras cualidades que no suelen resaltarse, como puede ser su fuerza o su agilidad. Un elemento claro de este discurso es la diferenciación de los aparatos de competencia. Se dice que las anillas y el caballo con arzones principalmente son aparatos que requieren de niveles de fuerza extraordinarios. Un entrenador de gimnastas varones de Uruguay, me comentaba en una charla durante una competencia que para realizar el elemento “Cristo” en las anillas, conocido como un elemento icónico de la gimnasia masculina (ver Figura 7), un gimnasta debe ser capaz de sostener el peso de su propio cuerpo en cada uno de sus brazos, o lo que es lo mismo, hacer una fuerza isométrica total equivalente al doble del peso de su cuerpo.

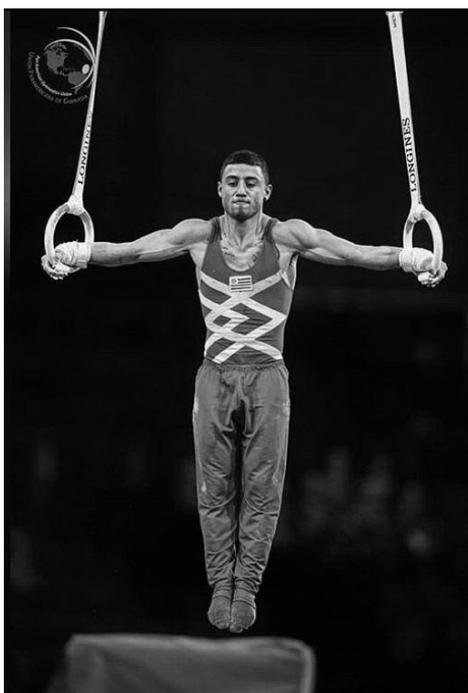


Figura 7. Victor, gimnasta uruguayo, haciendo "Cristo" en las anillas. Foto del archivo web de la Unión Panamericana de Gimnasia

Y la verdad es que siempre pensé que este era un elemento imposible, tanto cuanto me parece extraordinario volar por el aire, hacer dos o tres giros en el eje longitudinal con el cuerpo, o hacer un elemento con vuelo (sin apoyo de manos) en la viga, que mide 10 centímetros de ancho y 1,20 metros de altura. No creo que sea imposible que una gimnasta mujer pueda lograr este elemento, de hecho necesita hacer la misma fuerza, en proporción a su propio cuerpo que un hombre. Lo mismo pasa con el caballo con arzones, un aparato complejo, que la mayoría de los gimnastas varones a los que he conocido me han confesado odiarlo. Una serie destacada en este aparato implica un dominio del tren superior y de los brazos, que sostienen el cuerpo sobre el caballo o sobre los arzones, las piernas y los pies no pueden tocar el aparato, por lo tanto el abdomen y los brazos sostienen a las piernas, que deben permanecer flojas, livianas en el aire para moverse por encima del caballo. Se requiere de fuerza de brazos, y de

piernas ágiles y flexibles. En el mismo curso para entrenadores de gimnasia artística masculina en el que generé sorpresa por participar siendo mujer, me enseñaron que la preparación física para un gimnasta especialista en arzones incluye un gran trabajo de elongación de la cadera. Más aún, aprendí que en muchos países los gimnastas varones toman clases de ballet ya que la mejora de la flexibilidad y la postura que otorga el trabajo de barra es óptimo para los gimnastas que desean destacarse en este aparato.



Figura 8. Gimnasta compitiendo en el caballo con arzones. Colección personal.

Las gimnastas mujeres realizan preparación de ballet durante toda su carrera gimnástica, como veremos más adelante, por las exigencias de presentación artística y postura que recae sobre ellas. Se trata de un entrenamiento que resulta agotador, a veces reiterativo y doloroso. Me acuerdo que los días que nos tocaba entrenamiento de ballet, con mis amigas de la época en que entrenaba gimnasia, nos escondíamos de la entrenadora para no realizarlo. ¿Por qué, si una gimnasta ya se prepara con las técnicas del ballet para hacer sus series, no podría ser buena también haciendo caballo con arzones?

Lo mismo podríamos preguntarnos al revés, ¿por qué hay cosas que los gimnastas varones no pueden realizar? Las veces que he preguntado a gimnastas o entrenadores/as sobre la posibilidad de que los gimnastas pudieran aprender a hacer elementos en la viga, me han respondido

que es muy peligroso, porque una caída sobre la viga podría poner en riesgo la seguridad de sus genitales: testículos y pene. Como si no fuera doloroso para nosotras caer sobre la viga con las piernas separadas, caída por demás común. O también vale preguntarnos, y voy a profundizar sobre este punto más adelante, ¿por qué los hombres no realizan coreografía con música en suelo? Hacer tres o cuatro “diagonales”³⁴ con pasadas de varios elementos acrobáticos, que se combinan con elementos mortales (sin apoyo de manos), que requieren de muchísima fuerza explosiva, con elementos gimnásticos (giros y saltos provenientes de las técnicas del ballet clásico), y además bailar entre esos elementos, todo durante un minuto y medio, resulta agobiante. Requiere de una resistencia especial, que suelen llamar “anaeróbica láctica”. Sin embargo, en el mismo aparato, los gimnastas varones solo hacen las “diagonales” más algún elemento de fuerza requerido por el reglamento. No bailan, no hacen elementos gimnásticos. Realizan sus elementos mortales y descansan: se paran en la punta de la *pedana*³⁵ bajan sus brazos extendidos, las piernas juntas, y respiran hondo. Es cansador sí, cada diagonal implica el desenvolvimiento de fuerzas máximas, sin embargo, la resistencia no resulta la misma. ¿Cómo no esperar entonces que los gimnastas varones hayan alcanzado históricamente la posibilidad de ejecución de elementos cada vez más complejos, más giros, más velocidad, más altura? Si las exigencias físicas son absolutamente distintas. Resulta injusto comparar el desempeño de una gimnasta en suelo con el de un gimnasta varón, porque parte de una desventaja estructural. A pesar de esto es común escuchar que los hombres realizan más dificultad, más acrobacia en suelo porque son más fuertes. Y, muy a pesar de esto, la gimnasia femenina se ha ido acrobatizando desde los años 80 en adelante (Cervin, 2020), incorporando

³⁴ Así se les llama a las líneas acrobáticas, o combinaciones de movimientos acrobáticos que se realizan en suelo, en las diagonales de la pedana (suelo elástico), porque son las trayectorias más largas para tomar impulso y realizar todos los movimientos.

³⁵ Piso especial de 12 por 12 metros, conocido como el aparato “suelo”, compuesto por resortes, tablas de madera, una capa de una espuma especial que absorbe impactos, y una alfombra que lo cubre todo.

movimientos cada vez más difíciles, y, en algunos casos, realizando la misma dificultad que gimnastas varones. Tal es el caso de la gimnasta Simone Biles, que ha colaborado en derribar unos cuantos mitos sobre los límites de las posibilidades de una gimnasta mujer para mostrar fuerza máxima, velocidad y coordinación.

Ahora bien, hasta ahora esto son puras conjeturas. La gimnasia artística es hasta ahora lo que es, y quienes entrenan este deporte lo hacen en unos márgenes de género dados, entonces es casi que utópico pensar un escenario en el cual se pusieran los cuerpos a hacer gimnasia, sin importar su condición social de género, o incluso su autopercepción. Más allá de esto, todas estas conjeturas las he ido hablando con gimnastas, entrenadores/as y jueces/as, obteniendo respuestas muy variadas. Pero las que más me llaman la atención son la de los y las gimnastas, para quienes sería perfectamente posible pensar un escenario en el cual todos y todas hagan todos los aparatos (o los que elijan) o incluso que los gimnastas varones realicen presentación artística: “sería raro de ver, pero pienso que es una cuestión de acostumbrarse. La gimnasia femenina es más atractiva justamente por las coreografías, por los bailes. Capaz estaría bueno que los hombres también lo hagan, sería más justo” (Cata, gimnasta en formación. Comunicación personal, setiembre 2021).

3.2.3 Los límites de la relación cuerpo-sexo-género

Donna Haraway, es una feminista proveniente del ámbito de la biología (al igual que Anne Fausto-Sterling), y fue una de las primeras investigadoras en cuestionar, desde la perspectiva de género, la base del pensamiento científico moderno, sobre todo las teorías que explican la funcionalidad y anatomía e los cuerpos, y con ello las leyes de la reproducción. Para ella, la supuesta “objetividad” con la que la ciencia es producida —en particular las ciencias biológicas— parte de la premisa indiscutible de la diferencia sexual, que resulta en sí mismo un posi-

cionamiento político. En esta perspectiva es que se vuelve necesario asumir que todo descubrimiento científico está irrevocablemente atravesado por tramas de significación y poder. Y que tanto las hipótesis como las refutaciones, las estadísticas, las metodologías, las conclusiones están mediadas por los intereses políticos de perpetuar un sistema de poder dado (Haraway, 1995). Esto quiere decir que el conocimiento es situado, se produce en un tiempo y un espacio particular, bajo los estándares de lo que una sociedad acepta como correcto, legítimo o necesario:

“(…) las feministas también saben que el poder de nombrar algo es el poder de objetificar, de totalizar. El otro es simultáneamente producido y localizado fuera de lo más real en los discursos gemelos de la vida y de las ciencias humanas, de las ciencias naturales y del humanismo. Esta es la creación de la diferencia que afecta al «conocimiento occidental»; es la voz patriarcal en la producción del discurso que puede nombrar sólo por subordinación dentro de linajes legítimos” (Haraway 1995, p. 130)

Entonces, al planteo inicial de Simone de Beauvoir, y al de las feministas que le siguieron (por ejemplo, la ola de las feministas-marxistas), Donna Haraway le agrega una nueva reflexión: la base de la desigualdad de género no nace sólo de los preconceptos culturales que se construyen a partir de la base de la diferencia sexual de los cuerpos, sino que comienza a delimitarse desde la forma en que es concebida y estudiada la biología. De nuevo, si el cuerpo es aquello que se dice sobre él o las decisiones políticas tomadas para definirlo (Ruggiano, 2011), entonces el proceso de *generificación* de los cuerpos, es decir, dotarlos de cualidades de género, es una decisión política y social, no es una materialidad inmanente previa a toda posibilidad de significación humana. El “cuerpo-hombre” o el “cuerpo-mujer” no son entidades del orden de lo prediscursivo, sino, todo lo contrario, son pura construcción metafórica.

En esta misma línea es que se presenta la propuesta de Judith Butler, y que encuentro fundamental para pensar la base constitutiva del deporte: su cuestionamiento al discurso del binomio sexo-género —que asocia al sexo con categorías biológicas, y al género con categorías socio-culturales— resulta central para el análisis de la gimnasia artística y su estructura histórica. La propuesta de Butler en “El género en disputa” es intentar desenlazar la relación sexo-género, partiendo de la premisa de que no necesariamente un género es producto de un solo sexo, puesto que el género es el producto de los significados culturales que admiten la existencia de determinados cuerpos sexuados (Butler, 2018). Es decir, la deconstrucción de los discursos que sostienen una preexistencia corporal sexuada previa a las posibilidades históricas de concepción y delimitación de los géneros nos permite desvincular un cuerpo, con un sexo, con un género, y así “no está claro que la construcción de “hombres” dará como resultado únicamente cuerpos masculinos o que las mujeres interpreten sólo cuerpos femeninos” (Butler, 2018, p. 54).

Entonces, no se trata aquí de negar que existen diferencias evidentes en los cuerpos, pero lo que estas teorías han intentado demostrar es que las taxonomías —que se intentan transferir de la especie animal y vegetal a los cuerpos humanos— resultan ser insuficientes para explicar una diversidad relacional infinitamente superior a las posibilidades de nombrar y clasificar en grupos. Y que, además, cualquier ejercicio taxonómico está inevitablemente atravesado por prenociones históricas, en este caso, de género. Más aún, para Judith Butler pierde sentido definir al género como la interpretación cultural del sexo, si este resulta en sí mismo como una categoría dotada de género (Butler, 2018). Dicho de otro modo, para la filósofa feminista, el sexo es una categoría tan culturalmente construida como lo es la de género.

El mundo del deporte resulta un espacio donde la relación directa entre cuerpo-sexo-género está particularmente expuesta, pues determina la base de la competencia que, en todos los casos, sin excepciones, están mediadas por esta relación. Es decir, la idea de que existen cuerpos que tienen un sexo: masculino o femenino, y que entonces son capaces de producir performances deportivas de hombre o de mujer (respectivamente, claro), es el argumento central de las categorías diferenciadas por género en la competencia. El sexo masculino, produce deportistas hombres, que tienen ciertas capacidades y posibilidades, que resultan en términos comparativos generales siempre superiores a las que puede desarrollar una deportista mujer, producida por un cuerpo con sexo femenino. Recordemos que “es sobre la naturaleza biológica de las mujeres que se construyó el mito de la fragilidad femenina y es en ese proceso de prohibiciones y recomendaciones para los sexos que el territorio del deporte se construyó” (Teixeira Silveira, 2013, p.14).³⁶

La pregunta que me he empezado a hacer, luego de transitar por esta perspectiva teórica es ¿cómo podemos pensar cuerpos gimnásticos que no estén clasificados por su sexo, en categorías de género? ¿cómo desasociar las connotaciones de sexo y género con las capacidades performativas de los y las gimnastas? ¿cómo desnaturalizar que un cuerpo tiene un sexo, y por lo tanto produce un género, y que entonces debe expresar una performance deportiva acorde a esas categorías?

³⁶ Traducción personal, texto original en portugués: “É sobre a natureza biológica das mulheres que se constrói o mito da fragilidade feminina e é nesse processo de proibições e recomendações para os sexos que o território do esporte se constitui” (Teixeira Silveira, 2013, p.14).

3.3 Cuerpo, estilismo y perfección: los días en el gimnasio

3.3.1 Entrenar al cuerpo, volverse gimnasta

La cuestión aquí es cómo los discursos de la teoría sexual del deporte y el entrenamiento han conformado una serie de premisas, normas, posibilidades y prohibiciones, que se expresan en reglamentos, formatos de competencia, formas de entrenar al cuerpo (o los cuerpos). En la gimnasia artística, como he dicho repetidas veces en este trabajo, se expresa en primer lugar cuando se definen dos ramas de competencia —masculina y femenina— y se conforman reglas y aparatos distintos de competencia. También he tratado de rastrear y reflexionar sobre el origen de esos argumentos y las posibilidades que podrían existir por fuera de lo ya establecido. Lo que me interesa discutir ahora es sobre las formas en que estos discursos generizados sobre el cuerpo determinan formas de entrenar y formar gimnastas, y cómo eso se va tornando en un modo de vida para quienes viven de cerca este deporte.

Los códigos de puntuación de la gimnasia artística son el fiel reflejo de los discursos sociales de género que predica la institucionalidad gimnástica como lo correcto o lo incorrecto. Prefiguran un deber ser, unas expectativas estéticas concretas, son la forma de nombrar a las cosas para que esas cosas existan: sin código no hay gimnasia, sin que algo sea nombrado como elemento, no puede ser un elemento. El código pone en palabras, cuadros y números acuerdos reglamentarios de entendimiento universal, y se basa en describir minuciosamente los límites de lo permitido y lo no permitido; lo reconocido y lo no reconocido; los requisitos y las sanciones por los errores. Pero, en el caso de la rama femenina, el código va más allá: habla de formas de expresión, de lo que la gimnasta debe “ser” y “mostrar”. Los y las gimnastas no suelen conocer en profundidad las reglas del código, de hecho las veces que les he preguntado sobre esto me dicen que lo entienden pero no lo leyeron todo, que hacen las cosas confiando

en lo que sus entrenadores/as les dicen. Sin embargo, parece sorprendente que logren una interpretación exacta de lo que allí dice, respondiendo a las pretensiones estéticas que el código sanciona.

La gimnasia artística es una búsqueda constante por la perfección de los movimientos, hay un *placer estético*³⁷ presente en la ejecución y en la performance de gestos técnicos exactos, cuidados, sin fallas. No debe haber flexiones de tobillo o rodilla, los brazos deben continuar el movimiento armónico del cuerpo, se busca el equilibrio, la fluidez de los movimientos, y sobre todo, dar la sensación de lo que se está haciendo es algo “fácil”, pese a que son movimientos hipercomplejos. Pablo, un exgimnasta que ahora se dedica a ser entrenador, me contaba durante una conversación:

Es un deporte que te entrena mucho de lo metódico, lo meticuloso, y lo perfeccionista, y eso si no está muy bien atendido puede llevarte a grandes frustraciones (...) bien atendido y bien llevado genera un metodismo y un orden que llevado a la vida te puede llevar muy lejos, pero también eso, creo que requiere atención porque te puede generar varios problemas emocionales. No es fácil ser perfecto en el deporte, en el estudio, en el trabajo. No existe “el 10³⁸” en todo (Comunicación Personal, julio de 2022)

Como correlato de esta meticulosidad, hay también una pretensión por dominar el cuerpo, por convertirlo en objeto útil para unos fines dados, en dotarlo de movimientos que se organizan

³⁷ Me refiero al placer que genera la apreciación de técnicas atléticas bellas, complejas, imposibles y perfectas, tal como lo describe Gumbrecht (2006).

³⁸ Hace referencia a la nota de ejecución perfecta, que en gimnasia artística parte de 10 puntos. En los Juegos Olímpicos de 1976, Madia Comaneci fue la primera gimnasta en obtener esta calificación perfecta. Desde el código de puntuación del período 2006-2008 cambió la forma de evaluación, separando la nota de dificultad y de ejecución (antes era una sola nota global), de tal manera que hoy en día es común ver puntajes que superan los 10 puntos. Sin embargo, en cuanto al puntaje por ejecución (Nota E) se sigue manteniendo la nota 10 como máximo puntaje que se puede obtener por este rubro. De modo que “10 puntos” sigue siendo, en la jerga de la gimnasia artística, sinónimo de perfección.

según las reglas de la eficacia y la eficiencia energética, que responda a leyes biomecánicas, para incluso poder superarlas. Pero, también existe la experiencia subjetiva de los y las gimnastas que poseen ese cuerpo y lo van moldeando como un/una artista va moldeando, transformando una materia prima hasta transformarla en una obra de arte (Carreirão Gonçalves & Fernandez Vaz, 2017):

Su transformación resulta de un proceso doloroso, intenso y exhaustivo, lleno de abdicaciones y excesos. Así, como ocurre en el arte, también en el deporte es preciso violentar la materia prima para poder crear formas, a partir de la generación del material que, según el análisis aquí realizado, se constituye por los movimientos deportivos (2017, p.133)³⁹

Es decir que, el cuerpo de los/las gimnastas se transforma de maneras particulares, y para ello debe estar preparado, tanto entrenado en capacidades como haber acumulado experiencias corporales suficientes para el dominio de la coordinación mediante una conciencia corporal lo más plena posible.

El deporte exige de los/las deportistas un compromiso corporal total. Esto es, entregar el cuerpo a todas las transformaciones y experiencias a las cuales debe ser sometido para alcanzar los estándares performativos exigidos. En el proceso de formación deportiva, que implica una auto-regulación y auto-exigencia muy particular por parte de los/las deportistas, el cuerpo se curte (Mora, 2018). La noción de curtir el cuerpo, que nos propone Bruno Mora (2018) nos permite analizar cómo la práctica deportiva va moldeando el cuerpo en —al menos— dos niveles. Uno que resulta fácilmente apreciable a la vista: el cuerpo se va moldeando en una estética específica de cada deporte. Ciertos grupos musculares crecen, se marcan, se fortale-

³⁹ Traducción personal, texto original en portugués: “Sua transformação resulta de um processo doloroso, intenso e exaustivo, cheio de abdições e de excessos. Assim como ocorre na arte, também no esporte é preciso violentar a matéria para se poder criar formas, a partir da geração do material que, segundo a análise aqui realizada, constitui-se pelos movimentos esportivos” (Carreirão Gonçalves & Fernandez Vaz, 2017, p. 133).

cen; se generan marcas particulares, como callos, lesiones permanentes, se endurece la piel; en algunas ocasiones se interviene, se tatúa, se adapta. En el caso de la gimnasia artística comienzan a marcarse los abdominales, crece el tamaño de los hombros y la espalda, las piernas se afinan pero se llenan de músculos, aumenta la flexibilidad, cambia la postura: los hombres van adquiriendo una postura más bien encorvada por el peso de sus hombros hipertrofiados, los brazos se van separando del cuerpo, los pies se paran separados, paralelos; mientras que las mujeres van adquiriendo una postura cada vez más erguida, el cuello estirado, aumenta la curvatura de la espalda a la altura de las lumbares hasta forzarlas. Cuando le pregunté a Cami, la gimnasta más experimentada del gimnasio, si sentía que su cuerpo había cambiado por hacer gimnasia artística, me respondió:

“La musculatura, mal. Me acuerdo que antes de empezar a hacer gimnasia era re flaquita, un *fideito*. Empecé la gimnasia y a los 11 o 12 años ya tenía unos músculos que me acuerdo que iba a la playa y la gente me miraba, porque estaba toda marcada, los abdominales, los músculos de los brazos (...) Y bueno, mismo con los años no se me fue, cuando me desarrollé y eso pensé que capaz se me iba un poco la musculatura pero no, al seguir trabajando la sigo manteniendo.” (Comunicación personal, setiembre de 2021).

Las rodillas se estiran hasta pasar la línea “normal” de la pierna, los pies se paran juntando los talones y alejando las puntas entre sí, se adopta la postura del entrenamiento de ballet. Esto es, el abdomen y los glúteos contraídos, la pera en alto, los brazos livianos, suaves, los hombros rectos, paralelos entre sí. “Cuando estoy haciendo la coreo en la viga estoy todo el tiempo pensando que no tengo que mirar a la viga, tengo que mirar para arriba, aunque me de miedo. Pienso también en que los dedos estén juntos, en ser elegante” (Comunicación Personal, octubre de 2021) me cuenta Juana, una de las gimnastas juveniles, que se destaca por su gran flexibilidad y su capacidad para desarrollar una gran presentación artística.



Figura 9. Piernas de gimnasta. Foto del cuaderno de campo

Las manos de los y las gimnastas aumentan su tamaño por el desarrollo muscular y se llenan de callos, porque a pesar del uso de protecciones, se lastiman de tanta fricción con las barras, las anillas, los arzones; se endurecen hasta sangrar, se curan, y se vuelven a lastimar. La primera vez que me abrí un callo en una mano por las barras, tenía no más de 11 años. Me bajé de la barra y sentía la mano medio dormida, pero no entendía qué me pasaba. Cuando la miré, tenía un pedazo de piel colgando, un agujerito de un centímetro de diámetro que desnudaba la carne viva, y sangraba un poco. En ese momento el dolor me recorrió toda la mano y, a pesar de que lo había visto muchas veces en otras manos de otras gimnastas, verlo en mi mano me generó una impresión terrible. En seguida levanté la mirada y mi entrenadora venía a ver qué me pasaba. Cuando vió mi mano, me la agarró, tomó ese pedacito de piel que colgaba, tiró fuerte y lo arrancó, desgarrándolo en un solo movimiento: “así se te va a curar mejor” me dijo tranquilizándome, y en seguida me dijo alegre “felicitaciones, ya sos una gimnasta”. Abrirse un callo es un indicio de madurez y experticia en la gimnasia artística, viendo las manos de un/una gimnasta es posible reconocer si se trata de un/a gimnasta experimentado/a o de un/a gimnasta que recién comienza, si entrena poco o mucho. Las marcas en el cuerpo en general

tienden a ser signos de madurez, de una experiencia larga en el gimnasio, de haber vivido muchas cosas, de haber aguantado el dolor de las caídas, de los golpes contra los aparatos, del rozamiento de las barras.



Figura 10. Manos de una gimnasta experimentada. Foto del cuaderno de campo.

Ahora bien, siguiendo a Mora (2018), podemos decir que los cuerpos también se curten en un segundo nivel, un poco menos perceptible, y que no es producto directo del impacto del entrenamiento específico, sino más bien de la inmersión en un grupo social, en una micro cultura, de los rituales que se atraviesa para ser, en este caso gimnasta, y para pertenecer identitariamente al ambiente. En todo proceso de aculturación se dan una serie de aprendizajes y rituales para entender las lógicas de un determinado grupo, práctica, territorio, etc., donde los elementos de representación identitaria operan con fuerza: signos, expresiones, tradiciones, formas de hacer y pensar, etc. Es por ello que los y las gimnastas adquieren una serie de comportamientos, actitudes, expresiones que son propias del mundo “gimnástico”, y que se van incorporando en la personalidad de forma performativa. Se adquieren ciertos usos lingüísticos, cierta indumentaria, ciertas costumbres de lo que suele llamarse “estilo de vida”, una cierta alimentación, incluso ciertos gustos y preferencias adquiridos por el entorno. Dicho de

otro modo podemos decir que en todo deporte existen ciertas reglas, que son usadas por quienes lo practican (Gambarotta, 2018), que cumplen la función de regular y estandarizar las características de la competencia-espectáculo deportivo. A la vez, existen ciertos “usos reglados” (Gambarotta, 2018), es decir, usos particulares del cuerpo que exceden el momento deportivo, y generan una continuidad reglamentaria del comportamiento. Es común ver gimnastas mujeres que luego de haber realizado su serie en un aparato, se sientan para descansar, pero sus piernas permanecen contraídas, y sus pies perfectamente estirados. O caminan por el gimnasio de la misma forma que lo harían si estuvieran en medio de una performance: con el mismo ritmo y cadencia, los pies se arrastran, y el cuello permanece estirado, los glúteos contraídos, los brazos y las manos casi bailando, se mueven en acompasada delicadeza. Estas formas de moverse están reglamentadas en el código de puntuación como las esperadas en una performance “perfecta”, sin embargo, los y las gimnastas las llevan consigo, como una marca de agua, más allá de encontrarse compitiendo o entrenando, porque el cuerpo se acostumbró a moverse así.

Estos dos niveles en que se curte el cuerpo surgen de un proceso de entrenamiento muy sistematizado y sostenido en el tiempo, una forma de ir educando al cuerpo que lo transforma en gimnasta, asociado a un género.



Figura 11. El ritual de las vendas. Foto del cuaderno de campo.

3.3.2 La entrada en calor

Un entrenamiento de gimnasia artística puede ser de entre 4 a 6 horas, o a veces en dos turnos al día de 3 o 4 horas cada uno, para los y las gimnastas más avanzados/as en sus carreras, es decir, más o menos luego de los 15 años. En Uruguay en general los entrenamientos no superan las 4 horas, por disponibilidad de los gimnasios o mismo de los y las gimnastas que estudian o trabajan además de entrenar. También porque la mayoría de los y las entrenadores/as tienen otros trabajos además de la gimnasia artística. En general se entrena de lunes a sábado, o lunes a viernes, pero nunca menos de 20 horas semanales. Es uno de los deportes que requiere de más tiempo de práctica, y siempre se dice que es un deporte que involucra todos los grupos musculares, es decir, todo el cuerpo debe ser entrenado en la misma proporción. Además, el aprendizaje de las técnicas lleva mucho tiempo, son muchos aparatos, muchos elementos, series, combinaciones, tipos de resistencia, coordinaciones, etc. que hay que trabajar al detalle. Es un deporte perfeccionista... bueno, ¿cuál no? La diferencia es que la perfección aquí se ve en la ejecución de la técnica, en la estética del cuerpo en movimiento.

Los entrenamientos suelen tener tres grandes momentos: una entrada en calor, un tiempo en los aparatos y la preparación física. Dependiendo de la época del año estas tres etapas pueden variar en su conformación. Pero en grandes rasgos se pueden describir como momentos bien diferenciados. La entrada en calor suele ser extensa, con una duración de entre 30 y 40 minutos. Los y las gimnastas usan este momento para prepararse en todo sentido. Se ponen la ropa de entrenamiento, las vendas que van en los tobillos, rodillas y/o muñecas (en caso de necesitarlas), y comienzan con los ejercicios llamados “preventivos”, que son ejercicios de activación muscular para proteger las articulaciones del impacto del entrenamiento.

Luego comienzan con los ejercicios aeróbicos y la ejecución de elementos básicos en suelo y pasadas de habilidades generales: lanzamientos de piernas, movimientos de brazos, caminatas en cuatro apoyos, inversiones básicas. Finalmente realizan ejercicios de flexibilidad activa, y terminan con algunos ejercicios de fuerza básica, a modo de activación para el entrenamiento. El orden de estas cosas puede variar, incluso la repetición de elementos o la intensidad, pero lo importante es que una entrada en calor está compuesta por todos estos elementos que de alguna manera “preparan al cuerpo” para lo que se viene.



Figura 12. Gimnasta estirando en la entrada en calor. Foto del cuaderno de campo.

Los y las entrenadoras/es dicen que éste también es un momento para prepararse “mentalmente” para el entrenamiento, ponerse en sintonía, dejar “fuera del gimnasio” las cosas de la vida cotidiana y concentrarse. La concentración y la tranquilidad son valores apreciados en este deporte. “Es un deporte que tiene muchos riesgos, si no estás concentrado te podés lastimar” me cuenta Fede, un gimnasta con muchos años de experiencia en este deporte. Entonces este suele ser ese momento de “desconexión” de volcarse de lleno al quehacer gimnástico. De he-

cho, en todos los elementos de entrada en calor se van exigiendo, ya en los elementos más simples, las mismas precisiones técnicas que para las técnicas complejas que se realizan en los aparatos. Por ejemplo, si se corre llevando las rodillas al pecho, los empeines deben estar estirados, si se realizan lanzamientos con las piernas, deben hacerse con las piernas estiradas y, de nuevo, los empeines estirados. Y así, todos los ejercicios, desde el más sencillo al más complejo, como si el cuerpo fuera entrando en clima, se fuera contrayendo en sus articulaciones hasta transformarse en gimnasta para el trabajo diario.

3.3.3 El entrenamiento en los aparatos

Luego de la entrada en calor, viene el trabajo en los aparatos, la parte central de un entrenamiento. La mayoría de los días los y las gimnastas transitan por casi todos los aparatos, dependiendo si están cercanos/as a una competencia o no. “Cuando no hay competencias cerca, ellas hacen tres de cuatro aparatos siempre. Viga y barras hacen todos los días, pero suelo y salto lo van turnando, dependiendo el día” (Isabel, entrenadora. Comunicación personal, agosto de 2021). En el caso de los gimnastas varones también suelen alternar el pasaje de los aparatos, ya que son más aparatos, y el mismo tiempo de entrenamiento, no da para hacer todo todos los días. En los aparatos se pueden trabajar elementos aislados, porque son nuevos o para perfeccionarlos, o se trabajan series o partes de series. Los y las gimnastas van al aparato y el/la entrenador/a suele decirles lo que tienen que hacer, repeticiones, tipos de elementos, etc. Se preparan, se ponen nuevamente vendas específicas de cada aparato.

Por ejemplo, para las barras asimétricas, la barra fija o las anillas, se necesitan “manoplas” o “calleras” (Figura 13) para protegerse del rozamiento con las barras y evitar lo más posible los callos en las manos. He visto gimnastas demorando más de 15 minutos poniéndose estas protecciones, de forma lenta y cuidada, no sin un rezongo de su entrenadora por la demora. Pero,

para quien lo ve, parece un ritual, lento y siempre igual, el mismo orden de las vendas, cuidando cada parte de la mano.



Figura 13. Calleras. Foto del cuaderno de campo



Figura 14. El ritual de las calleras. Foto del cuaderno de campo

Otro momento del ritual es preparar el aparato, ponerle los colchones que necesita de protección, ajustar la altura, agregar otros elementos que fueran necesarios según la tarea diaria asignada. Ponerle magnesio y agua a las barras (paralelas, asimétricas y la barra fija) para no resbalarse también es un momento casi ritual de la preparación del aparato.

Cuando empiezan a trabajar en cada aparato, se vuelve un momento monótono, reiterativo, para quien observa, claro. Y esto me sorprendió en mi posición de investigadora, sentir que estaba viendo lo mismo una y otra vez. En mi cuaderno de campo aparecían, por momentos, anotaciones interminables de elementos que hacían y repetían las gimnastas, yo anotaba el símbolo de cada uno. Me encontré varias veces pensando “qué aburrido esto”, sin embargo, casi enseguida recordaba que esa no es la sensación de quien se encuentra haciendo gimnasia,

yo no sentía eso cuando repetía una y otra vez las cosas. La sensación es la de que cada movimiento es nuevo, es un desafío, cada uno debe ser corregido y perfeccionado. Pero además, hay elementos que generan mucha adrenalina, muchas sensaciones. “Yo a veces cierro los ojos y siento, porque si los abro en realidad no sé lo que estoy haciendo, giro en el aire, vuelo. Después me doy cuenta que tendría que haberlos abierto, pienso: ¡no qué pelotuda abrí los ojos! porque si no te podés caer” (Cami. Comunicación personal, octubre de 2021). Esta es la sensación en muchos elementos, la de sentir que estás volando, y eso es divertido y emocionante. Cuando no se interpone el miedo de por medio, un factor distintivo de este deporte es el riesgo. Hay elementos que se realizan a mucha velocidad, en la altura, o en superficies pequeñas (como es el caso de la viga), todos los elementos desafían las leyes de la biomecánica y se clasifican, entre otras cosas, por su nivel de riesgo. Todo el mundo quiere ver elementos supercomplejos, que dan la sensación del riesgo. Pero quienes ejecutan esos movimientos no son robots, son personas, que piensan mientras vuelan. En general la abstracción de pensar en cosas concretas que tienen que hacer —*apretarse*⁴⁰, girar, juntar pies, bajar brazos, etcétera— hace que los y las gimnastas olviden momentáneamente el riesgo que están corriendo. La automatización de estos movimientos también ayuda a superar el miedo racional de saber que el cuerpo está puesto en situaciones, sino de vida o muerte, de lesiones potencialmente graves o muy graves.

3.3.4 El valor y el miedo, la dificultad y la perfección ¿rasgos del género?

El miedo es un factor corriente en la gimnasia artística, sobre todo para los y las gimnastas más jóvenes. Y es un buen ejemplo para explicar algunas de las diferencias entre gimnastas varones y mujeres. El mismo *experto FIG* que en aquella academia de gimnasia artística mas-

⁴⁰ Término nativo que se utiliza para indicar que el cuerpo debe contraerse parcial o totalmente

culina me felicitó por querer saber sobre esta rama siendo mujer, dijo, repetidas veces durante el curso, que la gimnasia con varones es más fácil, porque los varones no son miedosos, son intrépidos, van y *hacen sin pensar*. De nuevo, los discursos que justifican comportamientos y formas de ser en las estructuras sexo-genéricas.

Es real que cualquiera que observe un entrenamiento de gimnastas mujeres y de gimnastas varones notará diferencia. Para empezar, nunca entrenan en conjunto, incluso cuando conviven en el mismo gimnasio (que en Uruguay son muy poquitos los casos) los entrenamientos son en paralelo, pareciera que estuvieran en tiempos paralelos utilizando el mismo espacio. Entradas en calor separadas, uso de los aparatos (incluso suelo y salto que son compartidos) y la preparación física. Algunas veces puede pasar que los y las entrenadores opinen de gimnastas de otra rama, pero los equipos de entrenadores/as son distintos para cada una.

El entrenamiento de las mujeres suele ser mucho más estricto en cuanto a los tiempos, las pasadas, la disciplina, la concentración y la medida: se trata de hacer los ejercicios de la forma más efectiva posible para no “desperdiciar” energías. Entrenan más en silencio, conversan en voz baja, si ponen música también la usan con poco volumen, y se corta cuando alguna tiene que hacer su serie de suelo con música. Suelen hacer más ejercicios con ayudas de los y las entrenadores/as, y constantemente hay correcciones de postura y de la dinámica del movimiento. Se para y se empieza de nuevo, se repite hasta hacerlo bien.

Por otro lado, los entrenamientos de los varones suelen tener una apariencia de mayor desorden. Escuchan música a mayor volumen, gritan, juegan, se pelean, se tiran a la *fosa*⁴¹, pasan y hacen las series o elementos aunque no se los indique su entrenador, o aunque no los esté mi-

⁴¹ Agujero en el piso, de las dimensiones de una piscina, revestida de material blando (paredes acolchadas) y llena de cubos de polifón. Se utiliza en etapas de aprendizaje de los elementos, ya que les asegura a los y las gimnastas ante cualquier error en la ejecución, caídas más seguras.

rando. A veces caen bien, y a veces mal, pero parece no importarles. Como me decía Fede, un gimnasta muy experimentado, “En la gimnasia hay dos inteligencias necesarias: saber *mandarse*⁴² y caer bien” (Comunicación personal, julio de 2022). Parece que tuvieran la confianza de que cuando hacen algo, aunque no salga como querían, y el final sea una caída, esa caída la van a controlar, y van a “caer bien”. De afuera se los ve caer y parece que se fueran a lastimar, pero “saben caer”. Hay momentos en que es un juego pasar y probar a quién le sale mejor, o quién logra hacer sin caerse, más *mortales*⁴³, más giros, más altura. Está puesto en juego el valor masculino, hay que demostrar constantemente la masculinidad, y esto implica imprimir el miedo o el dolor, hacer y “mandarse”. No es un tema específico de esta tesis la construcción de masculinidades en la gimnasia artística, sin embargo, hay algunos trabajos que ilustran sobre cómo el deporte es un espacio particularmente lleno de discursos sobre la masculinidad hegemónica, y los deportistas se ven en la tarea de estar demostrando que son verdaderos “hombres” mediante conductas esperadas de virilidad. Sobre esta temática, destaco los trabajos de Alsina Machado (2022); Branz (2018); Connell (2005).

Los varones, cuando hace calor, entrenan de short y sin remera, pero la ropa nunca es una preocupación, se ponen “lo más cómodo” o “lo más viejo” porque saben que en el gimnasio la ropa se estropea. No se peinan, y descansan sentados por ahí, no se les exige “estar haciendo algo todo el tiempo”. Es común ver gimnastas, sobre todo en Latinoamérica, que están tatuados. Cuanta más edad más tatuajes, ya que parecería ser otro signo de madurez y experiencia. Hay una especie de entendimiento común sobre las formas de entrenar, incluso en los eventos internacionales se puede ver esto:

⁴² Refiere al impulso de hacer las cosas, sin gran premeditación.

⁴³ Grupo de elementos que se caracterizan por no tener apoyo de manos en la fase de vuelo. Pasan de la posición de pie, giran en el aire y vuelven a apoyar los pies, sin ningún otro apoyo intermedio.

A mí siempre me sorprende la forma en que las mujeres hacen los entrenamientos en las competencias. Respetan los tiempos de rotación y el orden de paso, ninguna pasa más veces de las que puede, ni demora más tiempo. Están todas pendientes de eso, y si una demora más o cambia el orden, se arma tremendo lío. Los varones entrenamos muy distinto, estamos ahí, pasamos a veces sí, a veces no, acordamos cuándo pasamos, nos juntamos y decimos “¿vos empezás allá y yo acá? Bueno, dale” y así, ni escuchamos los tiempos de las rotaciones ni el cronograma (...) (Entrenador de la rama masculina. Comunicación personal, julio de 2022).



Figura 15. Ellas entrenan en saltos, ellos descansan. Foto del cuaderno de campo.

Pareciera que en la gimnasia artística de varones hubiera una mayor preocupación por alcanzar mayor dificultad, mientras que en el caso de la gimnasia artística de mujeres hay una constante preocupación por la perfección de los movimientos, además de ir aumentando la dificultad. De hecho, se puede observar en los códigos de puntuación, que las penalizaciones por desvíos de la técnica ideal —es decir los descuentos de ejecución— son mucho más severos para las mujeres. “Por ejemplo para el aparato saltos, que se comparte entre ambas ramas, las mujeres deducen mucho más que para un mismo salto en masculina” (Juez de la rama masculina. Comunicación personal, setiembre de 2022).



Figura 16. Gimnastas esperando para saltar. Foto del cuaderno de campo

Los discursos del sistema sexo-género que comencé analizando, están presentes en la forma misma de evaluar los ejercicios, pero también en la forma de enseñarlos y entrenarlos. La idea de que los y las gimnastas deben ser “perfectas/os” suele asociarse a ideales femeninos, mientras que en los gimnastas varones se busca la virilidad, la fuerza, la tenacidad, y por lo tanto el desafío de buscar cada vez más dificultad. Y como correlato de esto, sigue vigente la idea de que las mujeres no deben alcanzar tanta dificultad, porque para ellas es riesgoso, pues su cuerpo no está “tan preparado” como el de los hombres. Ejemplos de esto sobran, pero justo cuando me encontraba realizando el trabajo de campo, sucedía el *boom* de la gimnasta Simone Biles, reconocida mundialmente por su destacadísima performance. Y así como Nadia Comaneci fue un ícono de la gimnasia artística de los años 70, es probable que Simone Biles sea la de este tiempo, marcando una nueva era de la gimnasia femenina: la de la dificultad y la acrobacia. Ella no es perfecta, realiza movimientos con descuentos por ejecución. Rompe con muchas de las expectativas femeninas de la gimnasia tradicional, y con la estética de gimnastas esperada, por ejemplo, es muy musculosa, y es afrodescendiente. Sin embargo, nadie pudo frenar su talento, porque ella hace elementos con una dificultad asombrosa. Llegó a *codificar*

elementos que antes solo se pensaba que podían realizar los gimnastas varones, por los altos niveles de ejecución y fuerza requeridos. Una de las polémicas mayores se desató cuando uno de los elementos presentados por la gimnasta para ser reconocidos en el código, en el aparato viga, fue valorado por el comité técnico de la FIG con un valor menor de dificultad que el que en realidad debería tener. Ante el reclamo de la gimnasta, quien pedía que se le asignara el valor que correspondía a su tan difícil elemento, el argumento recibido por parte de la organización fue el de no querer estimular la ejecución de este tipo de elementos por ser tan riesgoso para las gimnastas (Donald, 2019). Lo interesante es cómo esta idea de que las mujeres son menos fuertes, y que realizar esfuerzo físico les insume mayor energía, es un discurso que permanece vivo pese a innumerables avances científicos. A finales del siglo XIX, empezó a instalarse la idea de que la diferencia sexual debía medirse en elementos microscópicos, como el caso de las hormonas (Laquer, 1990). Es así que Patrick Geddes explica desde la fisiología “el «hecho» de que las mujeres eran «más pasivas, conservadoras, perezosas y estables» que los hombres, mientras que estos eran «más activos, enérgicos, entusiastas, apasionados y variables»” (Laquer, 1990, p. 24). Según los estudios de Geddes, la explicación a esta diferencia conductual radicaba en que las células femeninas eran anabólicas (almacenan la energía) mientras que las células de los machos eran catabólicas, y por lo tanto consumían energía (Laquer, 1990). Esta idea —que fue refutada por los avances científicos posteriores— sigue sin embargo muy presente en el discurso deportivo, y el caso de las diferencias en la adjudicación en la dificultad de los elementos para gimnastas mujeres o varones, resulta como un ejemplo más del tradicionalismo sexo-biológico.

Volviendo a los requisitos del código de puntuación, para las mujeres en el aparato suelo se exige la creación de una *presentación artística*, entendiéndola como:

(...) aquella en la que la gimnasta demuestra su habilidad para transformar su ejercicio de suelo desde una composición bien estructurada en una presentación artística. Al hacerlo, la gimnasta debe demostrar una gran fluidez coreográfica, arte, expresividad, musicalidad y técnica perfecta (CoP-WAG, 2022-2024, Sección 13 página - 1)

La cuestión que importa aquí entonces es ¿cómo se llega a la técnica perfecta? Y más aún ¿cómo estos discursos y expectativas operan sobre las formas de ser de los y las gimnastas? ¿Cómo se diferencia la perfección entre gimnastas mujeres y gimnastas varones? ¿Una gimnasta mujer puede no ser perfecta? ¿Cómo sería una gimnasta perfecta? En las líneas que siguen intentaré explicar el lugar de la técnica y su vínculo con las estructuras de género.

CAPÍTULO 4. Técnicas y tecnologías para un cuerpo gimnástico

“La diferencia sexual es una hetero-partición del cuerpo en la que no es posible la simetría. El proceso de creación de la diferencia sexual es una operación tecnológica de reducción, que consiste en extraer determinadas partes de la totalidad del cuerpo, y aislarlas para hacer de ellas significantes sexuales (...) El sistema de sexo-género es un sistema de escritura. El cuerpo es un texto socialmente construido”

(Preciado, 2020, p. 52)

4.1 Yo, gimnasta

Cuando las gimnastas van a competir, la preparación empieza la noche antes. Cuando yo competía, dejaba pronta la malla en la cama, la ropa que iba a llevar, armaba mi mochila, me bañaba y me acostaba temprano, habiendo cenado “liviano”. Al otro día, temprano, mi mamá me peinaba, a veces mientras desayunaba, a veces después. No eran días comunes, eran días de emociones raras, miedo, ansiedad, nervios. El peinado llevaba un rato, había que dejar el pelo bien ajustado, poner gel o fijador, ondulines, gomitas de pelo. La malla me la ponía al final, arriba el equipo del club, guardaba una calza de entrenamiento y las vendas, la botella de agua, y algo para comer en el medio de la competencia. Ese era mi ritual, que después de muchos años me vi repitiéndolo como entrenadora la primera vez que me tocó acompañar a una gimnasta en un evento internacional. Cata tenía 14 años, y aunque no era la primera vez que competía representando a Uruguay, sí era la primera vez que lo hacía en esa categoría, en ese torneo, y conmigo como su entrenadora. Iban a haber cámaras, otras gimnastas reconocidas internacionalmente, los paneles de juezas oficiales de la FIG y toda la ornamentación que implica un evento de este tipo. La noche anterior, en el hotel, organizamos la mochila juntas, fuimos chequeando todo lo que tenía que guardar (vendas para los tobillos, una botella de

agua, dos juegos de calleras, más vendas para las muñecas, leuco, calzas, gel para los músculos, etc.). Después preparamos la malla que había elegido Cata para competir ese día, que tenía un montón de brillos que hacían juego con los colores y la bandera de Uruguay (estampada pequeña en el costado de un brazo), un símbolo sutil pero que lleva esa carga enorme de representar al país. La apoyamos sobre la cama y con mucho cuidado le sujeté con alfileres de gancho el cartel que indica el número de gimnasta (otorgado por la organización del evento y de uso obligatorio). Las dos nos mirábamos y nos reíamos de nuestra inexperiencia. Yo le hice unos masajes en las pantorrillas, que las tenía super cansadas del entrenamiento preparatorio, y nos fuimos a dormir. Al día siguiente nos levantamos a las 5:30 am, la competencia era temprano y teníamos que prepararnos bien. Yo me vestí con el uniforme de Uruguay, y me peiné. Mientras, Cata se ponía la malla y el equipo. Luego me pidió que la peinara; pensamos juntas cuál era el mejor peinado, y yo, que siempre fui increíblemente torpe para peinar el pelo, hice mi mejor esfuerzo. De nuevo, las dos nos reímos, hacíamos cada cosa despacio, muy cuidadosamente para ocultar el entendible nerviosismo. Primero le planché el pelo, después le hice una primera “colita de caballo”, agarré el pelo lo más fuerte que pude, y con un cepillo le estiré bien los pelos de la raíz del cuero cabelludo. Una primera capa de gel para fijar, y después empecé a hacerle el moño, un rodete de pelo alrededor de la gomita que ya tenía. Ya casi no podía mover la cara de lo apretado que estaba el peinado, nos reímos. Luego de haber logrado el moño, bien alto, en el punto más alto del hueso parietal, le puse más gel fijador. Al final, algunos ondulines y broches para agarrar posibles pelos que se escapen, y listo. Cata estaba pronta. No le ofrecí maquillaje ni brillo en el pelo, algo que muchas gimnastas usan, pero me pareció que si ella no lo había pedido era porque no quería. En el gimnasio de competencia, todas las gimnastas estaban igual de preparadas: malla, equipos, peinados e incluso maquillajes. Las mallas brillaban, porque tienen pequeñas piedritas que hacen destee-

llos, algo que no me acuerdo desde cuándo se puso de moda, pero llena de color el espacio de competencia. Es como estar en un baile rococó del siglo XVIII, gimnastas que van de un lado al otro, corren, saltan, giran, y mientras lo hacen brillan. Cuando Cata iba a competir en su primer aparato, la ví parada ahí, en su pose inicial de la coreografía de suelo, me sentí orgullosa, era una verdadera gimnasta. Los y las entrenadores/as tenemos prohibido hablarles a las/los gimnastas mientras compiten, entonces las últimas palabras antes de que el panel arbitral suba la bandera verde indicando el comienzo de la serie, son cruciales. No lo pensé mucho, y cuando quise acordar, las palabras que salían de mi boca eran: “Cata, ¡disfrutá!”.

Se necesita tan solo un ritual de unos minutos para vestir y peinar a una persona hasta que se *vea como* gimnasta, sin embargo se necesitan años de formación y entrenamientos para que llegue a *ser* gimnasta. Aún así, no es posible visualizar a esa gimnasta sin uno de estos dos procesos. Para ser reconocida como gimnasta, hay que parecerlo, y para eso no alcanza solo con entrenar, hay que formatear y adornar al cuerpo hasta que “brille” en la competencia. Mientras peinaba a Cata pensaba en eso, y me acordaba de cuando yo me preparaba para las competencias, como me iba disfrazando poco a poco de ese personaje. Intermedia este pasaje de niña, adolescente o mujer, a gimnasta que compite, una serie de procedimientos, de técnicas y de decoraciones que la transforman.

En este capítulo me dedicaré a analizar aquellas técnicas y tecnologías que operan en la formación de las gimnastas mujeres particularmente, y esto es, tanto pensar desde la elaboración y aprendizaje de técnicas deportivas, como en la incorporación de tecnologías de género que forman seres generizados. Pues, en todos estos años de investigación, he encontrado entre estas dos cosas lazos profundamente estrechos, que me han hecho pensar —por momentos— que son incluso la misma cosa.

4.1.1 La técnica y las técnicas

Uno de los principales descubrimientos que he vivido durante mi formación como investigadora, fue el de encontrarme con una problematización sobre la cuestión de la técnica como un constructo complejo, un acto social total, en el sentido que lo propone Marcel Mauss en su trabajo sobre las técnicas corporales (1971). Me pareció revelador porque para mí las técnicas siempre habían sido *cosas*, cuando mucho, herramientas de trabajo. Materia inerte que se repetía hasta perfeccionarla. Sin embargo, para la tradición teórica que encabeza Mauss, y con él otras reflexiones venideras, la técnica aparece como una invención que atraviesa a la experiencia de las personas, que también, es indisociable de la capacidad inherentemente humana de producir lenguaje, y entonces cultura. También, en algún punto esta cultura trasciende a la experiencia individual, pues aprehendemos una cultura que existe antes de nuestro nacimiento. En este sentido Virginia Alonso, quien ha orientado gran parte de las reflexiones durante mi formación, nos propone pensar a la técnica, o *lo técnico* como:

(...) la capacidad interventora del hombre⁴⁴, podríamos decir, de carácter estructural. Las técnicas en cambio las sitúo como formas particulares que cada cultura despliega, por lo tanto históricas, variables, en el sentido que da Levi- Strauss sobre la obra de Mauss (...) la forma en que esta intervención se ha dado es de carácter histórico, cultural. Podemos decir que la técnica varía en distintos momentos de la historia, pero tal vez sea más acertado señalar que la técnica hace a su tiempo, crea su época. (Alonso, 2018, p 103)

En esta línea es propio decir que la técnica, en tanto creación humana, no es solo efecto de una estructura osteo-articular y de unas combinaciones químicas-orgánicas que permiten que un cuerpo se mueva, sino que además existe porque alguien las crea, o las imita y las encarna,

⁴⁴ Referente a la humanidad.

las aprende y las enseña. Hay lenguaje mediando la relación entre cuerpos y entre técnicas, y por lo tanto, es imposible pensar un movimiento técnico abstraído del sentido cultural que lo produce, de las intenciones, los simbolismos, las costumbres y las tradiciones que configuran desde la técnica más sencilla y cotidiana (como puede ser la de caminar o comer) hasta las más artificiales y sofisticadas (como lo son las del deporte). Es decir, alguien produce un cierto movimiento, que tiene una forma y una estética determinadas, que lo imitó, aprendió o creó dentro de las condiciones culturales de posibilidad. Quien mira ese movimiento también interpreta y le da un nombre o un sentido. Hay un lenguaje común y una indexicalidad de ese lenguaje (Guber, 2001), una interpretación social que hace que ese movimiento sea inteligible para los miembros de esa cultura. La tabla de elementos de los códigos de puntuación de la gimnasia artística son ejemplos materiales de este sistema, porque ciertas técnicas creadas (en este caso con fines específicos de evaluación y comparación) tienen una forma particular de ejecutarse, pues la precisión en la realización de cada elemento permite que, quienes son parte del mundo de la gimnasia (entrenadores/as, jueces/as, incluso los y las espectadores/as) los puedan reconocer, decodificar, interpretar, e incluso, valorar. Como dice Mauss (1971) todas las actitudes corporales nacen de costumbres propias de cada cultura, las que ésta hace posible o las que prohíbe, y más aún: “cada técnica propiamente dicha tiene su forma” (Mauss, 1971, p. 338) pues hasta “la posición de los brazos y manos mientras se anda constituye una idiosincrasia social y no es sólo el resultado de no sé qué movimientos y mecanismos puramente individuales, casi enteramente físicos” (Mauss, 1971, p. 339). Es así que no solo los elementos técnicos de la gimnasia artística están compuestos por procedimientos tecnificados.

Como he dicho, el proceso de formación de gimnastas requiere de una serie de producciones que van desde un peinado particular —que tal como lo describe Georgia Cervin (2020), la forma en que se peinan las gimnastas tiene propia historia—; el uso de ciertas ropas permiti-

das (punto que será abordado en el apartado 4.2.2 de este capítulo); los mecanismos y estrategias para entrenar al cuerpo; las formas de alimentación y los mitos sobre los cuerpos; los vínculos entre gimnastas; las formas de comunicación, las palabras y los códigos comunes, entre otros elementos que intentaré desarrollar a lo largo de este capítulo, que dan cuenta del impacto técnico que viven los y las gimnastas durante sus carreras.

Sin embargo, no parece raro pensar que —para mí— hasta antes de acercarme a estas miradas sobre la cuestión de la técnica, ésta me resultara algo tan utilitario. Pues como contrapunto de esta perspectiva, el mundo del deporte ha estado históricamente plagado de discursos cientifistas que persiguen lograr de los y las deportistas, el máximo rendimiento posible, medido en eficacia —lograr resultados perfectos con el menor margen de error— y eficiencia, que equivale a lograr estos resultados utilizando el consumo mínimo posible de energía (medida en fuerza, gasto calórico, volumen de oxígeno máximo, u otros parámetros similares). Y en estos discursos la técnica ocupa el lugar de *cosa*, que se perfecciona y se compara, que se aprende y se repite. Hay un interés constante por la exaltación del cuerpo: moldeado, hipertrofiado, delicado y fuerte a la vez. Un cuerpo que es capaz de ejecutar técnicas hiper complejas que desafían las leyes de la biomecánica y de la biología humana. El cuerpo parece volverse una máquina, un conjunto de articulaciones y carne que se mueve con cierta eficacia y una cierta estética. El cuerpo, como objeto, es el centro del interés para evaluarlo y para admirarlo. Más aún, “não se trata (...) de simplesmente assemelhar o corpo à maquinaria, mas de "transformar" o próprio corpo em máquina, de forma que não se possa mais perceber a distinção entre ambos” (Vaz, 2001, p. 94). Estos discursos sobre lo deportivo se corresponden con una visión del cuerpo y de los seres humanos propia de la modernidad. No nos olvidemos que los deportes son productos directos del nuevo orden moderno, al punto de volverse casi una metáfora del pensar científico de la época: la idea del progreso humano infinito, del perfeccionamiento

y de la competencia medida en rendimiento. Todos estos discursos han calado hondo en la institucionalización del deporte y en las maneras de interpretar al mundo y las personas.

No casualmente, los discursos científicos que definen al cuerpo generizado, son los que también justifican la existencia de disciplinas deportivas diferenciadas por categorías de sexo biológico (aspecto que fue tratado en el capítulo anterior de esta tesis). Los cuerpos en y para el deporte son un conjunto de sistemas orgánicos que pueden (y deben) adaptarse a las necesidades que cada competencia exige. El cuerpo es cosa, objeto, funciones, posibilidades.

Esta nueva acción de dominio de la naturaleza a través de una racionalidad científico-técnica, va a afectar de manera específica la relación del hombre con su cuerpo y por lo tanto el universo de prácticas corporales (...) El cuerpo es a la vez sujeto y objeto de conocimiento y de dominio; lo pulsional está cada vez más afectado por las formas de conocimiento de la civilización moderna. De la misma manera que el hombre se impone a la naturaleza por medio de instrumentos técnicos, su propio cuerpo debe expresar a la naturaleza dominada, lo que se hace evidente en la lógica del entrenamiento corporal. (Alonso, 2017, p. 320)

Así es que pareciera volverse ahistórico, o apolítico, pues los discursos oficiales pretenden constantemente el olvido de los sentidos sociales y simbólicos que los cuerpos pueden tener. Se prioriza el conocimiento fraccionado del cuerpo, la descripción de los funcionamientos fisiológicos y de las características anatómicas del mismo, con el objetivo de tener un efecto inmediato en las formas de educarlo, de concebir la formación deportiva. Porque el centro está puesto en la capacidad de tecnificación de ese cuerpo, o lo que es lo mismo, su capacidad de incorporar las técnicas artificiales de tal forma que parezcan innatas e inertes. Recordemos que:

En el deporte el instrumento técnico por excelencia es el propio cuerpo, de forma que éste debe ser dominado, entrenado y funcionalizado para los fines que se buscan. Si los instrumentos

técnicos deben facilitar el dominio de la naturaleza que nos rodea, el cuerpo, tornado instrumento (técnico) es la propia expresión de la naturaleza dominada (doble dominación). (Fernández Vaz, 2001, p. 92)⁴⁵

Ahora bien, puede que los discursos cientificistas sobre el cuerpo tiendan a invadir la órbita de los estudios sobre deporte y los cursos de formación técnica, pero en el día a día del gimnasio es posible constatar que la formación deportiva va mucho más lejos y cala en los cuerpos de los y las gimnastas mucho más hondo que en el plano de la eficiencia o del rendimiento. Porque es ahí donde se aprecian las formas en que lenta y sutilmente el cuerpo va siendo transformado en distintos niveles, hasta transformarse en un “cuerpo de gimnasta”, donde se debaten las tensiones entre la eficacia y la experiencia, entre repetir y crear, entre el dolor y el placer. De nuevo, para Marcel Mauss (1971) las técnicas corporales son constructos complejos, temporales, y propios de una cultura o una sociedad que responde a ciertas costumbres, modas y formas de ser y estar en el mundo, pero además las estrategias desplegadas para enseñar las técnicas también nos ofrecen datos sustanciales de la sociedad que las produce. Es por eso que encuentro muy importante para este trabajo analizar, no solo la forma que han adquirido históricamente las técnicas de la gimnasia, sino también las formas en que estas son enseñadas y luego incorporadas, pensando en clave de cómo se “hacen cuerpo” ciertas tradiciones.

4.1.2 Las estrategias para formar gimnastas

Existen —al menos— dos aportes teóricos que han organizado y caracterizado la forma de concebir la formación de gimnastas. Por un lado, la perspectiva alemana de Meinel y Sch-

⁴⁵ Traducción propia. Texto original en portugués: “*No esporte o instrumento técnico por excelência é o próprio corpo, de forma que é ele que deve ser dominado, treinado e funcionalizado para os fins que se procuram. Se os instrumentos técnicos devem facilitar o domínio da natureza que nos circunda, o corpo tornado instrumento (técnico) é ele próprio expressão da natureza dominada*” (Fernández Vaz, 2001, p. 92)

nabel (1988), presente en el campo de la educación física y el deporte hasta el día de hoy, y por otro lado el "Programa de Desarrollo para grupos de edades" (2002), que es un manual creado por la organización para orientar el trabajo de entrenadores de todo el mundo. Presentaré aquí las principales características de ambos aportes teóricos, con el objetivo de ilustrar su influencia en la concepción actual de los entrenamientos de gimnasia artística en Uruguay.

En primer lugar, encontramos la "Teoría del Movimiento" de Kurt Meinel y Günter Schnabel (1988). Para estos autores, de origen alemán, el movimiento y la motricidad son concebidos como instrumentos inmediatos de quien educa el cuerpo, a partir de la cuales se puede obtener "efectos sobre la totalidad del ser humano, posibilitando un entrenamiento regulable individualmente para el mantenimiento de la capacidad funcional del organismo (...) la regeneración de la lucidez y energía mental" (1988, p.45). Es así como proponen una enseñanza de las técnicas deportivas que parte de un análisis en fases de cada movimiento. Para cada técnica se estudian sus fases de inicio (movimientos de impulso o arranque); sus fases principales (donde se ejecutan las acciones musculares principales); y sus fases finales (de amortiguación del movimiento o recuperación de la estabilidad). El objetivo radica en proyectar ejercicios de enseñanza y corrección de errores para cada una de estas fases, pues cada fase requiere de ciertos movimientos y posiciones del cuerpo específicos, un *timing*, una secuencia, un orden (ver Meinel & Schnabel, 2013).

Esta estrategia de trabajo para la enseñanza de las técnicas tiene una influencia extraordinaria hasta el día de hoy en la enseñanza de la gimnasia artística, porque resulta una herramienta inmensamente útil. El compilado de técnicas de este deporte es infinitamente amplio y sería imposible en cualquier proceso de formación docente y/o técnica aportar un panorama de metodologías de enseñanza para cada una de las técnicas (incluso en el curso más procedimenta-

lista o instrumentalista que pueda existir). Entonces lo que tendemos a poner sobre la mesa es el recurso analítico: enseñar una estrategia para analizar el movimiento, que después pueda ser replicable para cualquier técnica. Es así que en la cabeza de los y las entrenadores/as hay un mecanismo similar de funcionamiento: disecamos la técnica en (al menos) tres fases, decidimos cuál vamos a enseñar primero, o cuál vamos a perfeccionar ese día, elegimos ejercicios —llamados *drills* en la jerga del deporte— específicos para esa fase y proponemos. Al momento de detectar errores en la técnica, el procedimiento es el mismo: analizar en qué fase del movimiento está el error, fragmentar el movimiento y corregir solo esa parte.

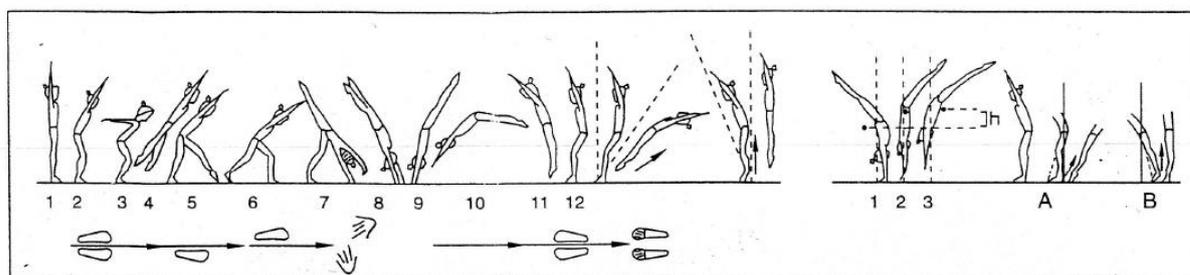


Figura 17. Descripción técnica de un elemento por fases. Colección personal, imagen extraída de un material didáctico llamado "Technik methodik karte" (Cartas de metodología técnica), sin referencias bibliográficas.

Ahora bien, este es apenas un ejemplo de cómo una visión instrumentalista de la técnica deportiva se traduce en tradiciones de enseñanza de la gimnasia artística. Y esto en sí mismo no resulta un problema, sobre todo cuando el objetivo es el perfeccionamiento técnico y la búsqueda de resultados positivos en la competencia deportiva. Esta forma de disecar el movimiento, de analizarlo en términos biomecánicos, energéticos, de dar explicaciones causa-efecto, resulta muy útil a los efectos de una formación gimnástica a largo plazo. Los problemas empiezan cuando se pretende una homogeneización de los procedimientos en cualquier contexto y para cualquier gimnasta. Cuando se pretende aplicar recetas que deben producir determinados efectos esperados, cuando parece olvidarse que quienes están aprendiendo gimnasia artística son personas con una infinidad de particularidades, con experiencias diversas y

cuerpos inigualables. La idea parece ser la de encontrar patrones de conducta, igualar, homogeneizar, obtener resultados similares y perfectos a partir de la aplicación de recetas de entrenamiento. Casi una prescripción médica, un tratamiento que debe ser seguido al pie de la letra. El cuerpo y la subjetividad pareciera reducirse a una cosa medible y objetivable.

También puede ser problemático cuando este procedimiento se asocia únicamente a un mecanismo de falla y perfeccionamiento. Porque en estos casos hay un énfasis constante en la desviación de la técnica perfecta, en los errores que se cometen. Y la responsabilidad del error siempre, sin dudar, recae en causas de la/el gimnasta: son los/las gimnastas quienes no entienden, quienes se descoordinan en el movimiento, a quienes les falta fuerza o flexibilidad, quienes no prestan la suficiente atención, quienes se equivocan y deben perfeccionar su accionar. La idea de la perfeccionalidad infinita es extenuante, porque nunca parece alcanzar el esfuerzo, siempre se puede dar más, siempre se puede mejorar. Los/las entrenadoras van incorporando un ojo cada vez más fino para detectar errores, casi que un radar biométrico de la técnica ideal, y su trabajo es indicarlos, hacerle saber a sus gimnastas la falla. Y el trabajo de las gimnastas es escuchar, aceptar e intentar mejorar, sin cuestionar, sin reflexionar sobre su propio accionar.

En segundo lugar, existe un material didáctico, elaborado por un comité científico contratado por la FIG, que tiene el objetivo de orientar a entrenadores y entrenadoras en la formación de gimnastas jóvenes. Este material, llamado “Programa de Desarrollo para grupos de edades” es un texto que pretende organizar en etapas de vida las características de los y las gimnastas y las consideraciones que se deben tener a la hora del entrenamiento. Se organiza en cuadros que, para cada etapa (de 0 a 6 años, 6 a 11 años, de 11 a 13, de 12 a 16, y más de 16 años), definen las características en relación a la “maduración motora”; la “maduración física”; la

“maduración perceptiva”; la “maduración cognoscitiva”; y la “maduración psico-social” (FIG, 2002). Además, estos cuadros están separados para gimnastas varones y gimnastas mujeres, estableciendo parámetros distintivos en base a la diferencia sexual no solo en cuanto a componentes fisio-anatómicos y de desarrollo sexual, sino también de comportamiento y vinculación social. Es importante destacar que la elaboración de este material se da en el marco de un intento de organizar la base de los entrenamientos de la gimnasia artística, de prevenir algunos métodos de entrenamiento que podían resultar inadecuados o incluso abusivos para ciertas edades y de proveer información básica para quienes se encuentran entrenando gimnastas, que muchas veces no cuentan con una formación docente, y cuyas únicas herramientas para la enseñanza son aquellas que aprendieron siendo gimnastas e imitando a sus entrenadores/as. En este escenario, la publicación de un material sencillo, de difusión masiva, con información básica sobre las implicancias del entrenamiento es importante, sin embargo creo que es tiempo de preguntarnos sobre el tipo de información que se produce en relación al entrenamiento deportivo, los parámetros utilizados y el lugar en el que se pone a los y las deportistas, en este caso gimnastas. Porque, por más “básico” y “genérico” que se pueda considerar a este tipo de materiales, los discursos que aparecen allí sosteniendo la propuesta pedagógica de entrenamiento —si es que acaso hay una— replican nociones sobre los cuerpos sexuados basados en la hetero-cis-normatividad, pero también homogenizan el cuerpo y sus experiencias, a las personas y la forma subjetiva en que viven la gimnasia artística. Y lo más grave, lejos de lograr atender críticamente a los comportamientos abusivos y violentos replicados tradicionalmente en el entrenamiento de este deporte (como en otros), muchas veces simplemente los refuerzan⁴⁶, porque se afirman en las posiciones de poder

⁴⁶ De hecho, este material fue elaborado en un primer lugar por la Federación Canadiense de Gimnasia (FCG), y sus derechos fueron cedidos para que la FIG lo distribuya a nivel mundial como parte de un programa de

desiguales (entrenador/a-gimnasta) y porque clasifican y jerarquizan los cuerpos, poniendo inmensurables presiones para los y las gimnastas que aspiran a alcanzar los estándares de perfección y normalidad que los indicadores de estos manuales establecen.

Para dar un ejemplo de cómo este discurso replica discursos sexistas que refuerzan la desigualdad de género y la vulnerabilidad de gimnasta, propongo aquí analizar lo que el manual informa en relación a la maduración psico-social de las gimnastas adolescentes *mujeres*. En éste se dice que: “el mal humor es otra característica de la deportista adolescente. Las altas y bajas de la gimnasta pueden atribuirse a su período menstrual, padres, escuela, presiones de sus compañeros y otras situaciones normales del crecimiento [cita a COOK, 1984]” (FIG, 2002). El manual incluso ofrece recomendaciones para los y las entrenadoras que vean afectados sus entrenamientos a causa de estos posibles cambios de humor en las adolescentes:

El entrenador debe entender que los cambios de humor estarán presentes (...) tratar de inspirar en la gimnasta la importancia de concentrarse al 100% durante el entrenamiento; instruir a la gimnasta para que no permita que los problemas sociales o familiares interfieran con sus objetivos durante el entrenamiento. Sin embargo, hay que comprender las frustraciones mentales y las depresiones y mantener abiertas las líneas de comunicación. [El entrenador] Debe ser firme en la disciplina y técnicas de entrenamiento, pero al mismo tiempo flexible como para sentarse con la gimnasta y animarla o reprenderla si es necesario [cita a COOK, 1984] (FIG, 2002)

desarrollo para gimnastas. Hoy en día la FCG atraviesa un proceso de denuncias realizadas por ex-gimnastas, de abuso sexual, emocional y físico por parte de sus entrenadores/as. Ver: <https://www.gymnasts4changecanada.com/>

Ante este tipo de recomendaciones, en un manual que se considera vigente, que se utiliza en los cursos de actualización técnica de la FIG, me surgen una serie de reflexiones sobre los énfasis que se ponen al momento de enseñar la gimnasia artística. En primer lugar, ¿por qué parece tan importante intentar persuadir a los y las gimnastas de sus emociones más mundanas? ¿Por qué se considera que un/a mejor gimnasta es aquel o aquella que logra abstraerse de sus sentires, preocupaciones y angustias, casi que en un ejercicio anómalo de la experiencia humana, para “rendir mejor”? Por otro lado, ¿por qué siempre perdura esta idea de que el gimnasio es un espacio aislado de la vida real? Si los problemas no se deben entrar al gimnasio, es porque hay un aquí y un allá ¿puede una/un gimnasta dissociarse de tal forma? Asumiendo razonablemente que esto es imposible, o al menos una aspiración poco real, y que los y las gimnastas llevan al gimnasio una serie de preocupaciones, opiniones, dudas, inseguridades, etc., ¿somos los y las entrenadores/as quienes estamos mejor preparados/as para acompañarles? ¿qué herramientas tenemos o deberíamos tener para ello? ¿Cómo podemos construir vínculos de entrenadores/as/gimnastas que no sigan replicando relaciones jerárquicas radicales, y en lugar de eso sean vínculos de referencia y confianza?

Y finalmente, por plantear algunas de las muchas reflexiones que podrían surgir de esta lectura: ¿por qué seguimos utilizando las condiciones de sexo género para establecer diferencias de comportamiento y posibilidad?, ¿cómo, en este siglo, puede seguirse diciendo que la menstruación de las mujeres es un factor de estrés que incide negativamente en la performance deportiva?, ¿por qué la presencia del útero y los ovarios como condición de ser mujeres (cis en este caso) nos sigue poniendo en posición de desventaja?, ¿cuándo una formación con perspectiva de género va a entrar en la agenda de los organismos internacionales que regulan a la gimnasta artística? ella?

4.1.3 El proceso de formación deportiva y las tecnologías del yo. ¿Cuerpos dóciles o cuerpos fuertes?

Un lunes llegué al gimnasio para observar el entrenamiento, como era habitual para mí ya hacía algunos meses. Ese día llegué más temprano que de costumbre, entonces me quedé en la puerta a esperar que se hiciera la hora. Me senté en un banco al sol y me puse a leer. En un momento levanté la vista, porque tuve la sensación de que alguien venía. Lejos, vi llegar a Cami, la gimnasta más experimentada del gimnasio. Como faltaban unos minutos aún para la hora de entrenar, se quedó hablando con alguien, a unos cuantos metros de la puerta del gimnasio. Yo la veía de lejos, en realidad nunca llegué a verle la cara, pero no tenía dudas de que era ella. Cami tiene casi 20 años y empezó a entrenar gimnasia con 4 años. La posición de sus manos y sus brazos cuando camina, la postura del cuerpo, las piernas bien extendidas al pararse, los pies mirando hacia afuera como si fuera un pingüino, el peinado que ya traía pronto para entrenar, hasta el andar y la forma de hablar con unos ademanes muy particulares, la delataron. No hay dudas para mí, es una gimnasta. Mientras la miraba tuve la certeza de que podría verla incluso desde más lejos y darme cuenta, sin saber quién es, que entrena gimnasia artística desde hace años. Creo que lo podría hacer con cualquier gimnasta. No quiero decir con esto que tengo un talento especial ni mucho menos. Simplemente quiero decir que las prácticas corporales se imprimen en el cuerpo de manera que evidencian trayectorias, recorridos, experiencias vividas, gustos y decisiones. Y parte de lo que he ido aprendiendo en esta investigación es que esto se va logrando —en la gimnasia artística— conforme se adquieren y dominan las técnicas específicas del deporte. Pero, la pregunta que inmediatamente precedió a tal certeza fue ¿cómo se llega a ese nivel de automatismo?, ¿có-

mo se naturaliza el cuerpo de la gimnasia, al punto tal de exceder los momentos de entrenamiento?

En la etnografía sobre las luchas que realizó mi amigo y referente Bruno Mora (2018) y en el trabajo autoetnográfico de Natalie Barker-Ruchti (2011) en un equipo de gimnasia artística femenina neozelandés, hay un gran punto en común que seguro nos ayuda en la tarea de responder estas interrogantes: la intención de explicar cómo el deporte va moldeando a los cuerpos de quienes lo practican, en dimensiones mucho más profundas que las perceptibles a simple vista. Mientras que Bruno nos relata sobre cómo el cuerpo se “curte”⁴⁷ (Mora, 2018),



Figura 18. Gimnastas entrenando en viga. Colección personal

Natalie intenta descifrar los mecanismos de biopoder que operan sobre el cuerpo de las gimnastas, y cómo éstos están atravesados profundamente por ideales de una feminidad hegemónica (Barker-Ruchti, 2011). Pero —y no casualmente he elegido estos trabajos como referencias principales de mi investigación— ambos parten además de otro gran punto en común

⁴⁷ Concepto desarrollado en el apartado 3.3.1

que nos podría ayudar a esclarecer la cuestión, y es el aporte de la teoría de Michel Foucault. En particular el aporte sobre las “tecnologías del yo” que realiza el filósofo postestructuralista. Para él era importante intentar comprender cómo son los mecanismos para producir individualidades, compuestos tanto por las imposiciones discursivas externas (de lo prohibido y lo permitido) como por las pulsiones internas y el establecimiento de una forma de ser “apta” para vivir en un mundo y establecer determinados vínculos con otras personas (Foucault, 2008). Ambos procesos, además, están signados por operaciones de poder específicas que actúan sobre el “yo” individual y sobre los colectivos. Su interés radica entonces en el estudio de “la interacción entre uno mismo y los demás, así como en las tecnologías de la dominación individual, la historia del modo en que un individuo actúa sobre sí mismo, es decir, en la tecnología del yo” (Foucault, 2008, p. 49).

Lo interesante en estas investigaciones (las de Bruno Mora y Natalie Barker-Ruchti) es la búsqueda por aquellos procedimientos técnicos (mediados por ciertas tecnologías) que van definiendo formas de ser y actuar en las prácticas corporales estudiadas. Como he dicho, el deporte (y las prácticas corporales en general) están repletas de conocimiento técnico sobre el cuerpo, que a su vez se traduce en ciertas técnicas, que son movimientos particulares codificados. Y para la enseñanza de estas técnicas se despliegan una serie de tecnologías, que van desde elementos materiales (en el caso de la gimnasia artística, los aparatos de competencia y entrenamiento) hasta estrategias metodológicas⁴⁸ para ir educando al cuerpo paulatinamente hasta el dominio técnico perfecto. Diría Foucault que para esto es necesaria cierta docilidad de los cuerpos, pues es en ellos donde opera la tecnificación, que no es otra cosa que la traduc-

⁴⁸ “A estos métodos que permiten el control minucioso de las operaciones del cuerpo, que garantizan la sujeción constante de sus fuerzas y les imponen una relación de docilidad-utilidad, es a lo que se puede llamar las “disciplinas”” (Foucault, 1976, p. 126).

ción de ciertos mecanismos de poder y saber (sobre el cuerpo y el mundo), así como discursos de lo posible y lo prohibido, así “es dócil un cuerpo que puede ser sometido, que puede ser utilizado, que puede ser transformado y perfeccionado” (Foucault, 1976, p. 125).

Podríamos decir entonces que este saber tecnificado sobre el cuerpo, las decisiones teórico-políticas de definir al cuerpo como *cosa*, medible y perfectible, y con ello las formas en que se va educando en el entrenamiento deportivo, parten de estructuras de poder y conocimiento, y por esto es que resulta importante:

(...) trazar una historia de las diferentes maneras en que, en nuestra cultura, los hombres han desarrollado un saber acerca de sí mismos: economía, biología, psiquiatría, medicina y penología. El punto principal no consiste en aceptar este saber como un valor dado, sino en analizar estas llamadas ciencias como «juegos de verdad» específicos, relacionados con técnicas específicas que los hombres utilizan para entenderse a sí mismos. (Foucault, 2008, pp.47-48)

La pertinencia de esta teoría para el análisis que propongo sobre la gimnasia artística radica tanto en la posibilidad de analizar el conocimiento producido sobre el cuerpo y el entrenamiento como prácticas de poder, así como también las formas en que los y las gimnastas van siendo definidos/as, moldeados/as, transformados/as hasta lograr los resultados obtenidos. Y finalmente, cómo es que las técnicas deportivas pueden verse aquí como artefactos de poder y como tecnologías de producción de identidades. En esta misma línea es que Natalie Barker-Ruchti describe al proceso de formación gimnástica en el cual:

La internalización de técnicas disciplinarias da como resultado la vigilancia y la autorregulación, la cual requiere el mínimo esfuerzo posible para obtener el máximo rendimiento, [produciendo] cuerpos sometidos y prácticos, cuerpos “dóciles”. Esto es, no a partir de restricciones físicas o control corporal, sino que, a través de técnicas y tácticas invisibles de normalización

disciplinaria, los individuos controlan, disciplinan, manipulan y mejoran sus cuerpos y sus mentes para lograr ciertos estándares.⁴⁹ (Barker-Ruchti, 2011, p. 42)

Además, me atrevería a decir, este proceso da como resultado la producción de ciertas corporalidades, en un proceso que resulta dual: por un lado, tal como fue presentado en la teoría foucaultiana, los cuerpos aptos para atravesar este proceso con éxito son aquellos que poseen cierta docilidad, cierta capacidad de transformación y maleabilidad a los cambios que le son exigidos. Pero, por otro lado, el cuerpo gimnástico es un cuerpo que paulatinamente se va fortaleciendo, se va llenando de músculos, cada vez salta más alto, gira más rápido, aterriza con mayor precisión. Además, en el proceso de formación gimnástico, los sujetos deben ir incorporando como parte de su rutina diaria la capacidad de resiliencia y superación del miedo, pues constantemente ponen su cuerpo ante situaciones contranaturales, cuando no, de muchísimo riesgo, equilibrio, altura y velocidad. Este punto de la docilidad/obediencia como contrapartida de la expresión y la creación, será abordado con profundidad en el apartado 4.3.2, sin embargo, me parece relevante aquí resaltar cómo se producen las identidades en la gimnasia artística, pues las *tecnologías del yo* (Foucault, 2008) operan tanto en la subordinación del deseo individual ante un objetivo externo y la represión de las emociones para alcanzar mejores rendimientos, como en la formación de la fortaleza y la resistencia. El cuerpo gimnástico es así lo suficientemente dócil para entrenarse, para pasar por el proceso de formación deportiva que es requerido, para acatar órdenes y repetir hasta la perfección, y a la vez es un cuerpo extremadamente fuerte, resistente —al dolor, a la fatiga, a la hiperexigencia, al

⁴⁹ Traducción personal, texto original en inglés: “*The internalisation of disciplinary techniques results in surveillance and self-regulation, which requires minimum expenditure for the maximum return, [producing] subjected and practised bodies, “docile” bodies. That is, without physical constraints or corporal control, but through invisible disciplinary normalisation techniques and tactics, individuals control, discipline, manipulate and improve their bodies and minds to achieve that standard*” (Barker-Ruchti, 2011, p. 42).

miedo— y con una presencia exuberante que no pasa desapercibida. Es decir, las gimnastas se forman con una docilidad particular, que las hace fuertes para soportar el disciplinamiento, una especie de fortaleza dócil.

4.1.4 Las tecnologías de género: ser y parecer

La tercera referencia académica que ha sido clave en este trabajo, es el aporte de Viviane Teixeira Silveira. Lo que ella nos propone en su tesis es un análisis de las tecnologías históricamente utilizadas en la aplicación de test de verificación de sexo a las mujeres deportistas en eventos competitivos internacionales⁵⁰. Estos test implican medir, comparar, y clasificar a los cuerpos (de las deportistas) en pos de constatar que estén habilitadas o no para su competencia (Teixeira Silveira, 2013). Los procedimientos de control de sexo se vuelven así tecnologías sofisticadas de regulación de cuerpos, pretendiendo definir mucho más que una categoría de competencia, porque establecen parámetros sobre *el ser*. De nuevo, nos encontramos hablando de dispositivos de biopoder, por esta razón en el trabajo de Teixeira Silveira (2013) aparece la referencia teórica a los aportes de Michel Foucault. Pero, además, esta tesis nos propone un análisis desde las perspectivas feministas post-estructuralistas, que principalmente nacen con la influencia del pensamiento foucaultiano. En particular el aporte de Paul B. Preciado, para quien:

(...) las técnicas médicas de gestión de la diferencia sexual, los procesos de patologización y asignación de la diferencia sexual como tecnologías de diseño y la producción normativa del

⁵⁰ Estos test de verificación del sexo biológico han existido desde que las mujeres comienzan a participar en eventos deportivos. Pues se asume que las cis mujeres se encuentran en desventaja deportiva en relación a todos los deportistas cis varones, ya que ellos, poseen condiciones biológicas que les permiten mayores índices de fuerza, velocidad y resistencia. Y, por lo tanto, un deportista cis varon podría encontrar ventajas escabulléndose entre competencias de mujeres. Es así que se controla por la misma organización que regula el doping deportivo —la WADA (World Anti-Doping Agency)— la presencia de cuerpos que no condigan con los parámetros establecidos como “mujeres”. Actualmente este control se realiza mediante la presencia de la hormona testosterona en la sangre de las deportistas (Teixeira Silveira, 2013).

género como un proceso de implantación de prótesis políticas y de construcción de bioarquitecturas podrían inscribirse en una historia más amplia de fabricación tecnológica del cuerpo sexual y se su gestión en el espacio social (Preciado, 2020, pp. 16-17).

En esta perspectiva es que Paul B. Preciado analiza las formas en que el género va siendo aprendido y traducido en técnicas y tecnologías de operación sobre el cuerpo en diferentes niveles. Para el autor, desde que nacemos aprendemos, al igual que el lenguaje, las reglas de la sexualidad, a través de las formas que tiene la medicina de tratar y definir al cuerpo, de la educación y de la cultura “a través del consumo de imágenes, de la mímica, y de la repetición corporal, a través del dolor y del placer” (Preciado, 2020, p. 28).

Por otro lado, es de saber que el deporte está lleno de mecanismos de regulación y definición de los cuerpos, pues recordemos que “el sistema deportivo va transformando en norma —o en normal— la inclusión y exclusión de personas mediante su clasificación y cualificación. En su estado de racionalización y burocratización máxima, desde su transformación en la era moderna, el deporte alcanza grados hipercomplejos de reglamentación de las prácticas corporales” (Mora et al., 2022, p. 262). Si para Paul B. Preciado (2020) la sexualidad y el género pueden concebirse como tecnologías sofisticadas para fabricar cuerpos sexuales, y “la identidad sexual no es la expresión instintiva de la verdad prediscursiva de la carne, sino un efecto de reinscripción de las prácticas de género en el cuerpo” (2020, p. 55), entonces analizar cómo las prácticas sociales (en este caso deportivas) se instalan en el cuerpo, podría tener sentido para comprender los modos en que la formación deportiva opera sobre la identidad de los y las deportistas, o para este caso concreto, de los y las gimnastas. Porque la concepción misma de cuerpos-mujeres o cuerpos-hombres deviene de una tecnología social heteronormativa

(Preciado, 2020) que se traduce en formas de hablar, de intervenir al cuerpo y formas de educarlo.

Entonces, partiendo de la idea de que el deporte está plagado de simbolismos y procedimientos tecnológicos para definir sexualmente a los cuerpos (Teixeira Silveira, 2013), mi hipótesis aquí es que uno de los mecanismos operativos concretos de la gimnasia artística para llevar esto a cabo, es el perfeccionamiento y el dominio de las técnicas deportivas. Dicho de otro modo, sería posible pensar que la educación sexo-generica se va incorporando como un discurso profundo y casi imperceptible en la práctica gimnástica, donde las expectativas del género se inmiscuyen en la formación de los y las gimnastas como *tecnologías del yo* mediante la traducción de los discursos hetero-cis-generizados en técnicas gimnásticas específicas y reglas estéticas. En esta misma línea tendría sentido decir también que las técnicas deportivas traen aparejadas ideales de cuerpo, género y sexualidad y que, en parte, es en el proceso de aprendizaje de estas técnicas donde los y las deportistas van aprendiendo a llevar *un cuerpo sexo-generizado*, esto es, el pretendido por el sistema deportivo hegemónico (Mora et al., 2022).

No quiero decir con esto que el único ámbito de socialización e incorporación de los discursos de género para los y las gimnastas sea el gimnasio. Porque es cierto que ellos/as transitan por un conjunto de espacios sociales que van formando sus formas de ser a través de tecnologías del yo, o más específicamente de tecnologías de género: la familia, la escuela, el barrio, los grupos de amistades, la televisión, el cine, las redes sociales, entre otras que podríamos mencionar. Pero, lo que sí me interesa puntualizar aquí es que durante la formación gimnástica no pareciera haber una intención explícita y constante de reforzar ciertos ideales de género, en el sentido de que nadie dice directamente: “tenés que hacer este elemento pareciendo una *nena*”

o “en la serie tenés que mostrarte como un *varón*”, y sin embargo, desde la etapa de iniciación hasta las etapas de dominio magistral en este deporte, se observa claramente una formación diferenciada del cuerpo, un dualismo sexo-generizado claro que se ve en las formas de moverse dentro y fuera del gimnasio; en entrenamientos; en competencias; en la preparación física y en los descansos; en los reglamentos.

El discurso hetero-cis-normalizado se va incorporando en la performance gimnástica, como una tecnología de género particular que opera junto con otras del mundo en el que viven. Pues, como ya he demostrado, las reglamentaciones y la forma de concebir las técnicas de la gimnasia artística están atravesadas por un discurso históricamente generizado, que refuerza ideales femeninos, y casi que por omisión, mantiene los estándares de la masculinidad hegemónica. Mi objetivo a continuación será entonces el de constatar la hipótesis que he presentado aquí, mediante el análisis de algunos ejemplos concretos sobre cómo la reglamentación de la gimnasia artística y por lo tanto sus técnicas, podrían considerarse como tecnologías de género que operan sobre la identidad y la formación de los cuerpos de los y las gimnastas.

4.2 Las tecni-tecnologías de la gimnasia artística

4.2.1 La presentación artística femenina

Como he mencionado en este trabajo, uno de los puntos de diferencia central entre las exigencias técnicas para gimnastas varones y mujeres es la composición coreográfica que debe acompañar a las rutinas del aparato viga y suelo. Más aún, la viga de equilibrio, considerado un aparato donde se requiere delicadeza, línea en los movimientos, agilidad, elegancia y, por supuesto, equilibrio, es parte del circuito de competencia solamente de la *rama femenina*. La unión de los elementos acrobáticos y gimnásticos y la capacidad de ensamblarlos con movi-

mientos coreográficos es lo que se evalúa como la *presentación artística* de una serie de suelo o viga realizada por gimnastas mujeres.

Esta pretensión por reforzar un carácter artístico y expresivo existe en la gimnasia artística desde que las mujeres fueron admitidas en los eventos competitivos (Cervin, 2020), y siempre fue un requisito exclusivo para ellas. Sin embargo, el deseo de medir, cuantificar y reforzar este carácter de performance artística que deben tener las series de las gimnastas mujeres es relativamente reciente. Si bien siempre existió una evaluación por parte del jurado en relación a la capacidad de expresión que podía demostrar una gimnasta, esta evaluación al comienzo se realizaba de forma global. No es hasta el CoP-WAG elaborado en el año 2000 para el período 2001-2005 que se incorporan directivas específicas de cómo evaluar la parte de la coreografía que realiza la gimnasta, con parámetros que pretenden ser objetivos y generalizables. Es decir, así como se evalúa la ejecución técnica de los elementos del código, también se evalúa la coreografía. Esto ha generado, claro, que el entrenamiento de la coreografía se estandarice, al punto tal de repetirse y perfeccionarse de la misma forma que los elementos técnicos. Las gimnastas repiten tantas veces su coreografía que la automatizan. Un proceso similar al que viven quienes se dedican profesionalmente a la danza clásica o al ballet (o incluso otras danzas que alcancen altos grados de profesionalización y tecnicismo). Lo curioso aquí es que la coreografía es evaluada mediante la cuantificación y la creación de parámetros que permiten la comparación entre performances, y que finalmente logran el objetivo de dirimir entre una gimnasta “buena” o “mala”; “expresiva” o “no expresiva”; “elegante” o “sin gracia”. “Lo que la FIG no quiere ver son esas gimnastas robot, que solo hacen un elemento atrás del otro, todas duritas sin gracia”, me comentaba una jueza durante una conversación en un torneo uruguayo de gimnasia artística, mientras yo hacía observaciones de campo. Retomo entonces lo que el CoP-WAG (2022-2024) entiende como “expresión” en una performance gimnástica:

La expresión se puede definir generalmente como la actitud y la gama de emoción que exhibe la gimnasta tanto con su rostro como mediante su cuerpo. Esto incluye cómo la gimnasta se presenta en general y conecta con las juezas⁵¹ y el público, así como su capacidad para controlar/manejar su expresión durante la ejecución de los movimientos más difíciles y complejos. Es también su habilidad para interpretar un rol o un personaje durante la presentación. Sumado a la ejecución técnica se deben considerar la armonía artística y la elegancia femenina. (CoP-WAG 2022-2024, Sección 13, p. 1)

Ya mencioné el operador simbólico de asociar la expresión al ideal de feminidad, aspecto que ahora podríamos bien definir como una tecnología de género que define un cuerpo, su apariencia y su forma de moverse. Este podría ser un indicio claro de cómo en la formación gimnástica se enseña solapadamente a *saber llevar la feminidad*, más sabiendo que en la mayoría de los casos las gimnastas desconocen lo que indica el código, y sin embargo entrenadores/as y coreógrafos/as se encargan de traducir la reglamentación a moldes técnicos para el cuerpo. Se eligen unos movimientos coreográficos y no otros, se educa la postura, la gentileza de los movimientos. Hasta existe una posición para los dedos de la mano que se asocia con la delicadeza, que las gimnastas aprenden desde pequeñas. Se puede observar en repetidas ocasiones cómo los y las entrenadoras corrigen la posición de las manos con sus propias manos, como moldeando una muñeca hecha de barro. La mano de la gimnasta debe estar contraída, pero debe moverse ligeramente, los dedos lateralmente juntos pero separados en niveles de altura: el dedo mayor debe ir más abajo que el anular y el índice y el meñique más arriba que todos, el dedo pulgar se pliega casi por debajo de la palma de la mano. “Los brazos y las manos se

⁵¹ Este uso del término “las” y seguido de “jueces” en la traducción del código para referirse al cuerpo de juezas (que también podría estar integrado por jueces) nace de un uso común en Latinoamérica. Si bien no existe aquí un error gramatical *strictu sensu*, hoy parece casi que un arcaísmo usar esta expresión. Pues podría hablar en un lenguaje levemente más inclusivo, con cambios que han ido marcando el avance de las políticas de género. Por ejemplo, referirse a las juezas, subrayando la importancia de la presencia de mujeres. Es común escuchar que entre juezas mujeres se nombran a sí mismas como “la juez” o “las juezas”.

tienen que mover como alas” me decía siempre mi entrenadora cuando corregíamos la coreografía, las transiciones entre elementos y hasta el saludo al inicio y al final de la serie. Y yo, casi 15 años después, le doy la misma indicación a mis alumnas de gimnasia artística.



Figura 19. Las manos de las gimnastas. Foto del cuaderno de campo



Figura 20. Entrenando coreografía en la viga. Foto del cuaderno de campo

Para seguir con las exigencias de presentación artística, vemos cómo también son requisitos la capacidad de encarnar un rol, y la capacidad de atraer al panel de juezas/es y al público. Hay una idea de que la coreografía debe ser una interpretación, la gimnasta debe hacer coincidir los movimientos y gestos con la tonalidad de la música, incluso con la identidad de la música. Con este criterio se espera, por ejemplo, que una gimnasta rioplatense utilice un *tango* en su serie, e interprete la cadencia del tango, o de la misma manera que una gimnasta brasileña realice movimientos alegres y festivos al compás del *samba*. Como fue dicho, desde la década del 70 se instala la moda del infantilismo, con gimnastas pequeñas (de edad y de tamaño) y con coreografías, haciendo compás con la música, joviales, alegres, con movimientos rápidos, saltos y giros. Esto es algo que ha ido cambiando con los años, sobre todo porque, como presentaré más adelante, la presencia de las *gimnastas pequeñas* ha variado, y hoy es posible ver

nuevamente cuerpos de mujeres en las competencias. Como resultado de este cambio se han visto nuevas coreografías, con mucha influencia de la danza moderna, con músicas más “jugadas”, con ritmos variados, que muchas veces no necesariamente expresan alegría. También aparecen coreografías con músicas creadas originalmente para ser usadas como series de gimnasia artística, y también ensambles musicales hechos por DJ 's. Cabe recordar que la música que puede ser utilizada para una presentación artística en suelo debe ser sólo instrumental, sin cantos ni letras, pudiéndose utilizar las voces solo con fines instrumentales.

Como resultado de un ensamble correcto entre la música, los movimientos, y el papel que interpretaría la gimnasta, se debe lograr captar la atención del panel de juezas/es, y del público. Aspecto que resulta imposible de medir (más allá de esto hasta el CoP-WAG anterior aparecía una penalización por “falta de atraer al público”), pero además resulta casi que una redundancia. Puesto que el panel de juezas/es siempre debe estar atento, y en cuanto al público, es común que durante los torneos en los cuales se compite en los cuatro aparatos en simultáneo, el aparato suelo, con la música de las coreografías, suele robarse gran parte de la atención del público, pues resulta un espectáculo inmensamente atractivo, más allá de que la gimnasta sea bien o mal evaluada por los parámetros estéticos de la FIG.

Finalmente, otro elemento que me gustaría destacar de las expectativas de una *presentación artística* ideal para la FIG, es que se exige como algo casi natural el control de las emociones en pos de un espectáculo que dé la sensación de que la gimnasta disfruta de su performance y que la misma no conlleva esfuerzo alguno. Y, que a simple vista parezca sencilla, liviana, placentera, y que no nos recuerde otras sensaciones que puede tener alcanzar una performance a ese nivel, como puede ser el cansancio, la preocupación, la presión, la ansiedad, el miedo, los nervios, el dolor del cuerpo. Ni siquiera se deben ver las lesiones pues las vendas que usan

las gimnastas deben ser del mismo color de su piel. Para esto la gimnasta debe actuar, debe olvidarse de sus sensaciones mundanas y hacer creer a todo el mundo que es una competidora talentosa, segura y jovial, alegre y agradable. Esto parece aún más difícil considerando que la gimnasta debe realizar su serie de un minuto y medio de duración, con pasadas de elementos técnicos altamente complejos, armonizados con la coreografía, como un todo unido, sin pausas para el descanso y sin expresar cualquier emoción que pudiera aparecer durante la competición.

Para lograr que una gimnasta presente su serie y logre cumplir, sino con todos, al menos con la mayoría de las expectativas de evaluación, se necesitan muchos años de trabajo y entrenamiento del cuerpo. Como parte del cronograma semanal de trabajo, las gimnastas mujeres tienen incorporadas las clases de danza clásica e incluso hay quienes trabajan con clases de expresión corporal. Lo que se busca es desarrollar la capacidad *expresiva* de la gimnasta, e ir moldeando su cuerpo, suavizar sus movimientos y sus gestos. El trabajo del ballet ayuda a corregir la postura del cuerpo (que debe ser erguida, con los hombros rectos, y el abdomen y los glúteos contraídos) y también ayuda a incrementar los rangos de flexibilidad de las articulaciones: “el ballet las alarga, las hace más laxas, más delicadas”, me responde Isabel, una de las entrenadoras, cuando le pregunto por el trabajo de danza que hacen en el gimnasio. Para mí, siempre fue tortuoso el trabajo de ballet porque es repetitivo, aburrido, y porque exige contraer cada fibra de los músculos de las piernas, desde la cadera a la punta de los pies. Los calambres de cuádriceps, pantorrillas y los músculos de los dedos del pie son moneda corriente. El entrenamiento de las coreografías para suelo y viga puede resultar igual de cansador, porque los movimientos se aprenden y se perfeccionan repitiendo, hasta el punto en que las gimnastas los automatizan, como si hicieran un paro de manos, por eso probablemente se uti-

liza el término “entrenar coreo”⁵². Los movimientos coreográficos casi que se vuelven elementos técnicos: “los días que tengo que entrenar varias series de suelo seguidas siento que me muero del cansancio, odio esos días, me fatigo al máximo. Siento que lo doy todo, y no puedo más, pero hay que seguir” me cuenta Cami, gimnasta experimentada, después de terminar su entrenamiento en suelo. Sin embargo —y pese a mis prejuicios y mis quejas constantes sobre *¿por qué solo a las mujeres se les exige bailar?* — siempre que conversé con gimnastas que debían hacer sus coreografías, ellas me decían que les encanta tener que hacerlo. Algo que pude constatar observándolas, pues para ellas el momento de hacer la coreografía de suelo es de disfrute, es un momento para bailar. Y, más allá del cansancio que sienten cuando trabajar la resistencia especial de suelo, el momento de elegir los movimientos, de corregirlos, les resulta placentero, y creo que en algún punto también les resulta un momento *propio*, en el que ellas eligen movimientos y en el que ponen su impronta, su estilo. Es cuando más espacio tienen para *ser ellas mismas*.

Las coreografías se aprenden imitando los movimientos. Muchos entrenadores/as elaboran las coreografías, otros/as deciden contratar coreógrafos/as para esta tarea puesto que exige un conocimiento específico técnico de la danza y de su aplicación en la gimnasia artística. Sin embargo, hay movimientos que se crean en conjunto con las gimnastas, sobre todo los de viga, en los que en general van dialogando las gimnastas con sus entrenadores/as sobre qué hacer y qué no. Todo esto se realiza dentro de un marco estético acordado por todos/as quienes son parte de la gimnasia artística. Sin conversarlo explícitamente, parece haber un acuerdo común sobre lo que es bello y lo que no, sobre lo que es *femenino* y lo que no. La educación

⁵² Nunca se habla por ejemplo de “ensayar” la coreo, como puede pasar en el caso de las prácticas artísticas, en los momentos de armar una obra. En este término pareciera haber un lugar para probar cosas, experimentar, crear y evaluar resultados. El entrenamiento parece referir más a una forma sistemática de moldear el cuerpo para obtener ciertos resultados esperados de forma eficaz y eficiente.

generizada atraviesa generaciones, gimnasios, países. Y, es a través de los gestos y la corrección de los mismos, que se va transmitiendo, para el caso de las gimnastas mujeres, el ideal de feminidad, la expresión y la delicadeza deseado.



*Figura 21. Entrenamiento de la coreografía.
Colección personal.*

4.2.2 Represión y exhibición: las ropas permitidas

He desarrollado anteriormente la idea de que los cuerpos están históricamente atravesados por tramas de significación, hay un proceso de educación simbólica del cuerpo que comienza incluso antes del nacimiento de las personas y trasciende la muerte (Alonso, 2017). Esto implica que sobre los cuerpos —y la forma en que se definen, educan y moldean— se imprimen una serie de ideales estéticos provenientes de la cultura en la que está inmerso cada sujeto, pero también en la cultura en que ese cuerpo opera (por ejemplo, para transformarla). Es por ello que resulta tan interesante preguntarnos sobre ¿cómo está la cultura en los cuerpos?, o dicho de otro modo, ¿cómo el cuerpo se hace cultura? En este caso la cultura es deportiva, y está fuertemente atravesada por los ideales de la gimnasia artística, impresos en exigencias regla-

mentarias. Por esta razón me preocupa particularmente analizar los usos reglados, y las reglas usadas (Gambarotta, 2018) del cuerpo en la gimnasia artística, es decir:

Lo que se habilita y lo que se reprime, lo que se dice y lo que se calla, los reflejos que se dominan, los miedos que se inhiben [Ya que] estos usos impuestos al cuerpo adquiridos a través de la imitación y la educación no proceden de la naturaleza sino que forman parte del universo de reglas, costumbres y convenciones que una cultura impone a sus individuos (Alonso, 2017, p. 315)

La gimnasia artística es una práctica que constantemente se define en el interjuego de lo permitido y lo no permitido, una especie de histeria social que funciona en una tensión operativa entre lo debido y lo indebido, lo deseado y lo reprimido. Mostrar, pero no todo, expresar, pero no las verdaderas emociones, parecer, pero no copiar. Podríamos decir que esta conducta tiene un vínculo muy especial con el entramado simbólico de las relaciones sexo-genéricas, ya que “los roles y las prácticas sexuales, que naturalmente se atribuye a los géneros masculino y femenino, son un conjunto arbitrario de regulaciones inscritas en los cuerpos” (Preciado, 2020, p. 51) que se van definiendo entre el deseo y la represión, moldeadas por la heterosexualidad obligatoria. Las relaciones sexo-afectivas cobran un papel fundamental a la hora de educar al cuerpo.

Las indicaciones sociales del género se expresan en una performance particular de los cuerpos (Butler, 2018), pues estos son intervenidos por tecnologías de género (Preciado, 2020) que dan como resultados sujetos que actúan y refuerzan ciertas identidades (más o menos hegemónicas). Un ejemplo claro de esto es el mundo de la moda y la industria textil. Basta hacer un análisis histórico de las indumentarias para construir el relato de los roles asignados a cada género, femenino o masculino. Las ropas son para hombres y para mujeres, y tienen funciona-

lidades, formas, y colores que responden a tradiciones sociales de conductas. Y es mediante este mismo uso de las ropas donde podríamos analizar también los momentos bisagra, invenciones que revolucionaron al mundo de los géneros. Por ejemplo, la confección y uso normalizado de pantalones para mujeres a mediados del siglo XX; la invención de la minifalda en 1965; o la incorporación de la categoría “no binaria” o “unisex” para indumentaria que intenta no asociarse a ningún género, promovida particularmente por el movimiento *queer* en las décadas recientes. Hay algo que es claro: desde el corsé a las monturas de caballo adaptadas para galopar de costado con las piernas cerradas; hasta el sutién, las polleras y los tacos, la moda siempre ha sido un espacio de represión para las mujeres. Que nos recuerda que nuestro lugar siempre debe ser cuidado, medido, que nuestros movimientos deben ser sutiles, delicados y que la exuberancia debe ser reprimida. Aunque por otro lado siempre se haya intentado, desde el diseño de ropas *femeninas*, resaltar aquellas características del cuerpo que aparentemente nos definen como mujeres: las caderas anchas, las tetas prominentes, la cola redonda y las piernas largas y finas, todo en la medida estandarizada e inalcanzable de 90-60-90⁵³.

No me propongo aquí realizar un análisis histórico de la moda femenina, sin embargo, me interesa puntualizar que este fenómeno tiene su correlato en el mundo del deporte y muy particularmente en la gimnasia artística, porque los usos de las ropas permitidas durante la competencia están reglamentadas (en forma y medida) para gimnastas mujeres y varones, y en las diferencias de la reglamentación es posible volver a toparnos con estos discursos sobre los roles de género que en algún punto son una reminiscencia de ideas sobre el género de siglos pasados. Me refiero específicamente a las reglamentaciones sobre la indumentaria requerida para las competencias gimnásticas, que se detallan en los códigos de puntuación masculino y

⁵³ 90 cm de diámetro del pecho (incluyendo los senos), 60 cm de diámetro de la cintura y 90 cm de diámetro de la cadera (incluyendo los glúteos).

femenino⁵⁴. En el caso de los gimnastas varones, las especificaciones aparecen en el capítulo 2.3 “Deberes de los gimnastas” dentro del apartado “Vestimenta de competición”; mientras que para las gimnastas mujeres, el código describe dentro del capítulo “2.3 Obligaciones de las gimnastas”, en el subítem 2.3.2, los requerimientos específicos para la vestimenta. Para el caso de los gimnastas varones la indumentaria requerida depende del aparato donde compiten, debiendo cumplir con los siguientes puntos:

- a) En caballo con arcos, anillas, paralelas y barra fija deben llevar pantalones largos con calcetines. No están permitidos pantalones largos, calcetines y/o zapatillas de color negro o en tono oscuro de azul, marrón o verde; b) En suelo y salto, puede llevar pantalones cortos con o sin calcetines o pantalón largo con calcetines. c) La camiseta [malla] es obligatoria en todos los aparatos; d) Puede llevar zapatillas en todos los aparatos. (...) (CoP-MAG, 2022-2024, página 8, artículo 2.3).

Como imagen ideal de gimnastas *masculinos*, la FIG espera ver cuerpos tapados, que muestren la musculatura del torso y brazos, pero que no muestren el torso por completo (recordemos que cuando hace calor los gimnastas entrenan con el torso desnudo). Por otro lado hay una intención clara de ocultar la genitalidad asociada a lo masculino, se disimula con ropas holgadas la zona de los testículos y el pene. Si bien abajo los gimnastas usan mallas ajustadas, por arriba usan short o pantalón largo. Mientras que en otros deportes sí pueden apreciarse varones usando mallas ajustadas o incluso mallas pequeñas (como en natación) en este deporte, mostrar algunas partes del cuerpo resulta *grotesco*, desagradable a la vista, y por lo tanto se oculta:

⁵⁴ En el año 2022 publicamos junto con Virginia Alonso un artículo que expuso algunos de los principales avances de esta tesis, en un primer intento de socializar reflexiones aprendidas durante el proceso de investigación. En él expusimos resumidamente algunas de las ideas que aparecen desarrolladas en este apartado. Ver: Alonso & Pastorino, 2022.

(...) hay como todo un mito con eso de usar malla, es una de las primeras cosas que te preguntan cuando decís que hacés gimnasia: ¿pero ustedes también tienen que usar mallitas? Se ve como algo femenino. Y después como gimnasta lo sufrís un poco, no querés que se te marque nada (Pablo, exgimnasta. Comunicación personal, julio de 2022).

El uso de *short* en suelo y salto se justifica por la adherencia al piso, mientras el pantalón (que se engancha a la planta del pie) se usa para los aparatos donde el gimnasta está suspendido. En suelo y salto debe correr, picar y aterrizar, y por esta razón se ofrece la opción del *short* corto, aunque, desde mi punto de vista, hay algo más de tradición en esta diferenciación, y menos de sentido práctico. Más allá de lo cual, la reglamentación en cuanto a la indumentaria de gimnastas varones es amplia, a pesar de que en la observación de competencias oficiales se pueden ver indumentarias muy similares (solo cambia el color dentro de lo permitido, pero no el estilo, la forma o el material de las mallas, el pantalón o *fusó* y el *short*). La competencia se vuelve más austera en algún punto, porque las ropas no son un punto de distinción, no se miran, no son parte del espectáculo.

Como relato paralelo, aparece la normativa exigida para la vestimenta de mujeres gimnastas. A ellas se les permite el uso de una malla o leotardo que cumpla con las siguientes características:

Las gimnastas deben usar un leotardo [malla] o unitardo/mono (leotardo de una pieza que cubra pierna completa – cadera a tobillo) que no sea transparente y que tenga un diseño elegante. Pueden usar mallas/calzas que cubran la pierna completa del mismo color del leotardo; por debajo o encima del mismo. (CoP-WAG, 2022-2024, página 2 - sección 2, artículo 2.3.2)

Desde el código del año 2006 se permite a las gimnastas optar por el uso de la malla corta (que exhibe piernas, y a veces brazos) o el unitardo, que es una especie de malla larga, que

cubre el cuerpo por completo desde el cuello a los tobillos, siempre y cuando ambos atuendos cumplan con los requisitos reglamentarios dispuestos. Este último tiene algunas ventajas considerables en relación a la malla clásica. Para empezar, tapa todo el cuerpo, no se mueve ni genera incomodidades. Para las gimnastas suele ser incómodo cuando la malla, durante el ejercicio, se mueve, principalmente en la zona de los glúteos, el cavado de la malla hace que la tela se vaya corriendo hacia la línea media de los mismos. Las gimnastas no pueden revertir ese desplazamiento durante la serie, porque la reglamentación de ejecución penaliza cualquier acomodo “inapropiado” de la ropa. Por lo tanto, el criterio es que “hay que aguantar, como si nada pasara”, aunque medio glúteo quede exhibido, aunque moleste e incomode. Por otro lado, es común, sobre todo en las barras asimétricas y la viga, que el cuerpo roce contra los aparatos, generando quemaduras en la piel, además de que este contacto, con el cuerpo sudado por el ejercicio hace que se puedan resbalar. La malla larga o unitardo previene de estos dos problemas, porque protege a toda la piel del rozamiento contra el aparato. Finalmente, y como dato no menor, la gimnasta tiene la opción de no exhibir todo su cuerpo durante una competencia gimnástica, durante la cual es filmada, fotografiada y mirada por un gran número de espectadores/as. Su cuerpo queda un poco más protegido de comentarios y prejuicios, y se aísla, aunque sea parcialmente, de la sexualización constante a la que son sometidas las gimnastas mujeres.



Figura 22. Elisabeth Seitz, gimnasta alemana, compitiendo con unitardo. Foto disponible en: [OKChicas](#)

Sin embargo, desde que existe la opción por este atuendo, son pocas las gimnastas que lo han vestido en competencias internacionales. De hecho, en los Juegos Olímpicos de Tokio (2021) el equipo de gimnastas alemanas fue noticia al elegir el unitardo como traje de competencia. Pues las mallas son un símbolo distintivo tradicional de la gimnasia artística *femenina*. En ellas se mide la gloria, el poder económico de las federaciones y se resalta el don más preciado: la feminidad. La performance de la serie se vuelve perfecta con una malla que resalte, que brille, que encandile. Es común ver en los torneos actuales, mallas bordadas con brillos, incluso en algunos casos con piedras preciosas, como los famosos diamantes *Swarovski*, utilizados en las mallas de las gimnastas de Estados Unidos.

Cualquiera sea la elección de las gimnastas, la indumentaria que utilicen debe cumplir con los siguientes requisitos:

- b) El escote del leotardo/unitardo en el frente y la espalda debe ser apropiado, es decir, no debe sobrepasar el medio del esternón ni la línea inferior de las escápulas. Los leotardos/unitardos pueden tener o no mangas; los tirantes/breteles deben tener como mínimo 2 cm. de ancho; [y] c) El corte de la pierna del leotardo no puede ir más arriba del hueso de la cadera (máximo). El largo de la pierna del leotardo no puede exceder la línea horizontal alrededor de la pierna, demarcada no más de 2 cm por debajo de la base del glúteo. (CoP-WAG, 2022-



Figura 23. Equipo de gimnastas de Estados Unidos luciendo sus mallas. Foto disponible en: [USAG](https://www.usagymnastics.com/)

Lo que aparece claro aquí es que la reglamentación de la vestimenta femenina denota una clara intención de delimitar aquellas partes del cuerpo que no deben ser mostradas y deben estar debidamente cubiertas (el escote, los glúteos, los hombros, el abdomen), justo aquellas que en los discursos hegemónicos de belleza suelen considerarse como atribuciones destacables propias de la *sensualidad* de las mujeres. Hay un intento casi que por des-sexualizar los cuerpos de las mujeres, y esto tiene una relación clara con la infantilización del deporte: las gimnastas adolescentes con desarrollo hormonal tardío demoran más en tener tetas, cola, piernas gruesas, cuerpos de mujeres adultas. Y en algún punto esto es lo que se buscó por décadas (Barker-Ruchti, 2009). Pero, como contrapunto de esto, las mujeres muestran *más cuerpo* que los varones, pues no se intenta disimular, sino mostrar, pero no mucho. Este juego entre mostrar y no mostrar produce una sobre exposición de los cuerpos de las mujeres al resaltar sus curvas, sus músculos, su piel, incluso cuando esto las exponga a lesiones por el roce con los aparatos. Es decir que la corporalidad “femenina” es acentuada siempre y cuando muestre cuerpos infantiles, delicados, esbeltos, y no mujeres que son capaces de maternar, con sus tetas y sus caderas grandes. Y, mientras tanto la corporalidad masculina es disimulada, es austera. Lo único que se puede ver son los músculos de los brazos y los hombros.

También, en ambos casos, se observa la preocupación de la FIG por asegurarse una estética específica en base al cuidado de la imagen de las competiciones oficiales, en donde nada parezca natural, espontáneo, normal, porque para la organización esto es sinónimo de grotesco, desprolijo, imperfecto. Esto se observa por ejemplo en el punto “i” de ambas reglamentaciones cuando se alude al uso de vendas: “(...) i) Se permite el uso de protectores de manos, vendajes en el cuerpo y protectores de muñecas; deben estar bien sujetos y arreglados y no des-

mejorar la estética de la presentación⁵⁵” (CoP-WAG, 2022-2024, página 2 - sección 2, artículo 2.3.2). En cualquier caso, las ropas (se)ajustan al cuerpo, lo moldean, lo transforman. Lo disfrazan hasta transformarlo en el espectáculo deseado, en donde actúan caballeros y damas.

4.3 Compromiso corporal total

4.3.1 Gimnastas de alto rendimiento

Sin ánimos de profundizar en el concepto y las implicancias del alto rendimiento como fenómeno particular del mundo deportivo, que más allá de resultar ampliamente interesante requiere de una investigación particularmente dedicada a ello, sí me parece importante aquí mencionar algunas nociones claves sobre el mismo. Y esta decisión la he llegado a tomar por la gran relevancia que dan los sujetos del campo a este término. No es lo mismo una/un gimnasta que entrena por mero interés recreativo, que alguien que ingresa en un proceso de alto rendimiento. Todos/as los/las entrenadores/as repiten esto, y así se organiza la gimnasia artística en Uruguay. Se divide entre los clubes que entrenan para el alto rendimiento y los que no, incluso las competencias de la FUG se dividen en la categoría de “Participación” y “Alta Competencia”. Hay una noción marcada por la agenda institucional (marcada por la FUG, la FIG, u otros entes rectores del deporte, incluso los estatales) sobre lo que es y no es alto rendimiento; pero también hay un vínculo entre alto rendimiento y profesionalismo o trabajo, siendo la posibilidad de obtener un salario y/o rédito económico a cambio del deporte otro parámetro para definir este sistema. Pero también interesa la autopercepción de los y las gimnastas (o deportistas en general) sobre cuándo piensan que se dedican al alto rendimiento y cuando no. Más allá de esta imposibilidad de generar parámetros objetivos sobre qué es y que

⁵⁵ En la misma regla del código de puntuación de la rama masculina se cambia el término “desmejorar la estética de la presentación” por “que no se presenten antiestéticas durante su actuación” (CoP-MAG, 2022-2024, página 8, artículo 2.3).

no es alto rendimiento deportivo, lo que yo me he preguntado durante esta investigación es ¿qué implica ser una/un gimnasta de “alto rendimiento”?

El concepto de rendimiento alto en un sentido estricto, asociado a las ciencias del entrenamiento deportivo, también refiere a algo que se mide en resultados, y que resulta de la comparación entre los objetivos establecidos y su cumplimiento, de forma eficaz y eficiente. Pero en realidad, en el uso cotidiano del deporte, esta noción se refiere también a una “alta dedicación”, que excede la evaluación de resultados, sino que caracteriza el tiempo destinado a la práctica y competencia. Y como dije, en algún punto también hay una relación con la “dedicación profesional” como contrapunto del amateurismo. La cuestión es que, desde el punto de vista de un análisis social y cultural del deporte, el alto rendimiento es una ficción. Un espacio que no existe realmente no tiene parámetros que permitan definir un estar y un no estar. Si hay algo definido en relación a esto, tiene que ver con los modos de organizar los entrenamientos, e incluso a una forma de ir educando al cuerpo con ciertos objetivos. Lo que podemos decir, desde el punto de vista de los estudios sociales y culturales sobre deporte es que el alto rendimiento es una forma de concebir la formación deportiva. Un sistema de entrenamiento que se caracteriza por ser un proceso pensado a largo plazo. Proceso que implica una transformación del cuerpo de los y las deportistas que ingresan a este sistema, éste se va curtiendo (Mora, 2018), para responder a las demandas de las competencias. Volviendo al caso de la gimnasia artística, lo que me interesa puntualizar aquí es el proceso de transformación que viven los y las gimnastas cuando se les exige un alto rendimiento. En este sentido vale recordar que:

El deporte está lleno de normas, métodos, procedimientos, y manuales que organizan, regulan y controlan a los sujetos que lo practican. Y aquí radica uno de sus recursos más eficaces para dictaminar cuáles cuerpos son los aptos, y cuáles son los abyectos. El compromiso absoluto

del cuerpo implica ingresar en un sistema de perfeccionamiento constante, y asumir estos marcos normativos, que terminan impactando en las vidas individuales, en su cotidiano. El lugar donde estas normativas tienen efecto es en las posibilidades de movimiento, y en la estructura del juego o la competencia. Es decir, en las técnicas corporales, que son construcciones artificiales codificadas en idioma (hegemónico) deportivo. (Mora et al., 2022, p. 236)

Lo que sí podemos decir entonces es que ingresar a procesos de *alto rendimiento* requiere necesariamente un compromiso corporal total. Porque el cuerpo pasa a ser casi una propiedad del sistema de entrenamiento, o de los/las entrenadoras, que toman las decisiones, miden, perfeccionan, moldean. El cuerpo se va transformando paulatinamente mediante la aplicación de diversos sistemas tecnológicos: sistemas de entrenamiento para mejorar las capacidades físicas; procedimientos médicos para *curar*, acondicionar y rehabilitar al cuerpo; sistemas identitarios; sistemas discursivos; sistemas tecnológicos de sexo-género. El objetivo de estas intervenciones es obtener la máxima y más perfecta performance:

En el campo deportivo, ha habido una inversión técnica de gran escala, que viene proporcionando un aumento de la performance de los atletas. Existe, hoy, toda una maquinaria tecnológica que nos causa vértigo solo de pensar en la obsolescencia de nuestros cuerpos (...) Sobre el cuerpo recaen infinitas intervenciones: cuerpos espectacularizados, eficientes, performáticos, híbridos, biónicos y ciborguizados por la técnica (Teixeira Silveira, 2013, p. 27)⁵⁶

Así que cuando nos referimos a procesos de alto rendimiento, en la jerga gimnástica refiere a una dedicación de 15 a 20 horas semanales de entrenamiento, iniciación deportiva a tempranas edades, sistematización de los aprendizajes y del acondicionamiento físico, intervención

⁵⁶ Traducción personal, texto original en portugués: “No campo esportivo, tem havido um investimento técnico em grande escala, que vem proporcionando um aumento de performance dos atletas. Existe, hoje, toda uma maquinaria tecnológica que nos causa vertigens ao pensarmos na obsolescência de nossos corpos (...) sobre o corpo recaem infinitas intervenções: corpos espectacularizados, eficientes, performáticos, híbridos, biônicos e ciborguizados pela técnica.” (Teixeira Silveira, 2013, p. 27)

de equipos interdisciplinarios, participación en competencias nacionales e internacionales, incorporación de un calendario deportivo anual. Pero, en una mirada más profunda de este sistema “ficticio”, los procesos que llamamos de alto rendimiento implican: un compromiso con los/las entrenadores/as a cargo de confianza, respeto y obediencia; someter el cuerpo a todos los sistemas tecnológicos que el deporte requiere; adaptar el tiempo individual al cronograma de entrenamiento; usar las ropas y los peinados exigidos; *curtir* el cuerpo; aprender a llevar un cuerpo gimnástico sexo-generizado; ver gimnasia y tener ídolas/os gimnastas; renunciar a la posesión absoluta del cuerpo, para mantener una posesión relativa, en donde solo se toman algunas decisiones; desafiar el miedo, la inseguridad y la vergüenza; aprender a controlar el cuerpo, los impulsos y las emociones; perfeccionarlo hasta que ya no se pueda más.

4.3.2 Los valores del entrenamiento: sacrificio, dolor, disciplina y orden

Una de las principales implicancias de la noción de alto rendimiento y de un compromiso total con la práctica que los y las gimnastas asumen, es la idea de que el fin justifica los medios. Que con tal de alcanzar los objetivos planteados (que en Uruguay no trascienden más allá de la posibilidad de participar de un evento internacional, ganar una medalla, o clasificar a una final⁵⁷) todo lo que se haga y sacrifique en el medio, nunca es demasiado. Por eso ser gimnasta es asumir que el dolor y la fatiga son sensaciones cotidianas, que las lesiones son algo inevitable, y que, si los/las entrenadores/as lo indican, hay que seguir, nunca parar. En algún punto pareciera que quien decide sobre las sensaciones son los/las entrenadores/as:

⁵⁷ En otros países se ponen otras cosas en juego: ser parte del equipo nacional, participar de copas del mundo y Juegos Olímpicos, ganar medallas que otorgan dinero, conseguir sponsors, becas deportivas, alcanzar el reconocimiento y la fama, etc. En Uruguay, los objetivos suelen ser más austeros, y esto de alguna manera hace atenuar las exigencias puestas sobre los y las gimnastas. No obstante ello, el mecanismo es el mismo, incluso cuando lo que está puesto en juego no valga tanto. De a poco en nuestro país ha ido apareciendo, tímidamente, la posibilidad de vivir del deporte, con becas deportivas y apoyos institucionales puntuales. Algunos/as pocos/as gimnastas han entrado en ese sistema, sin embargo aún no hay investigaciones que hagan un seguimiento de esos son casos, que ameritan una atención particular, porque ahí es cuando empieza la lógica de *hasta que el cuerpo aguante*.

ellos/as definen cuándo es mucho, cuando es suficiente, o cuando hay que seguir. Hay una relación de subordinación de los y las gimnastas frente a sus entrenadores/as. Debe haber respeto para poder seguir órdenes, pero también debe haber una confianza ciega para poner el cuerpo a volar, y que la única seguridad sea si el/la entrenador/a está atento/a a sujetarte si algo sale mal. Y esto es algo que se va enseñando durante los procesos de iniciación deportiva. Cuando empieza la clase, las gimnastas suelen pararse en línea frente a su entrenador/a, en ese momento se dan instrucciones sobre las características del entrenamiento de ese día, y en algunos casos se cuentan novedades o información general sobre el calendario del año. Desde ese momento se establecen las bases de la jerarquía.

He escuchado muchos/as entrenadores/as —quizá la mayoría de quienes he conocido— desconfiando del dolor que manifiesta su gimnasta, y adjudicándolo a otras causas: “no quiere entrenar entonces dice que le duele”; “le da miedo hacer ese elemento entonces dice que le duele”; “está exagerando, no le duele tanto”; “está nerviosa porque estamos cerca de la competencia, pero no le duele en verdad”. Muchas veces me he encontrado a mí misma afirmando estas cosas y hablando en frente de las gimnastas sobre su propio cuerpo. Y durante los entrenamientos que observé en el trabajo de campo también lo escuché muchas veces: “Yo te digo qué hacer y qué no, porque vos no decís cuando te duele en serio, entonces no puedo confiar”, le decía Isabel, la entrenadora, a Cami, la gimnasta con más experiencia en el gimnasio, que entrena ahí desde los cuatro años, y su cuerpo es una especie de cartografía, cuyas marcas son el recuerdo de cada una de las lesiones que ha tenido, de las horas y los años de entrenamiento, de los elementos aprendidos, de la fuerza acumulada, del cansancio y el dolor, de las medallas, del sinfín de torneos nacionales e internacionales de los que ha participado.

El dolor es —como lo define Fernandez Vaz (2001)— una parte necesaria del entrenamiento deportivo, pues a través de él es que se expresa el dominio del cuerpo:

En el deporte se exige el aprendizaje de la superación del dolor, que ya no es considerada como una expresión irrenunciable (indispensable) de la corporalidad. Para el deporte y la educación deportiva, el dolor es una sensación que debe ser superada o tomada una fuente de placer. En otras palabras, es necesario volverse indiferente al dolor, del propio y el de otros, ser duro consigo mismo. (Fernández Vaz, 2001, p. 95)⁵⁸

Parte de la demostración del esfuerzo y el sacrificio que se hace en pos de la gimnasia artística es aguantar el dolor, hasta que éste se torne casi que un fetiche del entrenamiento: “si no duele no sirve” “*no pain no gain*” son discursos comunes de los gimnasios. Hay una especie de eficacia simbólica, en el sentido que lo propone Lévi-Straus (1987), un mito que de tanto repetirse se vuelve realidad: si el cuerpo sufre, si está fatigado, si está transpirando, si los músculos se acalambran, pareciera ser sinónimo de que se entrenó bien o —como dicen los y las gimnastas— que “se dió todo en el entrenamiento”. Y ahí es cuando aparece la sensación del placer, porque es el regocijo de haber cumplido con la expectativa, de complacer las exigencias. El placer del sacrificio, que al final del cuento termina siendo el placer por el dolor.

Los/las entrenadores/as exigen, presionan, corrigen, y los y las gimnastas aguantan y el dolor se vuelve una estrategia pedagógica que inicia a edades tempranas: “desde pequeñas, ellas aprenden a aguantar el entrenamiento y convivir con el dolor, tornándose un instrumento pedagógico. Cuanto más experiente es una gimnasta, más ella aprende a contener las lágrimas y dominar el dolor” (Bremer Boaventura, 2016, p. 148)⁵⁹. El aprendizaje es que el cuerpo debe doler para que haya progreso, el valor radica en la superación y el control de las emociones,

⁵⁸ Traducción propia. Texto original en portugués: “*No esporte exige-se o aprendizado da superação da dor, que não devemais ser considerada como expressão irrenunciável da corporeidade. Para o esporte e a educação esportiva, a dor é uma sensação que deve ser ou superada ou tornada fonte de prazer. Em outras palavras, é necessário tornar-se indiferente à dor, a própria e a dos outros, ser duro consigo mesmo.*”⁴³ E preciso, mesmo que paradoxalmente, tratar o corpo como um obstáculo a ser vencido, domado” (Fernández Vaz, 2001, p. 95).

⁵⁹ Traducción propia. Texto original en portugués: “*desde pequenas elas aprendem a aguentar o treinamento e conviver com a dor, tornando-a instrumento pedagógico. Quanto mais experiente a ginasta, mais ela aprende a “segurar o choro” e dominar a dor*” (Bremer Boaventura, 2016, p. 148).

en disciplinar el cuerpo y la mente. El cuerpo duele cuando se abren los callos en las barras, pero eso significa haber entrenado fuerte. El cuerpo duele en los ejercicios de estiramiento, pero eso es bueno, porque el cuerpo debe ganar flexibilidad. El cuerpo duele al golpearse contra un aparato, al caerse, al rasparse. Duelen los músculos, las contracturas, las articulaciones, y eso es signo de experiencia.

4.3.3 Mujercitas: la tradición de la iniciación deportiva temprana

Uno de los mitos fundantes de la formación de gimnastas, es que la iniciación deportiva debe ser en edades pequeñas: entre 5 y 6 años las niñas, y entre 7 y 8 años los varones. Si bien existen sistematizaciones teóricas que argumentan que estas son las edades ideales, sobre todo aquellas que se basan en el concepto de “fases sensibles”. Es real que, como me comentaba Pablo, exgimnasta: “este es un deporte hipercomplejo y que necesita del dominio de innumerables habilidades y técnicas, y hay que empezar temprano, sino no te da el tiempo” (Comunicación personal, julio de 2022). Sin embargo, hacer que los y las niñas se especialicen en edades tan tempranas, ha ido mostrando, tanto en ejemplos concretos como en investigaciones, ser exagerado⁶⁰. Más si recordamos que fue durante los años 70 cuando se impuso como moda la búsqueda de gimnastas pequeñitas, menudas de cuerpo, con desarrollo hormonal tardío, compitiendo con 14 o 16 años en eventos internacionales (Barker-Ruchti, 2011; Cervin, 2020). Este modelo de gimnastas —específicamente de la rama femenina— perduró por décadas en la esfera internacional de la gimnasia artística, pero desde hace al menos 10 años este panorama empezó a cambiar. Ahora es posible ver unas gimnastas mayores de 18 años, incluso gimnastas mayores de 25 años, con cuerpos más robustos, piernas musculosas, tetas y caderas voluptuosas, mujeres entrando en edad adulta, que realizan coreografías con músicas

⁶⁰ En este sentido existen algunos aportes para repensar las edades de iniciación y la posibilidad de proyectar carreras deportivas a largo plazo, más sustentables para quienes entrenan (Ver Schiavon et al., 2017).

más estruendosas, modernas, con movimientos más jugados, menos infantiles. La vida profesional de las gimnastas se vio extendida, mientras que antes alcanzaban su rendimiento máximo cerca de los 18 años, ahora pueden verse talentosas gimnastas ganando medallas olímpicas con más de 21 años. Por ejemplo, en los JJOO de Tokio 2021, compitieron y obtuvieron medallas gimnastas como Rebeca Andrade, de Brasil, con 23 años, la gimnasta rusa Angelina Mélnikova con 22 años, o la gimnasta italiana Vanessa Ferrari con 32 años. Sin embargo, esto no implicó un cambio en las edades de iniciación, este logro es producto de las mejoras en las tecnologías de entrenamiento y recuperación, que permiten extender la exigencia de los cuerpos por más años. También han cambiado las técnicas de entrenamiento, permitiendo también reducir las cargas horarias de las sesiones. Pero no parece para nada lógico que una gimnasta empiece su carrera con 5 o 6 años, entrene cerca de 20 horas semanales a los 12 años, y a los 15 o 16 años ya esté agotada de este deporte y quiera dejarlo. Porque una de las consecuencias principales de la especialización deportiva temprana es la aparición de mayores índices de lesiones a menores edades, pero también el abandono del deporte en las edades donde recién debería estar decidiendo si dedicarse profesionalmente o no a la gimnasia artística, y donde recién debería estar incrementando las horas semanales de entrenamiento a sesiones de 3 o 4 horas al día.

Durante el proceso de formación de los y las gimnastas, la exigencia va gradualmente aumentando, tanto en la cantidad de horas de entrenamiento semanales, como en la intensidad de los mismos, y por supuesto, en las expectativas de rendimiento (Bremer Boaventura, 2016). Conforme esto va sucediendo, se puede ir observando cómo los y las gimnastas dominan cada vez más sus movimientos, pero también cómo gestionan cada vez más su energía y su dolor. En este sentido, hay una especie de relación inversamente proporcional entre la madurez de los/las gimnastas y la dependencia con sus entrenadores/as. A medida que van creciendo y

van ganando experiencia deportiva, los y las gimnastas ganan autonomía, se auto corrigen, se auto asignan la tarea, y los intercambios con sus entrenadores/as pasan a volverse más un diálogo fluido de ida y vuelta, que una suma de indicaciones. Las correcciones pasan a ser comentarios, las órdenes van pasando a ser preguntas y las decisiones ya no se informan, sino que se empiezan a consultar: “¿te parece bien si hoy solo entrenamos barras?”, “¿hoy cómo está tu nivel de dolor?, ¿te parece que sigamos con recepciones a suelo blando?”. Empiezan a aparecer este tipo de conversaciones a medida en que los y las gimnastas se vuelven casi que “colegas” o compañeros de equipo con sus entrenadores/as.

Es por esto que las etapas de iniciación paradójicamente pueden resultar instancias más adoc-trinantes, con estructuras de trabajo más cerradas, con reglas que organizan el trabajo y aseguran la jerarquía. En esta etapa es donde se aprende a llevar el dolor y el cansancio, pero es donde las curvas de resistencia son manejadas por los y las entrenadoras/es. El “hasta cuando” lo marcan los adultos, el cómo y el qué se hace también. Es importante mantener el orden de trabajo, siempre en filas, se aprende el uso de los aparatos, a poner los colchones para dar seguridad; se aprende a regular las energías desmedidas, a cuidar el cuerpo propio y el de los/las compañeros/as gimnastas. Se aprende a trabajar en silencio para no desconcentrarse ni desconcentrar a nadie; se aprenden algunas ayudas a elementos sencillos entre gimnastas, se aprende a hacer los elementos, aunque de miedo, a caerse y volver a empezar. Se aprende a confiar y a respetar al/la entrenador/a.

Como correlato de esta rutina tan estructurada, en estas etapas es también donde más se juega. Pareciera un secreto de la gimnasia artística, algo que nadie sabe: en el gimnasio se juega y se aprende jugando. Por supuesto que esta no es una realidad de todos los gimnasios del mundo ni de Uruguay. Pero en mi experiencia como gimnasta, entrenadora e investigadora, he tenido oportunidad de comprobarlo. Hay quienes dicen que, por ser un deporte tan técnico, sin riva-

les directos, no requiere de enseñar la dinámica del juego, la estrategia, la técnica al servicio de la táctica. Sin embargo, como medida metodológica, es fundamental. Más allá de la argumentación pedagógica que podamos dar al momento del juego, entiendo que estos espacios son necesarios y que mejoran las experiencias vividas en el gimnasio. Las formas de jugar son variadas y se vinculan directamente con la expresión y la acrobacia, pues no olvidemos que, sacando los reglamentos y la pretensión por la perfección y el estilo, la gimnasia artística es esencialmente un conjunto de acrobacias y movimientos coreográficos muy variados. De nuevo, Patricia Bremer Boaventura (2016) nos relata:

Al ingresar en la modalidad, las gimnastas entrenan de una forma más lúdica [libre] que competitiva. Con el tiempo, los entrenamientos se van tornando cada vez más rígidos, y los juegos más escasos. Sin embargo, los momentos descontracturados son parte del proceso, inclusive en los entrenamientos de alto rendimiento, especialmente en el armado de las coreografías y en el trabajo realizado en las escuelas. (2016, p. 103) ⁶¹

Me gustaría relatar aquí dos momentos recreativos clásicos del gimnasio que me parecen extraordinariamente interesantes. El primero sucede durante la preparación de las series de suelo, donde muchos entrenadores/as o coreógrafos/as proponen momentos libres de creación con música, a partir de los cuales irán moldeando las coreografías para la serie, además de trabajar la capacidad expresiva, la pérdida de vergüenza, las posiciones del cuerpo. Este es un espacio que las gimnastas suelen disfrutar mucho. Pero, además, existe en los gimnasios siempre el “momento de armar series”. Y esto ocurre en todos los gimnasios, los que trabajan para la alta competencia, los que trabajan con fines recreativos, y en todas las edades. Armar

⁶¹ Traducción propia. Texto original en portugués: “Ao ingressarem na modalidade, as ginastas treinam de uma forma mais lúdica [livre] do que competitiva. Com o tempo, os treinamentos vão se tornando cada vez mais rígidos, e as brincadeiras mais escassas. Porém, momentos de descontração fazem parte do processo, inclusive nos treinamentos de alto rendimento, especialmente nas montagens coreográficas e no trabalho realizado nas escolinhas” (Patricia Bremer Boaventura, 2016, p. 103)

series siempre es para las gimnastas un momento colectivo de juego y creatividad. La consigna siempre es la misma: armar series libres. Pueden ser individuales o colectivas, las gimnastas deben crear secuencias de movimientos, enlazando elementos gimnásticos y acrobáticos con coreografías, e incluso a veces coordinando con una música que ellas eligen. Esta actividad siempre es demandada por las gimnastas, porque es un momento libre, sin órdenes, sin disciplina, donde crean y hacen solo los elementos que más les gustan, los que sienten que les salen bien, y arman la gimnasia que ellas quieren. Sí, es un momento lúdico reservado tradicionalmente para las gimnastas de la rama femenina, que los varones no realizan ni siquiera como juego, por no contar con exigencias coreográficas en sus series.

Los gimnastas varones sí comparten con las gimnastas mujeres el otro momento que he elegido relatar. Este es un juego que en Brasil le dicen *crava* (no conozco ningún nombre particular en español que se le haya dado) y consiste en hacer distintos tipos de saltos y “clavar”⁶² la recepción. Se hace con un trampolín o cama elástica y se establecen niveles. Cada gimnasta va pasando, realizando el salto o elemento que primero esté indicado como el nivel más fácil, si logra “clavarlo” sin errores, pasa al siguiente nivel. Así, quien llegue más al nivel más alto logrando *clavar* el elemento o salto, gana el juego. A veces se incorpora una variante, poniendo en juego un obstáculo a superar. Este obstáculo va subiendo de altura, y los/las gimnastas deben pasar por encima de él, realizando el elemento (correspondiente a lo acordado en cada nivel), y sin derribarlo ni tocarlo, aterrizar sin pasos ni movimientos. Este juego se caracteriza por el riesgo de la acrobacia y por medir el valor, el coraje y la fuerza. Además, como herramienta pedagógica, va ayudando a los/las gimnastas más pequeños/as a incorporar la idea de

⁶² En español usamos clavar un elemento cuando nos referimos a un aterrizaje sin fallas, sin descuentos. En un clavado perfecto, los pies se apoyan en el suelo, luego de los movimientos del cuerpo en el aire, secos, no se mueven, no dan ningún paso, no titubean. En inglés se utiliza el término *stick it*.

que en la gimnasia artística todos los elementos deben finalizar clavando el cuerpo en el piso: despegar, volar y aterrizar, tratando de alcanzar la perfección.

CAPÍTULO ÚLTIMO: Consideraciones finales

El día que decidí dejar de entrenar gimnasia artística sentía que mi cuerpo no daba para más. Ya le había pedido suficiente; estaba cansada del dolor, cansada del cansancio, de no tener tiempo para nada más. Tenía los tobillos lesionados. Un esguince atrás del otro fue provocando que me dolieran casi todo el tiempo. Sentía que había crecido demasiado como para seguir entrenando, en edad y estatura, me sentía una gigante en un mundo de enanos. Sabía que mi objetivo era seguir estudiando y disfrutar de esos años. No quería perderme ni un segundo más. Una sensación terriblemente amarga me llegó a conquistar, porque si en todos esos años de dedicación no había logrado los objetivos deportivos que me había propuesto, entonces había desperdiciado años de mi vida. Y me parecía que todo lo que había hecho era insuficiente y traicioneramente inútil. Esa sensación me alejó un tiempo del deporte. Hasta que volví, volví a enseñar, volví para seguir aprendiendo y para investigar. Esta tesis es posible gracias a aquella niña que se animó a entrar al gimnasio, y a mi madre que me preguntó una y otra vez si practicar gimnasia artística me hacía feliz, de forma tal que el día que me dejé de hacer tan feliz, dejé de practicar. Pero también gracias a los intercambios, los diálogos y la formación. Y es que esa contradicción entre la admiración y el desamor nunca dejó de estar. Y seguro, con todos los momentos agrídulces, podría decir —aun al finalizar esta tesis— que la gimnasia artística siempre fue un espacio feliz para mí. Si algo fui entendiendo a lo largo del proceso de esta investigación, es que el deporte es una de las experiencias más *contradictorias* que pueden sentirse, porque permanentemente se mezclan emociones de tristeza y felicidad, de placer y de dolor, de satisfacción y de frustración. A la vez que se ponen de mani-

fiesto estructuras hegemónicas con potencialidades de cambio, discursos sobre el cuerpo y las identidades que responden al sistema hetero-cis-patriarcal, pero casos de deportistas que disputan lugares de poder. Hay juego y disfrute, y hay sacrificio y dolor, hay libertad y control, hay jerarquías y hay equipos, hay perfección y hay incertidumbre. Entre otras tantas contradicciones que podríamos nombrar. Allí radica uno de los principales descubrimientos de esta investigación: no podemos mirar al deporte desde fuera, juzgarlo y dejarlo opacar por una teoría lejana; como tampoco podemos sumergirnos en él y solo admirarlo. Hay que construir un vínculo desde una distancia óptima para seguir produciendo conocimiento sobre deporte, sin alejarnos completamente de él. Porque sería ilógico pensar que, si una vez nos sentimos tan parte, podríamos mirarlo alguna vez *desde fuera*.

En las líneas que quedan intentaré sistematizar y resumir algunas de las principales reflexiones que he podido construir a lo largo de casi cuatro años de trabajo, en el arduo camino de la formación de maestría y la elaboración del trabajo de tesis. Que, lejos de intentar establecer conclusiones exactas, pretenden ser una suerte de orientaciones para seguir produciendo conocimiento, en este caso, sobre la gimnasia artística desde la mirada de los estudios sociales y culturales sobre deporte y desde los feminismos. Pero también con la intención de exigirle más cambios a la gimnasia artística y a quienes la enseñan. Con el objetivo no del todo utópico de que los y las gimnastas sigan encontrando en este deporte espacios de crecimiento, pero que sean espacios libres de violencias y estigmas. Que los y las gimnastas ya no sientan que deben llegar al límite de lo que sus cuerpos pueden dar para sentirse realizados/as; que los y las entrenadoras/es podamos construir nuevas formas de vincularnos en el gimnasio, nuevas formas de enseñar y aprender. Donde el deseo y las emociones de los y las gimnastas sean tenidos en cuenta siempre en primer lugar, y de forma libre, sin presiones, sin encorsetamientos, sin prejuicios de género, y sin estereotipos inalcanzables de perfección.

Estas reflexiones se desprenden de las contradicciones que han caracterizado a este proceso de investigación, con una investigadora que nunca terminó de sentirse una completa *insider*, pero que tampoco podría definirse como una extraña del campo. Es así que en primer lugar abordaré algunas ideas que concluyen la relación entre las identidades y los discursos que refuerzan los ideales de feminidad en la gimnasia artística, en contraposición con la posibilidad de pensar a la gimnasia artística como espacio de visibilización de las mujeres deportistas. En segundo lugar, me propongo algunas reflexiones sobre las formas en que los discursos sexogenerizados se van aprehendiendo y se van transformando en una performance deportiva; sobre cómo la educación gimnástica logra ser reproductora de la hetero-cis-normatividad, incorporándose a través de las técnicas, que son tecnologías significadas y significadoras de género. Pero también cómo estas tecnologías surgen en la tensión entre la disciplina y el disfrute, entre el sacrificio y el juego, entre el dolor y el placer. Y, finalmente me permito un ejercicio de corte ensayístico para esbozar brevemente nuevas perspectivas para enseñar gimnasia artística.

Feminidad reforzada o mujeres referentes

Uno de los aspectos que he afirmado varias veces a lo largo de esta tesis es que la gimnasia artística está constituida por discursos que tienden a reafirmar ciertas ideas de una feminidad reforzada, esperada y muy cuidada. Y que estos discursos tienen un anclaje histórico que provienen desde la génesis misma de este deporte. Se basan en ideas conservadoras sobre la sociedad como la división sexual del trabajo, el dimorfismo sexual, y las diferencias de posibilidades y derechos para hombres y mujeres (que dejan siempre en posición de subordinación a las mujeres frente a la hegemonía de los hombres). La matriz discursiva heteropatriarcal que organiza al mundo moderno, a la familia, al trabajo, a los ámbitos políticos, encuentra su lugar

de confort en el mundo del deporte, porque muchos de los discursos sobre el cuerpo que predominan en él, además de compatibles, le son convenientes. Los valores sociales basados en la idea del éxito individual, del sacrificio y del talento —propios de la política económica neoliberal— hacen juego a la perfección con los del sistema heteropatriarcal, porque ambos se basan en la noción de cuerpos objetivables, clasificables y comparables. Si la idea de la libre competencia a partir de la igualdad de oportunidades (o condiciones de competencia) como base ideológica del sistema capitalista, es la que da origen al deporte; la idea del dimorfismo sexual y la superioridad corporal de los cuerpos cis-masculinos frente a los cis-femeninos es la base ética y estética que posibilitó las relaciones en el deporte tal y como las conocemos hoy. Y, si el deporte es el uno de los fenómenos de masa más populares de nuestro tiempo, es en gran parte porque replica a la perfección estas dos ideas, más aún, es el *sponsor* oficial para su perpetuidad.

Es en este contexto que las mujeres no pueden tener cualquier lugar en el deporte, y de hacerlo, deben aceptar determinadas condiciones. Por ejemplo, deben participar en categorías especiales —“la rama femenina” en la gimnasia artística— con reglas, marcas, espacios y ropas particulares. O tienen que someterse a controles de feminidad con tests para la medición del porcentaje de la hormona testosterona en sangre (Teixeira Silveira, 2013). También, y de forma menos evidente, deben someterse a tratos diferenciados de los/las entrenadores/as, de la prensa, de la publicidad. Sus cuerpos son puestos en el centro del debate social, resaltando la belleza (si responde a los parámetros hegemónicos) y la feminidad, pero no su destreza, su fuerza, su potencia, su resistencia.

Las gimnastas mujeres han estado, desde que les fue permitida la participación en competencias, siempre sometidas a la medición de su feminidad. La vara estética marca cómo debe ser

una gimnasta *femenina* y perfecta, cómo debe moverse, vestirse, comportarse. La gimnasia artística se convirtió en una especie de ícono del deporte femenino, un modelo a seguir, porque reproduce a la perfección la base ideológica, ética y estética del deporte (la del capitalismo y la del sistema heteropatriarcal). Muestra cómo deben ser las mujeres que hacen deporte. Sin embargo, la gimnasia artística es uno de los primeros deportes que incorpora la presencia de mujeres en sus eventos.

Y con los años se ha ido convirtiendo en un deporte identificado particularmente con lo femenino, en donde, contrariamente a la mayoría de los deportes, se espera que las mujeres estén presentes. Esto ha provocado que las gimnastas mujeres sean particularmente protagonistas de la agenda deportiva. En un contexto en el que en general la prensa suele invisibilizar las carreras de las deportistas mujeres, en pos de mostrar los galardones de las competencias masculinas (que siempre venden más entradas y se roban más tiempo de *streaming* en canales deportivos porque son considerados “más atractivos” y por lo tanto más redituables, según aseguran los expertos), la gimnasia artística de las mujeres impone una contra lógica. En este deporte, las competencias que más se ven son las de las mujeres, las que más venden entradas, las que llaman más la atención. Las referentes y heroínas del deporte son mayormente gimnastas mujeres, y han sido en la historia del deporte, muchas más las mujeres gimnastas que han logrado dejar una marca, un récord, convertirse en íconos, en comparación con los gimnastas varones. Nada más vale recordar el caso de Nadia Comaneci, o de Simone Biles, deportistas reconocidas en todo el mundo por sus logros deportivos, que, transformándose en imágenes publicitarias, sus carreras se han usado para el marketing global de empresas que invierten en el deporte, o para la promoción de políticas públicas. También, y más recientemente aparece el caso de Rebeca Andrade, la gimnasta brasileña que, al hacer historia ganando dos medallas olímpicas, se convirtió en un ícono del deporte brasilero y latinoamericano en general. Todas las

gimnastas quieren ser Rebeca Andrade, una joven de 24 años que nació en una favela carioca, y hoy llega a lo más alto del mundo en la gimnasia artística. Rompiendo, no solo con un podio históricamente ocupado por gimnastas del norte (Europa y Estados Unidos), sino con un modelo estético de gimnasta. Ella es latina, caderona, no es blanca, no es rubia, es mayor de 20 años, no viene de una familia de clase alta que le pagó su carrera, en su coreografía de suelo baila samba, mezclado con ritmos latinos modernos.

Lo que podemos decir es que los modelos de gimnastas han ido cambiando con la historia, y que las gimnastas siempre han tenido un lugar protagónico —inusual para las mujeres— en el mundo del deporte. Entonces, me parece interesante pensar la gimnasia artística como un lugar de visibilización del cambio, o como un espacio de posibilidad: si las mujeres gimnastas son heroínas, modelos referenciales a seguir, si ellas denuncian, si ellas cambian e interpelan las tradiciones de este deporte, estos cambios serán visibles, y lograrán hacerse un lugar en todo el movimiento deportivo. Sin asumir que la gimnasia artística pueda ser un bastión del movimiento político feminista, sí es posible decir que es un espacio históricamente ocupado por mujeres (más allá de que los cargos directivos de la FIG estén ocupados por hombres), y que entonces es un espacio social donde hacer la diferencia para visibilizar los cambios. Sí, seguramente sea uno de los deportes más sexualizados de todos, donde las expectativas de la feminidad son reforzadas, ahora, ¿qué pasaría si tensionamos esas expectativas?, ¿qué pasaría si son visibilizadas, en la gimnasia artística, otras formas de habitar la feminidad?

Entre el hetero-cis-disciplinamiento y la (trans)formación deportiva

Otro de los elementos que he desarrollado en este trabajo se vincula a los modos en que la matriz discursiva de la hetero-cis-normatividad se aprehende en la gimnasia artística, de la misma manera —o al mismo tiempo— que se aprenden las técnicas específicas de este depor-

te. He ido poco a poco construyendo la idea de que las tecnologías de género operan en la gimnasia artística como tecnologías deportivas, es decir, en las técnicas. Es en la enseñanza de movimientos que están estandarizados por los reglamentos en donde se activan las expectativas de género, las formas de ser y de llevar el cuerpo, que se van aprendiendo sutilmente desde las etapas de iniciación hasta las más profesionales. El cuerpo de los y las gimnastas va sufriendo una serie de modificaciones y adaptaciones que le permite ser inteligible en un código sexo-generizado, y que le otorga la categoría de *femenina* o *masculino*. En el caso de las gimnastas cis-mujeres, las tecnologías de género tienen mucho que ver con la presentación artística, con una estética que es detallada y medida para cada serie gimnástica. Se refuerzan ciertos parámetros de belleza y perfección que establecen lo que se define como la *elegancia femenina* esperada. Para el caso de los gimnastas cis-varones las tecnologías operan casi que por omisión, porque reglamentariamente no se dice nada sobre cómo deben verse o moverse (más allá de la reglamentación de la indumentaria); no hay reglamento para la estética de los movimientos por fuera de las exigencias de ejecución de los elementos acrobáticos. Hay una educación moral que seguramente provenga más de las expectativas histórico-sociales sobre los varones compuestas por un sinnúmero de categorizaciones y obligaciones que responden a una masculinidad pretendida y hegemónica. Pero también de un ejercicio constante de diferenciación con las gimnastas mujeres. Como en la esfera discursiva social es considerado un deporte *feminizado*, los gimnastas se encuentran en la ardua tarea de reforzar que ellos no son mujeres, niñas u homosexuales (Connell, 2005), categorías que degradarían a un hombre-cis inmediatamente en la jerarquía social, porque lo subordina en el orden patriarcal.

En esta educación sexo-generizada tiene mucho que ver la disciplina y la sumisión de los cuerpos. Al desposeerse del control sobre su corporalidad, al ceder las decisiones a alguien más (por ejemplo, a los y las entrenadoras), los y las gimnastas pierden poder sobre su propia

identidad y su vida. Se someten al sistema de sexo-género que impone la gimnasia artística sin cuestionarlo. Los valores de la perfectibilidad infinita, del sacrificio y del esfuerzo, postergan el deseo individual, cuando se replican sin cuestionamiento, cuando no se constata el consentimiento. En un mundo que ha avanzado leguas en la agenda de derechos, en el reconocimiento de la diversidad sexual, en la liberación del deseo (en el sentido que lo proponen Judith Butler, 2018, y Paul B. Preciado, 2020) y la orientación sexual, en el deporte sigue siendo un tabú revelar la intimidad. Más aún cuando ésta no se ajusta a los parámetros normativos del sistema hetero-patriarcal.

Pero también he dicho que en el gimnasio, al contrario de lo que suele relatar el ideario colectivo (al menos el vinculado al deporte), hay muchos momentos de juego y de creación. Los mismos elementos de la gimnasia artística muchas veces se aprenden jugando, “tirando” a ver si sale, experimentando con el cuerpo. En la acrobacia hay mucha creatividad, hay mucha experiencia puesta en juego, donde darle lugar a lo sensible es imprescindible, porque el miedo y el vértigo son formas de cuidar al cuerpo, de decir hasta cuándo, pero también la adrenalina y la serotonina que genera volar y girar, son motivadores naturales para seguir inventando. También, como he relatado, sucede este momento creativo en los momentos de bailar, de armar coreografías. Allí aparece el lenguaje corporal unido a la música, al disfrute estético de moverse al compás de un ritmo usando todo el espacio y las posibilidades del cuerpo. En estas instancias, los y las gimnastas deciden sobre el movimiento, lo que hacen y lo que no, basándose en su sensibilidad, en sus percepciones sobre el placer y el displacer.

Nuevas perspectivas para formar gimnastas

Mientras apenas empezaba a delinear los objetivos de esta investigación sucedieron en el mundo de la gimnasia artística una serie de eventos que sacudieron el tablero institucional. En

el año 2016 se dio a conocer una investigación del periódico *Indystar* (Indianápolis, EE.UU) que informaba sobre una serie de denuncias de acoso y abuso sexual que habían realizado gimnastas y exgimnastas hacia Larry Nassar, médico de la Federación de gimnasia artística de Estados Unidos (USAG) y de la Universidad de Michigan, y que ambas instituciones habían ignorado deliberadamente (Pastorino, 2020; Castellini & Pastorino, 2021). Esto desencadenó un juicio en donde más de 150 gimnastas dieron su testimonio denunciando las prácticas abusivas del médico. Más allá de las implicancias legales y la condena al acusado, este proceso transformó para siempre a la gimnasia artística. Porque en conjunto con las denuncias de abuso sexual hechas, se pusieron sobre la mesa una serie de abusos psicológicos, emocionales y físicos que vivían las gimnastas durante los entrenamientos. Con el *hashtag* #*metoo*⁶³, muchas gimnastas se animaron a través de las redes a contar sus historias. A partir de esto, se empezaron a cuestionar muchos de los procedimientos históricamente instalados y naturalizados en los gimnasios de todo el mundo, algunos de los cuales son parte de la escena gimnástica, y que intenté desarrollar a lo largo de esta tesis. Además, este proceso de alguna forma inspiró los objetivos de esta investigación, porque para mí fue cada vez más evidente que debíamos construir nuevas formas de entrenar la gimnasia artística, que no impliquen ningún tipo de abuso sobre las gimnastas, y que por el contrario, el gimnasio sea un espacio de seguridad y contención, de disfrute y aprendizaje.

Exigirle a los y las gimnastas que entrenan hasta que sus cuerpos estén exhaustos, hasta que les duelan, e incluso habiendo llegado a umbrales altísimos de dolor, superarlos y seguir. Aguantar, no quejarse, no mostrar debilidad, seguir, darlo todo. Respetar las órdenes, hacer

⁶³ Este *hashtag* fue utilizado en primer lugar por un movimiento de actrices en Estados Unidos, que denunciaban situaciones de acoso y abuso sexual. El movimiento por las redes se hizo cada vez más grande, marcando un signo de denuncia, de visibilización y de organización para prevenir y erradicar la violencia de género en diferentes ámbitos.

todas las tareas asignadas a la perfección. Soportar los golpes, ocultar el miedo, no hablar, concentrarse. Confiar ciegamente en las decisiones de los y las entrenadores/as, de los cuerpos médicos. No confrontar a los adultos, no cuestionar, no mostrar enojo o angustia, o mejor, ninguna emoción. Éste era el régimen de la gimnasia artística hasta que llegó la ola de denuncias. Y por suerte, en todo el mundo empezaron a haber movimientos que visibilizaron estas prácticas, construyendo una indignación colectiva que alarmó al mundo de la gimnasia artística. Y no creo que haya cambiado por completo la forma de los entrenamientos, pero si el discurso antes era este que he relatado, ahora es más bien parecido a hacer lo mismo pero sin dejar evidencias. Cuidarse en las competencias donde todo el mundo está mirando, no hablarle mal a los y las gimnastas en público, adelante de sus familias. No aplicar castigos o entrenamientos tan exigentes que puedan provocar una denuncia. En el caso uruguayo, y me atrevería a decir que, en la mayoría de los países latinoamericanos también, muchas de las prácticas denunciadas en el norte no eran tan comunes o conocidas. Por lo menos no en los niveles extremos en que se fueron relatando, y en el mejor de los casos, erradicando. Sin embargo, existen formas de abuso y microviolencias en los gimnasios, que debemos reconocer, visibilizar y trabajar para eliminar. No solo porque se sigan aplicando modos de entrenamiento obsoletos, con lógicas de premio-castigo; de jerarquías verticales en el gimnasio; de destratos verbales y descuidos del cuerpo; sino porque la misma estructura reglamentaria sigue siendo vetusta, y debemos entender que opera en un nivel de violencia simbólica sobre quienes practican gimnasia artística. Porque aplasta la diversidad y el deseo individual, en pos de la construcción de cuerpos maquetados, de arquetipos de gimnastas mujeres o varones.

Entonces, nos queda la pregunta sobre ¿cómo generar espacios más libres y seguros en la gimnasia artística? No querría cometer el error de asumir que esta pregunta se puede responder fácil o brevemente. Sin embargo, si me gustaría dejar claro, como uno de los resultados de

esta investigación, que hay algunas cosas que ya podemos hacer para transformar la matriz institucional tradicionalista y sexo-generizada de la gimnasia artística. Y aquí propongo apenas cuatro grandes orientaciones futuras que se podrán seguir profundizando, cuestionando y ampliando.

En primer lugar, es importante construir la idea de formaciones integrales de deportistas, donde pueda pensarse en carreras de largo plazo, y que sean dialogadas con quienes entrenan y sus familias, que se formen espacios donde informar sobre los procedimientos del entrenamiento y tomar decisiones en conjunto, evitando la iniciación deportiva en edades tempranas.

En segundo lugar, priorizar los intereses y deseos de los y las gimnastas, como motor principal de los procesos de formación deportiva, construyendo vínculos de confianza que permitan diálogos sobre qué sienten, qué piensan y qué ideas tienen sobre su propio entrenamiento.

En tercer lugar, generar garantías institucionales para los y las gimnastas y los y las entrenadores/as. Es importante que los entes rectores del deporte establezcan normativas claras sobre la habilitación profesional, exigiendo titulaciones específicas para quienes se encuentran a cargo de gimnasios o escuelas de gimnasia artística. Esta es una forma de asegurar un mínimo entendimiento profesional, con formación pedagógica y deportiva. Por otro lado, también crear normativas para la habilitación de gimnasios y escuelas de gimnasia artística que consideren este punto entre otros básicos de seguridad. Como contrapartida de esto es importante que los entes rectores del deporte estimulen a la formación permanente de entrenadores/as, para una actualización técnica y también pedagógica (en el sentido más amplio). Además, deberían existir políticas institucionales que trabajen en pos de la prevención de la violencia, y en la construcción de espacios de acompañamiento y recepción de denuncias ante situa-

ciones de acoso, abuso o discriminación en el ámbito deportivo, tanto para gimnastas como para entrenadores/as y jueces/as.

Finalmente, y como cuarto punto, me parece importante seguir promoviendo la producción de conocimiento con perspectiva crítica hacia el deporte, en particular, la gimnasia artística, para contrarrestar los discursos más tradicionalistas, para tensionar el conservadurismo, y desnaturalizar las prácticas abusivas de este deporte. También, porque es desde la producción de conocimiento que podemos generar y difundir más y mejor información y formación que nos permita seguir mejorando las condiciones de entrenamiento de los y las gimnastas.

FIN

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alonso, V. (2017, Junio). Técnica y educación desde un saber como techné a una tecnología del cuerpo. *Educação Temática Digital*, 8(esp.), p.314-332.
- Alonso, V., & Pastorino, M. (2022). Cuerpos que son gimnastas. Formación corporal, técnica y estética en la Gimnasia Artística. In P. Dogliotti & R. Rodríguez (Eds.), *Desarrollos actuales de investigación en Educación Física en Uruguay* (pp.65-92). ISEF, Udelar.
- Alsina Machado, D. (2022). Varones estudiando varones. La etnografía como acto político. *Narrativas Antropológicas*, 3(6), pp. 17-28.
- Archetti, E. (1998). Prólogo. In P. Alabarces, J. Frydenberg, & R. Di Giano (Eds.), *Deporte y sociedad* (pp. 9-12). Instituto de Investigaciones "Gino Germani," Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.
- Barker-Ruchti, N. (2007). *Women's artistic gymnastics : an (auto-)ethnographic journey* [PhD Thesis, School of Human Movement Studies, University of Queensland].
- Barker-Ruchti, N. (2009). Ballerinas and pixies: a genealogy of the changing female gymnastics body. *The International Journal of the History of Sport*, 26(1), 45-62.
- Barker-Ruchti, N. (2011). *Womens Artistic Gymnastics: An (auto-)ethnographic Journey* (N. Barker-Ruchti, Ed.). Edition Gesowip.
- Beauvoir, S. d. (1999 [1949]). *El segundo sexo/ The Second Sex*. Random House Mondadori.
- Becker, H. ([1986] 2011). *Manual de escritura para científicos sociales. Cómo empezar y terminar una tesis, un libro o un artículo*. Siglo XXI.
- Bortoleto, M. A. (2004). *Tesis: La lógica interna de la Gimnasia Artística Masculina y estudio etnográfico de un Gimnasio de alto rendimiento*, [Doutorado em La investigación en la actividad física y deporte. Universidad de Lleida, España.].
- Bourdieu, P. (2008). *El sentido práctico* (A. Dilon, Trans.). Siglo XXI de España Editores, S.A.

- Branz, J. B. (2015). *Deporte y masculinidades entre sectores dominantes de la ciudad de La Plata* [Tesis de doctorado presentada para defender el título de Doctor en Comunicación, Universidad Nacional de La Plata. Buenos Aires, Argentina].
- Branz, J. B. (2018). *Machos de verdad: masculinidades, deporte y clase en Argentina : una etnografía sobre hombres de sectores dominantes que juegan al rugby*. Malisia.
- Bremer Boaventura, P. (2016). *Técnica, Estética, Educação: os usos do corpo na Ginástica Rítmica* [Tese apresentada para obter o Doutorado em Doutorado Interdisciplinar em Ciências Humanas. Universidade Federal de Santa Catarina].
- Bruno, R. (2021). La escuela del barrio. Hacia una aproximación de la identidad de la hinchada del Racing Club de Sayago. *Cuadernos del CLAEH*, 40(114), 203–225. <https://doi.org/10.29192/claeh.40.2.13>
- Butler, J. (2018). *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*. Paidós.
- Cardozo de Oliveira, R. (1996). El trabajo del antropólogo: mirar, escuchar, escribir. *Revista de Antropología*, 39(1), 13-37.
- Carreirão Gonçalves, M., & Fernandez Vaz, A. (2017, jan-abr). Corpo/matéria, gestos/material: para pensar uma estética dos esportes. *Educação revista quadrimestral*, 40(1), pp. 126-135. <http://dx.doi.org/10.15448/1981-2582.2017.1.22600>
- Castellini, R., & Pastorino, M. (2021). Gymnast Alliance: un antes y un después en la cultura de la gimnasia. In *Género, deporte y violencia* (pp. 17-22). Fundación Mujeres Celestes.
- Cervin, G. (2020). Acrobatisation and establishment of pixie-style women's artistic gymnastics. In R. Kerr, C. Stewart, G. Kerr, & N. Barker-Ruchti (Eds.), *Women's Artistic Gymnastics: Socio-cultural Perspectives* (pp. 11-23). Routledge.
- Citro, S. (2009). *Cuerpos significantes: travesías de una etnografía dialéctica*. Editorial Biblos.
- Connell, R. W. (2005). *Masculinities*. University of California Press.

- De Camargo, W. X. (2018). *Tesis: Circulando entre Práticas Esportivas e Sexuais: etnografia em competições esportivas mundiais LGBTs*. [Doutorado em Doutorado Interdisciplinar em Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina].
- Donald, E. (2019, October 13). Simone Biles and her 'double double' should make you think. *CNN*. Disponible en: <https://edition.cnn.com>
- Dorlin, E. (2009). *Sexo, género y sexualidades: introducción a la teoría feminista*. Ediciones Nueva Visión.
- Dunning, E., & Elias, N. (1992). *Deporte y ocio: en el proceso de la civilización*. Fondo de Cultura Económica.
- Esteban, M. L. (2004). *Antropología del cuerpo: género, itinerarios corporales, identidad y cambio*. Edicions Bellaterra.
- Fausto-Sterling, A. (2006). *Cuerpos sexuados: La política de género y la construcción de la sexualidad* (A. García Leal, Trans.). Editorial Melusina.
- Federación Internacional de Gimnasia. (2020, Febrero). *Código de Puntuación 2022 – 2024 Gimnasia Artística Femenina* [CoP WAG 2022-2024].
- Federación Internacional de Gimnasia. (2020, Febrero). *Código de Puntuación 2022 – 2024 Gimnasia Artística Masculina* [CoP MAG 2022-2024].
- Fernández Vaz, A. (2001, Julio). Técnica, esporte, rendimento. *Movimento*, VIII(14), p. 87 - 99.
- Fernández Vaz, A., & Teixeira Silveira, V. (2014). Doping e controle de feminilidade no esporte. *Cadernos Pagu*, (42), 447–475.
- FIG. (2002). *FIG Academy Programme and Age Group Development Plan* (Moutier: Federation International de Gymnastique ed.).
- Foucault, M. (1976). *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. Siglo Veintiuno Editores.
- Foucault, M. (2008). *Tecnologías del Yo* (M. Allendesalazar, Trans.; 1ra edición ed.). Paidós.

- Gambarotta, E. (2018). Bosquejo ilustrado sobre el deporte. Elementos para una crítica inmanente. In B. Mora (Ed.), *Deporte y sociedad: encontrando el futuro de los estudios sociales y culturales sobre deporte* (pp. 327-332). Bruno Mora Pereyra.
- Garriga, J. (2007). “Entre piñas, piedrazos y patadas”. *Prácticas violentas y mecanismos de identidad de una hinchada de fútbol*. [Tesis doctoral. Universidad de Buenos Aires Facultad de Filosofía y Letras.].
- Garriga, J., & Levoratti, A. (2018). Lo múltiple y lo fragmentado. Pistas para los estudios sociales del deporte. In B. Mora (Ed.), *Deporte y Sociedad: encontrando el futuro de los estudios sociales y culturales sobre deporte* (pp. 327-332). Bruno Mora.
- Garton, G. (2021). Atajar y estudiar. In J. Hang, N. Hijós, & V. Moreira (Eds.), *Deporte y etnografía: pensar la investigación social entre los géneros* (pp. 61-92). Editorial Gorla.
- Geertz, C. ([1973] (1996)). *La interpretación de las culturas*. Editorial Gedisa.
- Gil, G. (2019). Corredores y consumidores: Identidad y estética en el running en la Argentina contemporánea. *Cultura y Representaciones Sociales*, 14(27), 411-439.
- Gil, G. (2020). Correr, sufrir, disfrutar. El cuerpo como instrumento de investigación. *Educación Física y Ciencia*, 22(3). <https://doi.org/10.24215/23142561e139>
- Grimson, A. (2011). *Los límites de la cultura: crítica de las teorías de la identidad*. Siglo Veintiuno Editores.
- Guber, R. (2001). *La etnografía: método, campo y reflexividad*. Grupo Editorial Norma.
- Gumbrecht, H. U. (2006). *Elogio de la belleza atlética* (A. Mazzucchelli, Trans.). Katz.
- Guttmann, A. (2019). Del ritual al récord (P. Scharagrodsky & C. Torres, Trans.). En: *El rostro cambiante del deporte. Perspectivas historiográficas angloparlantes 1970-2010*. Prometeo Libros.
- Haraway, D. J. (1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres: la reinención de la naturaleza*. Cátedra.

- Hernando, A. (2015). ¿Por qué la arqueología oculta la importancia de la comunidad? *Trabajos de Prehistoria*, 72(1), 22-40. <https://doi.org/10.3989/tp.2015.12142>
- Hijos, N. (2019). *La carrera de los runners: una etnografía en Nike+ Run Club de Buenos Aires* [Tesis para optar por el título de Magíster en Antropología Social. Universidad de San Martín. Buenos Aires, Argentina].
- Holt, R., & Vigarello, G. (2005). El cuerpo cultivado: gimnastas y deportistas en el siglo XIX. In G. Vigarello, J.J. Courtin, & A. Corbin (Eds.), *Historia Del Cuerpo 2: de la Revolución Francesa a la Gran Guerra*. (pp. 295-352). Santillana Ediciones Generales.
- Huguenin, A. (1982). *Years of the International Gymnastics Federation, 1881-1981: Essay on the Development and the Evolution of Gymnastics Within an International Federation*. International Gymnastics Federation.
- Kessler, C. (2015). *Tesis: Mais que Barbies e o gras: uma etnografia do futebol de mulheres no Brasil e nos Estados Unidos* [Doutorado em Antropologia Social, Universidade Federal do Rio Grande do Sul].
- Laqueur, T. (1990). *La construcción del sexo: cuerpo y género desde los griegos hasta Freud*. Cátedra.
- Lévi-Strauss, C. (1987). *Antropología estructural*. Paidós.
- Lins Ribeiro, G. (1986, Agosto). Descotidianizar. Extrañamiento y conciencia práctica. Un ensayo sobre la perspectiva antropológica. *Cuadernos De antropología Social*, (3). <https://doi.org/10.34096/cas.i3.4852>
- Mauss, M. (1971). *Sociología y antropología*. Tecnos.
- Meinel, K., & Schnabel, G. (2013). *Teoría del movimiento - motricidad deportiva*. Editorial Stadium.
- Mora, B. (2018). *De ir a cazar dragones te salen escamas* [Tesis presentada para la obtención del título de Magíster en Ciencias Humanas, opción Antropología de la Cuenca del Plata., Universidad de la República (Uruguay). Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.].

- Mora, B., Quiroga, A., Echenique, P. E., Ruibal, L., Eastman, P., & Pastorino, M. (2022). Deporte, hegemonía y comunidad. Sistematizaciones de la práctica pre profesional de Educación Física en Bella Italia y Kilómetro 16. In A. Cano, G. Parrilla, & V. Cuadrado (Eds.), *LAS FORMAS DE LA DESIGUALDAD, LOS MODOS DE LO COMÚN: experiencias universitarias desde el territorio* (pp. 257-280). PIM Udelar.
- Moreria, V. (2007). Etnografía sobre el honor y la violencia de una hinchada de fútbol en Argentina. *Revista Austral de Ciencias Sociales*, 13(1), 5-19.
- Nader, L. (1972). *Los de arriba. Nuevos horizontes de la antropología*. Pantheon Books.
- Pastorino, M. (2020). La educación del cuerpo en el abuso: el lado B de la Gimnasia Artística. *Revista Ensamblés*, 7(12), pp. 10-31.
- Pastorino Barcia, M. (2021). Futbolistas, la patria o la tumba. *Cuadernos Del Claeh*, 40(114), 149-163. <https://doi.org/10.29192/claeh.40.2.10>
- Pastorino, M., & Ruga, M. (2022). Principales líneas de desarrollo de la gimnasia artística en el Uruguay: procesos deportivizadores 1975-1990. In V. Alonso, et.al (Ed.), *Gimnasia y Universidad* (En proceso editorial ed.). Universidad de la República.
- Peirano, M. (1995). *A favor da Etnografía*. Relume-Dumará.
- Preciado, P. B. (2020). *Manifiesto contrasexual* (J. Díaz & C. Meloni, Trans.). Editorial Anagrama.
- Reed-Danahay, D. (Ed.). (1997). *Auto/ethnography: Rewriting the Self and the Social*. Berg Publishers.
- Rodríguez, M. G. (2012). Conclusiones. In *Deporte y ciencias sociales: claves para pensar las sociedades contemporáneas* (pp. 337-362). Editorial de la Universidad de La Plata.
- Rubin, G. (1986). El Tráfico de mujeres: notas sobre la "economía política" de sexo. *Nueva Antropología*, VIII(030), 95-145.
- Ruggiano, G. (2011). Cuerpos de significados para significar el cuerpo: una modernidad se hace cuerpo (s). *Revista Universitaria de la Educación Física y el Deporte*, 4(4), 28-36. <http://revista.iuacj.edu.uy/index.php/rev1/article/view/35/33>

- Santos, L. (2020). Ámbitos de desarrollo de la Gimnasia Artística en el Uruguay. *Lecturas: Educación Física y Deportes*, 25(270), 83-93. <https://doi.org/10.46642/efd.v25i270.2127>
- Scharagrodsky, P. (2010). *La construcción social del cuerpo en la formación docente de educación física en IPEF de Córdoba (Argentina)* [Doctorado en Educación Física. Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Educación].
- Schiavon, L. M., Toledo, E. d., & Ayoub, E. (2017). Por uma Ginástica para toda a vida. In R. R. Paes, P. C. Montagner, L. R. Galatti, & A. J. Scaglia (Eds.), *Múltiplos cenários da prática esportiva*. Editora UNICAMP.
- Spataro, C. (2021). Prólogo. In V. Moreira, J. Hang, & N. Hijós (Eds.), *Deporte y etnografía: pensar la investigación social entre los géneros* (pp. 9-16). Editorial Gorla.
- Stewart, C., Kerr, G., Kerr, R., & Barker-Ruchti, N. (Eds.). (2020). *Women's Artistic Gymnastics: Socio-cultural Perspectives*. Routledge.
- Teixeira Silveira, V. (2013). *TECNOLOGIAS E A MULHER ATLETA: Novas possibilidades de corpos e sexualidades no esporte contemporâneo* [Tese submetida ao Programa de Doutorado Interdisciplinar em Ciências Humanas (PPGICH), da Universidade Federal de Santa Catarina, para a obtenção do Grau de Doutor em Ciências Humanas].
- Teixeira Silveira, V., & Fernández Vaz, A. (2014). Doping e controle de feminilidade no esporte. *Cadernos Pagu*, janeiro-junho(42), 447-475. <https://doi.org/10.1590/0104-8333201400420447>
- Varela, N. (2019). *Feminismo para principiantes*. Ediciones B. Madrid, España.
- Vigarello, G. (2006). Entrenarse. In A. Corbin, J.J. Courtin, & G. Vigarello (Eds.), *Historia Del Cuerpo 3: Las mutaciones de la mirada del siglo XX*. Santillana Ediciones Generales.
- Wacquant, L. J. D. (2006). *Entre Las Cuerdas: Cuadernos de Un Aprendiz de Boxeador* (M. Hernández, Trans.). Siglo XXI de Espana Editores, S.A.