


Las técnicas de la gimnasia artística como tecnologías de género: el proceso de formación de gimnastas-mujeresⁱ


Martina Pastorinoⁱⁱ

Universidad de la República Uruguay (UDELAR)
Montevideo, Uruguay

 orcid.org/0000-0002-3804-4768
martinapasba@gmail.com


Viviane Teixeira Silveiraⁱⁱⁱ

Universidade do Estado de Mato Grosso (UNEMAT)
Cáceres – MT, Brasil

lattes.cnpq.br/8762646613709566
 orcid.org/0000-0002-4383-7412
viviane.silveira@unemat.br

Para citar artículo:

PASTORINO, Martina; SILVEIRA, Viviane Teixeira. Las técnicas de la gimnasia artística como tecnologías de género: el proceso de formación de gimnastas-mujeres. *PerCursos*, Florianópolis, v. 26, e0208, 2025.

 <http://dx.doi.org/10.5965/19847246262025e0208>

Las técnicas de la gimnasia artística como tecnologías de género: el proceso de formación de gimnastas-mujeres

Resumen

El artículo presentado surge de una investigación realizada en el Programa de Maestría en Educación Física (ISEF, Universidad de la República) entre 2021 y 2022. De carácter autoetnográfico, el estudio se basó en un trabajo de campo de 14 meses en un gimnasio de la ciudad de Maldonado (Uruguay), utilizando observaciones participantes, entrevistas informales y registros de diario de campo. El objetivo fue analizar la gimnasia artística uruguaya desde los estudios sociales y culturales del deporte y los feminismos, para comprender el proceso de formación de los y las gimnastas. En particular, se buscó identificar cómo las estructuras reglamentarias de la gimnasia artística se relacionan con la experiencia corporal, mostrando que las técnicas deportivas, en su forma histórica de reglamentación, funcionan como tecnologías de género. Los resultados señalan que las exigencias de la presentación artística en la rama femenina refuerzan ciertos ideales de feminidad, moldeando corporalidades y produciendo gimnastas que tienden a construir una performance asociada al ideal de gimnasta-mujer. Asimismo, se identificaron tensiones entre los discursos institucionales y las prácticas de las atletas, con resistencias y apropiaciones creativas en la elaboración de rutinas. Se concluye que las técnicas de la gimnasia artística, lejos de ser neutras, actúan como tecnologías de género que configuran tanto las experiencias corporales como las identidades de las gimnastas. Este análisis permite problematizar la reproducción de discursos heteronormativos en el deporte de alto rendimiento y, al mismo tiempo, visibilizar posibilidades de transformación en el campo gimnástico.

Palabras clave: deporte; género; gimnasia artística; técnica.

The techniques of artistic gymnastics as gender technologies: the educational experience of female gymnasts

Abstract

The presented article emerges from research conducted in the Master's Program in Physical Education (ISEF, Universidad de la República) between 2021 and 2022. Of an autoethnographic nature, the study was based on 14 months of fieldwork in a gymnasium in the city of Maldonado (Uruguay), using participant observations, informal interviews, and field diary records. The objective was to analyze Uruguayan artistic gymnastics from the perspective of social and cultural studies of sport and feminisms, to understand the training process of gymnasts. In particular, it sought to identify how the regulatory structures of artistic gymnastics relate to bodily experience, showing that sports techniques, in their historical form of regulation, function as technologies of gender. The results indicate that the demands of artistic presentation in the women's discipline reinforce certain ideals of femininity, shaping corporealities and producing gymnasts who tend to construct a performance associated with the ideal of the woman-gymnast. Likewise, tensions were identified between institutional discourses and the practices of the athletes, with resistance and creative appropriations in the development of routines. It is concluded that artistic gymnastics techniques, far from being neutral, act as technologies of gender that shape both the bodily experiences and the identities of the gymnasts. This analysis allows for a problematization of the reproduction of heteronormative discourses in high-performance sports and, at the same time, makes visible possibilities for transformation in the field of gymnastics.

Keywords: sport; gender; artistic gymnastics; technique.

Técnicas de ginástica artística como tecnologías de gênero: o processo de treinamento de ginastas femininas

Resumo

Este artigo resulta de uma pesquisa realizada no âmbito do Mestrado em Educação Física (ISEF, Universidade da República) entre 2021 e 2022. De natureza autoetnográfica, o estudo baseou-se em 14 meses de trabalho de campo em um ginásio na cidade de Maldonado, Uruguai, empregando observação participante, entrevistas informais e notas de campo. O objetivo foi analisar a ginástica artística uruguaia a partir das perspectivas dos estudos sociais e culturais do esporte e do feminismo, a fim de compreender o processo de treinamento das ginastas. Especificamente, o estudo buscou identificar como as estruturas regulatórias da ginástica artística se relacionam com a experiência corporal, demonstrando que as técnicas esportivas, em sua forma historicamente regulamentada, funcionam como tecnologias de gênero. Os resultados indicam que as exigências da apresentação artística na ginástica artística feminina reforçam certos ideais de feminilidade, moldando os corpos e produzindo ginastas que tendem a construir uma performance associada ao ideal da ginasta feminina. Além disso, foram identificadas tensões entre os discursos institucionais e as práticas das atletas, com resistência e apropriação criativa no desenvolvimento das rotinas. Conclui-se que as técnicas da ginástica artística, longe de serem neutras, atuam como tecnologias de gênero que moldam tanto as experiências corporais quanto as identidades das ginastas. Essa análise permite problematizar a reprodução de discursos heteronormativos no esporte de alto rendimento e, ao mesmo tempo, destacar possibilidades de transformação no campo da ginástica.

Palavras-chave: esporte; gênero; ginástica artística; técnica.

1 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 de alto rendimiento 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 heteropatriarcal 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.

El trabajo que aquí presentamos es producto de una investigación¹ en la gimnasia artística uruguaya (Pastorino Barcia, 2023). El objetivo de esta investigación fue analizar esta práctica corporal a nivel local desde la perspectiva de los estudios sociales y culturales sobre el deporte y los feminismos, para intentar comprender cómo es el proceso de formación de los y las gimnastas. En este marco, nos hemos propuesto 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 se utilizó una metodología de corte observacional y autoetnográfico, una vez que el trabajo de campo tuvo una duración de 14 meses de estadía en el gimnasio. El desarrollo metodológico del trabajo investigativo fue escrito en un capítulo específico, dada la importancia del uso de las herramientas etnográficas seleccionadas, como privilegiadas para estudiar una práctica deportiva (Alsina; Mora; Pastorino, 2024). Asimismo por las tensiones producidas por el vínculo entre quien investigaba y el campo: la cercanía entre ambas produjo una tensión permanente de la tarea investigativa, que osciló entre el encantamiento y la crítica teórica, y se explicita durante el texto. Y así se abordaron temas como el rol de quien investiga, los conflictos de la cercanía y la posibilidad de la autoetnografía (Reed-Danahay, 1997, p. 5-6) como recurso para transitar de mejor forma el vínculo tan cercano con el campo investigado, las etnografías del cuerpo para pensar las prácticas deportivas.

En esta investigación se hizo presente una tensión permanente —característica de este tipo de metodología con tanto compromiso corporal y emocional de quien investiga— entre una perspectiva crítica y revisionista de las tradiciones de la gimnasia artística y una admiración profunda que inundaba siempre las observaciones. Admiración ante lo hipercomplejo, la perfección, la belleza y las performances de un deporte que se preocupa constantemente por atrapar a sus espectadores/as, dejarles estupefactos/as. Y

¹ Este trabajo cuenta con el aval del Comité de Ética de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad de la República (Exp. N°121900-000290-19 del 30 de mayo de 2019).

esto lo logra mediante la presentación de técnicas muy específicas, codificadas, registradas y evaluadas mediante mecanismos minuciosos. Las gimnastas, durante su proceso de formación deportiva, van incorporando paulatinamente estas técnicas, van preparando su cuerpo, lo fortalecen, lo elongan, aprenden nuevos movimientos, aprenden a entrenar, a obedecer, a bailar, a ejecutar sin errores, repiten, imitan, corrigen, perfeccionan, aprenden a ser gimnastas. Durante esta investigación fuimos elaborando la idea de que estas técnicas que parecen presentarse como respuestas mecánicas a factores vinculados a la eficacia y la eficiencia, sin embargo, parece necesario recordar que son artificios. Producto de procesos de distintas configuraciones históricas, las técnicas de la gimnasia artística han ido incorporando paulatinamente diferentes ideales estéticos, que se asocian a ciertos parámetros de feminidad esperada, desde su primera aparición como deporte olímpico hasta hoy. En este contexto, y continuando con la línea teórica del trabajo de Silveira (2013) en relación con el análisis de las tecnologías de género en el deporte, pareció oportuno referirnos a las técnicas deportivas de la gimnasia y su apropiación, como mecanismos operadores de un 'yo' generizado, es decir, como tecnologías de género, basándose en la teoría de Paul. B. Preciado.

Presentaremos entonces, en este artículo, un breve repaso sobre la génesis de la gimnasia artística, como ejemplo paradigmático de incorporación de mujeres a los eventos deportivos olímpicos, para intentar rastrear desde dónde se producen los discursos legitimadores de una feminidad reforzada y esperada para las gimnastas. Luego, abordaremos la relación entre las técnicas deportivas y las tecnologías de género, para finalmente presentar algunos ejemplos concretos de cómo se construye la performance gimnástica a partir de las exigencias reglamentarias relativas a la ejecución técnica y la presentación artística.

2 El lugar de las mujeres en el deporte

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 patriarcal, presente en toda organización cultural de seres humanos, que ahora cobra 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 las 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 (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 deportiva (Fausto-Sterling, 2006). Esta etapa álgida, de reglamentación e institucionalización de diferentes modalidades deportivas incipientes, promovida por los valores industrializadores de finales del siglo XIX, estuvo caracterizada por una nueva forma de definir y estudiar el 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 considerada inferior de la corporalidad definida como hegemónica masculina (Laqueur, 1990). Lo que resulta interesante analizar aquí es que, si bien la gimnasia artística se ha identificado históricamente como un ícono de apropiación femenina (Barker-Ruchti, 2011), 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 estos 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 noveles 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 configuradas por series grupales,

con combinaciones de movimientos suaves y el uso de elementos específicos como la cuerda y el trampolín de salto (Cervin, 2020).

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; Kerr 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, similares 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).

Paradójicamente, es en este mismo contexto histórico y en fechas muy cercanas —entre 1948 y 1949— que Simone de Beauvoir (1999) escribía *“El segundo sexo”*, en el que se pregunta: “¿Qué es una mujer?”. 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”. 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 completa” de los hombres. Si los hombres son la esencia, los sujetos, las mujeres resultan construidas como no esenciales, como un objeto (Beauvoir, 1999). 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 recién empezaban a competir en eventos olímpicos. 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 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:

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).

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 integradas a la competencia deportiva mediante formas específicas de evaluar la gimnasia “femenina”. La preocupación de la Federación Internacional de Gimnasia (en adelante FIG) ha sido la de mantener los estándares estéticos de la gimnasia femenina y, conforme estos estándares sociales van renovando o reformulando, la reglamentación deportiva se va adaptando, para cumplir con lo esperado.

Si en la década del 50 el ideal de gimnastas respondía a mujeres adultas, elegantes, maduras, delicadas, altas y corpulentas, en la década del 70 esto empieza a cambiar hasta modificarse casi por completo con la llegada de gimnastas icónicas como Olga Korbut y Nadia Comaneci. 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 y poco desarrollados. Estas nuevas gimnastas, revolucionan la forma de hacer gimnasia, por la complejidad de las acrobacias y por el nuevo modelo ideal de gimnasta: niñas pequeñas, infantiles, mujercitas (Barker-Ruchti, 2011). 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 (gran acrobacia, velocidad, y riesgo en los movimientos, que ganaban en altura y con muchos giros en el aire), y fue sancionada por las juezas por esta razón, recibiendo poco puntaje por sus performances (Cervin, 2020). 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 estaba cambiando, o quizá era la sociedad la que —nuevamente— estaba demandando y promoviendo nuevos ideales de mujeres, y eso impactaba en las expectativas sobre cómo debían verse y comportarse las gimnastas.

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 mayor 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 “*presentación artística*”. Abordaremos específicamente el lugar de la presentación artística más adelante en este trabajo.

En los últimos Juegos Olímpicos de París 2024 vimos a gimnastas como Simone Biles y Rebeca Andrade, disputando medallas olímpicas, con series repletas de dificultad, con elementos nuevos, creados por ellas. Pero, además, pudimos observar una competencia donde el promedio de edad de las competidoras rondaba los veintetantos años, mujeres jóvenes, musculosas, fuertes, exponiendo coreografías modernas en suelo, volando alto y mostrándose fuertes, pero a la vez humanas (expresando emociones como la tristeza, el enojo, o la preocupación). También se ven uñas largas, pintadas a la moda, peinados modernos, uso de *glitter* en la piel, mallas de colores fuertes y llenas de brillo.

Esto parece ser síntoma de que la gimnasia artística nuevamente está en revisión, nuevamente se mueve, y busca en los límites estrechos de lo esperado, de lo bello y lo correcto para las mujeres en estos tiempos, un lugar de fuga, un poco de aire, algo que pueda cambiar. Un ejercicio similar realizan los autores Boaventura y Vaz (2020) para el caso de la gimnasia rítmica. Este tipo de gimnasia deportiva tiene la particularidad de haber sido históricamente solo para mujeres. En este texto podremos encontrar algunas similitudes entre la gimnasia rítmica y la gimnasia artística, en particular sobre cómo han sido los procesos de búsqueda del ideal femenino en estas modalidades deportivas donde se exige presentación artística y se ha creado un código de puntuación para evaluar objetivamente el contenido estético.

3 Aprender a ser mujer, aprender a ser gimnasta

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 susceptible de ser contratada, y que en casos excepcionales llegaban incluso a ocupar puestos de gobernanza, todavía entonces le eran adjudicadas las tareas hogareñas. 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 este análisis porque es en estos discursos donde el deporte basa todos sus fundamentos. Y para analizar al fenómeno deportivo hay que ir más lejos porque es necesario 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 (Laqueur, 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. Y esta definición se reduce, tanto a nivel anatómico, como genético y hormonal, a dos cuerpos: machos y hembras (Fausto-Sterling, 2006; Laqueur, 1990; Pieper, 2016; Silveira; Vaz, 2014). 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: “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).

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 (Butler, 2018; Fausto-Sterling, 2006).

La gimnasia artística, como la gran mayoría de los deportes y las prácticas sociales que involucran un importante compromiso corporal, está plagada de estos discursos sobre la diferencia sexual. 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”. Muchos de los libros de fisiología del ejercicio y de la teoría del entrenamiento se basan en estadísticas que toman como universal el cuerpo de los cisvarones, blancos, europeos y jóvenes. Y suele aparecer un capítulo destinado a las mujeres, como una población distinta, particular, con estándares distintos de posibilidad.

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; Pieper, 2016). 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. Las mujeres debemos aprender a serlo reforzando ciertas características que nos distinguen del universal: debemos demostrar que somos “femeninas”. Así es que Simone de Beauvoir afirmaba: “No se nace mujer, se

llega a serlo” (Beauvoir, 1999, p. 207). Hagamos el ejercicio, entonces, de pensar, de forma similar, que no se nace gimnasta, se llega a serlo, ¿cómo es entonces este proceso por el cual paulatinamente una niña se transforma en niña-gimnasta y luego en gimnasta-mujer?

4 Técnicas y tecnologías de género: cómo se forman los cuerpos gimnásticos

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 autorregulación y autoexigencia 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 fortalecen; se generan marcas particulares, como callos, lesiones permanentes, se endurece la piel; en algunas ocasiones se interviene, se tatúa, se adapta.

Hay que dominar el cuerpo, convertirlo en un objeto útil para unos fines dados, y dotarlo de movimientos que se organizan según las reglas de la eficacia y la eficiencia energética, que respondan a leyes biomecánicas, e incluso poder superarlas. Pero también hay que moldear ese cuerpo, como un/una artista va moldeando su materia prima hasta transformarla en una obra de arte (Gonçalves; Vaz, 2017), cada deportista (gimnastas en este caso) talla su cuerpo, en un proceso lleno de técnicas y métodos precisos:

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 (Gonçalves; Vaz, 2017, p. 133).

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. 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: las gimnastas 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. 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, el mentón en alto, los brazos livianos, suaves, los hombros rectos, paralelos entre sí. Las manos de 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; se endurecen hasta sangrar, se curan, y se vuelven a lastimar. Las marcas en el cuerpo en general suelen 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.

Siguiendo a Mora (2018), podemos decir que los cuerpos también se curten en un segundo nivel, quizá menos perceptible, que es producto de la inmersión en un grupo social, en una microcultura, de los rituales que se atraviesan para ser, en este caso gimnasta, y para pertenecer identitariamente al ambiente. En todo proceso de apropiación cultural se desarrollan 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 las gimnastas adquieren una serie de comportamientos, actitudes, expresiones que son propias del mundo “gimnástico”, y que se incorporan en la personalidad de forma performativa: se adquieren ciertos usos lingüísticos, cierta indumentaria, ciertas costumbres, una cierta alimentación, incluso ciertos gustos y preferencias. Estos dos niveles en que se curte el cuerpo, resultan de un proceso de entrenamiento muy sistematizado y sostenido en el tiempo, una forma de educar al cuerpo que lo transforma en gimnasta, asociado a un género.

Este proceso de formación está caracterizado por la presencia de procedimientos muy específicos de operación sobre el cuerpo, de formas de entrenarlo y de irle enseñando las técnicas, e incluso existen también procedimientos tecnificados para alcanzar esas técnicas. Es por esto que analizar cómo son creadas, enseñadas, aprendidas, perfeccionadas y evaluados los ejercicios de la gimnasia artística, codificados en técnicas específicas, tiene un sentido sustancial para comprender cómo es que una persona llega a ser gimnasta.

Partamos de la base de comprender a la técnica (o las técnicas) como un constructo simbólico complejo, un acto social total, en el sentido en que lo propone Marcel Mauss en su trabajo sobre las técnicas corporales (1971). Para la tradición teórica que encabeza Mauss, y con él otras reflexiones venideras, la técnica aparece como una invención que atraviesa 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 la experiencia individual, pues aprehendemos una cultura que existe antes de nuestro nacimiento. 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, las aprende y las enseña: “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, 2016, p. 103).

El proceso de formación de gimnastas requiere de una serie de procedimientos específicos que van desde un peinado particular, el uso de ciertas ropas permitidas (cuyas características están descritas en el código de puntuación), 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, que dan cuenta del impacto técnico que viven las gimnastas durante sus carreras.

Sin embargo, como contrapunto de esta perspectiva, el mundo del deporte ha estado históricamente plagado de discursos cientificistas 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 hipercomplejas que desafían las leyes de la biomecánica y de la biología humana.

No casualmente, los discursos científicos que definen el cuerpo generizado son los que también justifican la existencia de disciplinas deportivas diferenciadas por categorías de sexo biológico. 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. 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:

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 (Vaz, 2001, p. 92).

Ahora bien, puede que los discursos científicistas 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 las gimnastas mucho más profundamente 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, en una gimnasta-mujer, donde se debaten las tensiones entre la eficacia y la experiencia, entre repetir y crear, entre el dolor y el placer.

Para intentar entender cuál es la relación profunda entre las técnicas, y su capacidad de operar como formadoras de un estereotipo de gimnasta-mujer, aparece un concepto clave en nuestro análisis que es el de *Tecnologías del yo*, en Michel Foucault, pero en particular el uso que hace Preciado para explicar los mecanismos operadores del género y el sexo, definiendo así lo que entiende como *Tecnologías de género*:

[...] 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 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 de su gestión en el espacio social (Preciado, 2020, p. 16-17).

En esta perspectiva es que 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 sabido 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 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 cisheteronormativa (Preciado, 2020) que se traduce en formas de hablar, de intervenir en el cuerpo y en formas de educarlo.

Partiendo de la idea de que el deporte está plagado de simbolismos y procedimientos tecnológicos para definir sexualmente a los cuerpos (Silveira, 2013), nuestra hipótesis de trabajo fue pensar 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 sexogenérica 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 sexogenerizado, el pretendido por lo que (Mora et al., 2022) definen como el sistema deportivo hegemónico.

Esto significa que en 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 nos interesa puntualizar aquí es que durante la formación gimnástica no pareciera haber una intención explícita y constante de reforzar ciertos ideales de género. 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, como 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 hemos dicho 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.

5 La presentación artística como una tecnología para producir mujercitas

Para explicar el funcionamiento de la reglamentación de las técnicas en la gimnasia artística como tecnologías de género, utilizaremos como un ejemplo concreto el sistema de evaluación de la presentación artística en las series de gimnasia artística de la rama femenina. Como hemos mencionado en este trabajo, la gimnasia artística se configuró históricamente como un deporte que diferenció a nivel reglamentario las competencias para varones y mujeres, construyendo así dos formas distintas de evaluar este deporte. No solo con aparatos de competición distintos, sino también con exigencias reglamentarias específicas para cada rama, este deporte se convierte en un ejemplo paradigmático de división sexual en el deporte.

Uno de los puntos de diferencia centrales entre las exigencias técnicas para gimnastas varones y mujeres es la composición coreográfica que debe acompañar a las rutinas del aparato suelo (los varones no deben incorporar música y coreografía en sus rutinas, mientras que para las mujeres es obligatorio y particularmente evaluado). Por otro lado, la viga de equilibrio, aparato exclusivo de la rama femenina, es considerado un aparato donde se requiere delicadeza, línea en los movimientos, agilidad, elegancia y, por supuesto, equilibrio. La unión de los elementos acrobáticos y gimnásticos y la capacidad de ensamblarlos con movimientos coreográficos es lo que se evalúa como la *presentación artística* de una serie de suelo o viga realizada por las gimnastas mujeres.

Esta pretensión de 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, de la Federación Internacional de Gimnasia (FIG), elaborado en el año 2000 para el período 2001-2005, que se incorporan directivas específicas sobre 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. 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 se supone que la FIG no quiere ver son esas gimnastas robot, que solo hacen un elemento atrás del otro, “todas duritas sin gracia”, como nos comentaba una jueza durante una conversación en un torneo uruguayo de gimnasia artística. Retomando lo que el CoP-WAG (FIG, c2022) entiende como “expresión” en una performance gimnástica encontramos que:

La expresión se puede definir generalmente como la actitud y la gama de emociones 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 (FIG, c2022, Sección 13, p. 1).

Ya mencionamos 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. Se seleccionan para las coreografías unos movimientos 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.

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. Estos elementos se marcan con penalizaciones según el CoP-WAG:

Insuficiente participación de las partes del cuerpo; poca relación expresiva con el estilo de la música; presentación del ejercicio completo como una serie de elementos y movimientos desconectados (falta de fluidez); insuficiente complejidad o creatividad en los movimientos (Un movimiento complejo y creativo es aquel que requiere tiempo de entrenamiento, coordinación y preparación previa) (FIG, c2022, Sección 13, p. 4).

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, en 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 mujercitas* 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.

Finalmente, otro elemento que nos gustaría destacar de las expectativas de una *presentación artística* para la FIG (según el CoP-WAG c2022), 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 eso se sintoniza con la música. También hay una idea de que la música debe ser representada por la gimnasta. Existe una asociación directa entre la fluidez de movimientos, la delicadeza y la perfección:

La música debe ser impecable, sin cortes abruptos, y debe contribuir con un sentido de unidad a la composición y presentación general del ejercicio. Debe tener fluidez, y un comienzo y final claros. La música escogida también debe contribuir a resaltar las características únicas y el estilo de la gimnasta. El carácter de la música debe proporcionar la idea/tema guía de la composición. Debe haber una correlación directa entre los movimientos y la música. El acompañamiento debe ser personalizado para la gimnasta y debe contribuir a la calidad artística general y la perfección de su presentación (FIG, c2022, Sección 13, p. 1).

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, no mostrar 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”, nos cuenta una de las entrenadoras entrevistadas en esta investigación, al preguntarle por el trabajo de danza que hacen en el gimnasio.

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 una parada de manos, por eso probablemente se utiliza el término “entrenar coreo”. Los movimientos coreográficos casi que se vuelven elementos técnicos. Sin embargo —y pese a nuestra tendencia a interpelar *¿por qué solo a las mujeres se les exige bailar?*— en conversaciones con gimnastas que debían hacer sus coreografías, ellas nos cuentan 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. 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.

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 hablarlo 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 generalizada 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.

6 Reflexiones finales

Uno de los objetivos centrales de este trabajo fue el de intentar explicar cómo las niñas transitan el proceso de convertirse en gimnastas, y cómo esto implica, no solo el aprendizaje de un conjunto de técnicas corporales deportivas, sino una educación corporal estética de género, un conjunto de operaciones de poder sobre el yo, tecnologías de género que se van transfiriendo junto con la enseñanza de las técnicas de este deporte, que van moldeando al cuerpo, en los sentidos más profundos posibles. Y 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”. 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 basa 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* 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 (Pires, 2018) y que, por lo tanto, tensionan la tradición científica del deporte y el sistema deportivo como un todo (Camargo, 2018).

Sí, la gimnasia artística está constituida por discursos que tienden a reafirmar ciertas ideas de una feminidad reforzada, esperada y muy cuidada. Como dijimos, estos discursos tienen un anclaje histórico que proviene 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 el mundo moderno, la familia, el trabajo, 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 del capitalismo contemporáneo— hacen juego a la perfección con los del sistema heteropatriarcal, porque ambos se basan en la noción de cuerpos objetivables, clasificables y comparables.

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 (Pieper, 2016; 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. Y esto genera una paradoja. 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.

Podemos afirmar que los modelos de gimnastas han ido cambiando con la historia, y que las gimnastas siempre han tenido un lugar protagónico en el mundo del deporte. Entonces, parece interesante pensar la gimnasia artística como un lugar de visibilización del cambio, o como un espacio de posibilidad, una brecha, una posibilidad de cambio. Sin asumir que la gimnasia artística pueda (o deba) ser un bastión del movimiento 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. Si la gimnasia artística es considerada uno de los deportes más sexualizados, 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?

Referencias

ALONSO, Virginia. Técnica y educación desde un saber como techné a una tecnología del cuerpo. **Educação Temática Digital**, Campinas, v. 8, p.314-332, 2016. Número especial.

ALSINA, Diego; MORA, Bruno; PASTORINO, Martina. Dilemas éticos en las etnografías sobre deporte en Uruguay: gimnastas, luchadores y los futbolistas-murgueros. **Revista Uruguaya de Antropología y Etnografía**, [Montevideo], v. 9, n. 1, 2024. Disponible em: <https://doi.org/10.29112/ruae.v9i1.2281>. Acesso em: 02 maio 2025.

BARKER-RUCHTI, Natalie. Ballerinas and pixies: a genalogy of the changing female gymnastics body. **The International Journal of the History of Sport**, [London], v. 26, n. 1, p. 45-62, 2009.

BARKER-RUCHTI, Natalie (ed.). **Womens artistic gymnastics: an (auto)ethnographic journey**. Basel: Edition Gesowip, 2011.

BEAUVOIR, Simone de. **El segundo sexo**. Buenos Aires: Sudamericana (Random House Mondadori), 1999.

BOAVENTURA, Patrícia Luiza Bremer; VAZ, Alexandre Fernandez. Corpos femininos em debate: ser mulher na ginástica rítmica. **Movimento**, Florianópolis, v. 26, p. e26005, 2020.

BUTLER, Judith. **El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad**. Barcelona: Ediciones Paidós, 2018.

CERVIN, Georgia. Acrobatisation and establishment of pixie-style women's artistic gymnastics. In: KERR, Roslyn; BARKER-RUCHTI, Natalie; STEWART, Carly; KERR, Gretchen. (eds.). **Women's artistic gymnastics: socio-cultural perspectives**. London: Routledge, 2020. p. 11-23. E-book.

CAMARGO, Wagner Xavier de. O armário da sexualidade no mundo esportivo. **Revista Estudos Feministas**, [Florianópolis], v. 26, n. 1, e42816, 2018. Disponible em: <https://www.scielo.br/j/ref/a/HxGRvfHDhZ45v8JrSYxpGSM/?format=html&lang=pt>. Acesso em: 20 abr. 2025.

DORLIN, Elsa. **Sexo, género y sexualidades: introducción a la teoría feminista**. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 2009.

FAUSTO-STERLING, Anne. **Cuerpos sexuados: la política de género y la construcción de la sexualidad**. Barcelona: Editorial Melusina, 2006.

FÉDÉRATION INTERNATIONALE DE GYMNASTIQUE. **Código de Puntuación 2022–2024**. Gimnasia Artística Femenina (WAG). Lausanne: FIG, c2022.

GONÇALVES, Michelle C.; VAZ, Alex F. Corpo/matéria, gestos/material: para pensar uma estética dos esportes. **Educação**, Porto Alegre, v. 40, n. 1, p. 126-135, jan./abr. 2017.

HARAWAY, Donna. **Ciencia, cyborgs y mujeres:** la reinvención de la naturaleza. Madrid: Cátedra, 1995.

HUGUENIN, André. **100 years of the International Gymnastics Federation, 1881–1981:** essay on the development and the evolution of gymnastics within an International Federation. Lausanne: International Gymnastics Federation, 1981.

KERR, Roslyn; BARKER-RUCHTI, Natalie; STEWART, Carly; KERR, Gretchen (eds.). **Women's artistic gymnastics:** socio-cultural perspectives. London: Routledge, 2020. E-book.

LAQUEUR, Thomas. **La construcción del sexo:** cuerpo y género desde los griegos hasta Freud. Madrid: Cátedra, 1990.

MAUSS, Marcel. **Sociología y antropología.** Madrid: Tecnos, 1971.

MORA, Bruno. **De ir a cazar dragones te salen escamas.** 2018. Tesis (Magíster en Ciencias Humanas) – Universidad de la República, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Montevideo, 2018.

MORA, Bruno; QUIROGA, Andrea; ECHENIQUE, Pía; RUIBAL, Lucía; EASTMAN, Paula; PASTORINO, Martina. Deporte, hegemonía y comunidad. Sistematizaciones de la práctica pre profesional de Educación Física en Bella Italia y Kilómetro 16. In: CANO, Agustín;

PARRILLA, Guidahí; CUADRADO, Victoria (eds.). **Las formas de la desigualdad, los modos de lo común:** experiencias universitarias desde el territorio. Montevideo: PIM-Udelar, 2022. p. 257-280.

PASTORINO BARCIA, Martina. **Técnicas y tecnologías para formar gimnastas:** un recorrido autoetnográfico por la gimnasia artística en Uruguay. 2023. Disertación (Maestría en Educación Física) – Instituto Superior de Educación Física, Universidad de la República, Montevideo, 2023. Disponible em: <https://hdl.handle.net/20.500.12008/45120>. Acceso em: 22 set. 2025.

PIEPER, Lindsay P. **Sex testing:** gender policing in women's sports. Chicago: University of Illinois Press, 2016.

PIRES, Barbara. Gestão de corpos, regulação de integridades: uma reflexão sobre direitos e intersexualidade. In: RANGEL, Everton; FERNANDES, Camila; LIMA, Fabiana (orgs.). **(Des)Prazer da norma.** Rio de Janeiro: Papéis Selvagens, 2018. p. 45-65.

PRECIADO, Paul B. **Manifiesto contrasexual.** Barcelona: Editorial Anagrama, 2020.

RUBIN, Gayle. El tráfico de mujeres: notas sobre la “economía política” del sexo. **Nueva Antropología,** México, v. 8, n. 30, p. 95-145, nov. 1986.

REED-DANAHAY, Deborah (ed.). **Auto/ethnography: rewriting the self and the social**. Oxford: Berg Publishers, 1997.

SILVEIRA, Viviane T. **Tecnologias e a mulher atleta: novas possibilidades de corpos e sexualidades no esporte contemporâneo**. 2013. Tese (Doutorado em Ciências Humanas) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2013.

VAZ, Alex. Técnica, esporte, rendimento. **Movimento**, Porto Alegre, v. 7, n. 14, p. 87-99, jul. 2001.

VAZ, Alex F.; SILVEIRA, Viviane T. Doping e controle de feminilidade no esporte. **Cadernos Pagu**, Campinas, n. 42, p. 447-475, jan./jun. 2014.

ⁱ Artigo recebido em 02/12/2024
Artigo aprovado em 06/11/2025

ⁱⁱ Contribuições do autor: conceituação; curadoria dos dados; escrita - análise e edição.

ⁱⁱⁱ Contribuições da autora: conceituação; análise formal; escrita - análise e edição.