



INSTITUTO
DE ESTÉTICA UC

ESTÉTICA Y DEPORTE

Román Domínguez Jiménez
(Editor)

ESTÉTICA Y DEPORTE

Román Domínguez Jiménez
(Editor)



PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DE CHILE
FACULTAD DE FILOSOFÍA
INSTITUTO DE ESTÉTICA

Estética y deporte

Primera edición: noviembre de 2021

ISBN: 978-956-404-840-6

© Instituto de Estética

Pontificia Universidad Católica de Chile

Av. Jaime Guzmán Errázuriz 3300, Providencia

Corrección de estilo: Laura Marinho

Diseño de cubierta e interior: Karin Gildemeister

Queda prohibida toda reproducción de este libro sin permiso de los editores.

ESTÉTICA Y DEPORTE

Román Domínguez Jiménez
(Editor)

Nicole Ahumada Rojas
María V. Barriga Jungjohann
Román Domínguez Jiménez
Joaquín Fernandois
Gabriela Flores Pérez
Concepción María José González Cabezas
Cristián L. Guerra Rojas
Andrea López Barraza
Nelsy Cristina López Plazas
Paulina Morales Guzmán
Verónica Moreira
Valeska Navea Castro
José Manuel Parra Zeltzer
Natalia Silva
Andrés Viviani Gómez
Drago Yurac

ÍNDICE

- 9 **Presentación: De estética ligera**
Román Domínguez Jiménez
- 15 **¿Cuerpos emancipados?**
Ética y estética del deporte en la obra de Wolfgang Welsch, Peter Sloterdijk y Gernot Böhme
María V. Barriga Jungjohann
- 33 **La belleza en el boxeo: la estética en un deporte de combate**
Verónica Moreira
- 49 **Espiritualidad y *ultrarunning***
Andrea López Barraza
- 67 **Reflexión estética en torno al *aikido***
Andrés Viviani Gómez
- 85 ***La bicicleta mágica de Sergio Krumm: de la victoria deportiva a la memoria redentora***
Concepción María José González Cabezas
- 97 **Notas sobre moralidad y honor: prácticas de violencia simbólica en la Garra Blanca**
Natalia Silva
- 113 **Estética deportiva en la escuela: una mirada crítica al protagonismo del deporte en el patio escolar**
Joaquín Fermandois
- 131 **La representación de la mujer en revistas deportivas: un análisis comparativo entre los casos de Ana Lizana y Jeanette Campbell**
Gabriela Flores Pérez

- 155 **Cuerpo social, modernidad y proyecto nacional en la estética de revista *Estadio* (Chile 1941-1982)**
Nicole Ahumada Rojas
- 185 **El fútbol, su jerga, sus reglas y su mundo según Condorito. En torno a historietas, deporte y humor**
Cristián L. Guerra Rojas
- 205 **Pertenencia y comunidad. Lo épico y lo mítico del fútbol en dos propuestas de cine animado contemporáneo**
José Manuel Parra Zeltzer y Valeska Navea Castro
- 221 **El baile como práctica de disenso en *Oiga vea***
Nelsy Cristina López Plazas
- 241 **La expresividad del deporte: la sensibilidad de la técnica en la Gimnasia Rítmica**
Paulina Morales Guzmán
- 257 **El estadio de fútbol o sobre los espacios sacralizados en la era de la técnica**
Valeska Navea Castro
- 273 **El fútbol en la época de su espectacularidad técnica**
Drago Yurac
- 287 **Sobre el uso y abuso de lo bello y lo sublime en el espectáculo deportivo**
Román Domínguez Jiménez

PRESENTACIÓN: De estética ligera

Este libro es el resultado de una selección de textos redactados a partir de las ponencias presentadas en el VII Simposio Internacional de Estética, que tuvo lugar los días 24, 25 y 26 de octubre de 2018 en el Campus Oriente de la Pontificia Universidad Católica de Chile. El tema que nos convocó en esa ocasión fue el de *Estética y deporte*. Se presentaron ponencias de investigadoras e investigadores provenientes de Chile y Latinoamérica que desde la filosofía, los estudios de género, la sociología, la literatura, los estudios del arte, del audiovisual y de medios, la música, los videojuegos, la arquitectura, el urbanismo, la antropología e incluso desde la práctica misma de disciplinas como el box, el yoga, las artes marciales, el buceo y las carreras de fondo, convergieron en esa relación compleja, todavía difusa o, si se quiere, todavía misteriosa, entre las esferas de la estética y el deporte.

Misteriosa porque, a pesar de que desde hace tiempo la teoría se ocupa cada vez más de la corporalidad como elemento de la experiencia en general y de la política en particular; a pesar de que cada vez más las humanidades recurren al campo de las disciplinas y de las realidades estéticas para dar cuenta de nuestra relación con el mundo, con nuestras comunidades y con nuestro tiempo; a pesar aun de la evidencia de que, ya bien en su práctica concreta o en su apreciación, los deportes implican por necesidad una educación de la sensibilidad, un uso específico de la percepción y una construcción plástica de lo humano; a pesar de todo esto, parecería que hay una suerte de entendimiento tácito en nuestro medio cultural de que los deportes no serían un tema serio o profundo para pensar artística, política o estéticamente nuestros cuerpos, nuestros gestos, nuestra relación sensoriomotriz con el medio, con la realidad, con el mundo.

Como se podrá constatar a través de la lectura de diversos pasajes de este libro, para las autoras y autores se trata menos, de acuerdo a una consigna acaso ya caduca, de intentar elevar la dimensión estética del deporte al estatuto de arte, que de reivindicarlo: primero, como un ámbito de la cultura que interactúa, interfiere e impulsa las artes, la literatura, lo social, el género, lo

urbano, las instituciones y la tecnología para producir resonancias estéticas, afectivas, políticas, comunitarias e individuales; y segundo, como una esfera autónoma con efectos propios que pueden y deben ser analizados e investigados críticamente si se tiene el deseo de ampliar el espectro estético con una de las actividades más determinantes y expandidas de la actividad humana.

Me parece relevante señalar que este simposio convocó sensiblemente menos ponencias que los anteriores. Ello puede deberse a muchos factores que estuvieron en juego en Chile a la víspera de su realización. Hay que recordar, por ejemplo, que el estallido social del 18 de octubre tuvo lugar menos de un año después. Es probable que las fuerzas que se desataron en 2019 estuvieran ya trabajando e intervando a nuestra sociedad fuertemente en 2018. Pero es también probable, simplemente, que quienes trabajamos en las ciencias sociales, y sobre todo en las humanidades, damos por sentada una tendencia de ninguneo del que son objeto los deportes en nuestras disciplinas y en nuestra estructura cultural. Tal ninguneo (porque quizás el desprecio directo al deporte ya no es sostenible culturalmente) implicaría la distinción entre la actividad espiritual y la actividad física, entre el pensamiento riguroso y el despliegue actual y concreto de nuestras posibilidades corporales. Estas distinciones, que se manifiestan las más de las veces de un modo inconsciente, parecen depender de uno de los últimos bastiones en que permanece la distinción entre alta y baja cultura. Para expresarlo con ejemplos esquemáticos o burdos, si se quiere: leer una novela sobre box sería más espiritual que su práctica concreta; asistir a una exposición o a un museo sería más “cultural” que asistir a un partido de fútbol o de tenis, que serían, por el contrario, más “entretención”, más *estética ligera*.

Frente a esta situación, me parece que todos y todas las colaboradoras de esta compilación compartimos, si bien de modos diversos, la intuición de que ese ninguneo, ya como práctica consciente o como tendencia inconsciente, ya no es sostenible. Compartimos también el entusiasmo de que el deporte merece ser pensado con más extensión y con más profundidad para darle su justo valor. En lugar de dividir los textos por temas bien definidos, se ha preferido ofrecer este libro como un recorrido que superpone problemáticas y aproximaciones para crear una

especie de resonancia teórica, que también puede ser vista, de manera metafórica, como un trazado de *parkour*, esa actividad de origen todavía reciente que, con un estilo similar al del *skate* y del *surf*, expresa, quizás del mejor modo, y de una manera directamente plástica, la relación del deporte con nuestra sensibilidad y con nuestras corporalidades contemporáneas: desafíos, saltos, giros, recorridos, deslizamientos, aceleraciones, pausas y piruetas que desactivan un espacio predeterminado por reglas, barreras y normas, como lo es el de los deportes tradicionales, para construir líneas flotantes, energéticas, imprevistas. El recorrido de este libro empieza, a la manera de un calentamiento, con el texto más filosófico del conjunto: una reflexión a cargo de María Barriga Jungjohann en torno a la ética y la estética de los cuerpos en las obras de los pensadores alemanes Wolfgang Welsch, Peter Sloterdijk y Gernot Böhme. Adquiere velocidad con tres reflexiones estéticas de practicantes del deporte: Verónica Moreira (quien se inició en la práctica del box para esta investigación), Andrea López Barraza (practicante de *ultrarunning*) y Andrés Viviani (practicante y estudioso de *aikido*). Continúa con el torbellino de una reflexión por parte de María José González Cabezas sobre la novela del año 2013 de Sergio Guajardo, *La bicicleta mágica de Sergio Krumm*, que gira en torno al misterio que rodea la desaparición forzada por parte de la dictadura de Pinochet del ciclista y militante del MIR Sergio Tormen, y del posterior y cautivante homenaje que le rinde su hermano Peter al ganar (como Sergio 13 años antes) la Vuelta a Chile.

La reflexión política y estética prosigue con el estudio de Natalia Silva sobre los códigos de honor y de violencia simbólica de la Garra Blanca, barra brava del Colo-Colo. Por su parte, Joaquín Fermandois nos ofrece un análisis crítico y pormenorizado del uso de los espacios deportivos en las escuelas chilenas y sus efectos, no siempre positivos ni inclusivos, en la población escolar. Los textos de Gabriela Flores Pérez, Nicole Ahumada Rojas y Cristián Guerra Rojas forman una especie de tríptico de las relaciones históricas entre el deporte y su representación en la prensa: Flores Pérez elabora un estudio comparativo de la problemática de género en la representación de dos mujeres deportistas, la tenista chilena Ana Lizana en la revista *Estadio* y

la nadadora argentina Jeanette Campbell en la revista *El Gráfico*. Nicole Ahumada revisa la relación entre deporte y el proyecto chileno de modernidad en la antes mencionada revista *Estadio*. Por último, Cristián Guerra analiza la recreación del mundo futbolístico en la célebre tira cómica *Condorito*.

Este último texto se enlaza con la propuesta de análisis crítico, por parte de José Manuel Parra Zeltzer y Valeska Navea Castro, de la figura del héroe y la creación de comunidad en dos filmes animados: *Metegol* (Juan José Campanella, Argentina, 2013) y *Early Man* (Nick Park, Reino Unido, 2018). Este texto se engarza con la lectura que Nelsy Cristina López Plazas ofrece de la película *Oiga vea* (1972) de los colombianos Carlos Mayolo y Luis Ospina, en la que los excluidos de los Juegos Panamericanos de Cali 1971 desarrollarían una estrategia de emancipación de los cuerpos a partir del baile. Si hay un deporte que se emparenta con la danza, es justamente la gimnasia rítmica, que es analizada en su aspecto de sensibilidad técnica, sobre todo a partir del ensayo de Paul Valéry *Filosofía de la danza*, por Paulina Morales Guzmán. El recorrido se enfila hacia su parte final con dos textos que ahondan en la relación entre fútbol y técnica: Valeska Navea Castro, esta vez en solitario, investiga la paradójica sacralidad de los estadios en nuestra era técnica, mientras que Drago Yurac investiga con una impronta benjaminiana la incidencia del dispositivo del VAR en la temporalidad del fútbol en tanto que espectáculo tecnificado. Por último, a manera de epílogo, Román Domínguez acomete, en compañía de la propuesta de Gumbrecht sobre la belleza atlética, un elogio del deporte como un espectáculo masivo y sublime.

Por último, quiero agradecer al conjunto de investigadoras e investigadores que participaron en nuestro encuentro y en nuestro libro. También agradecer especialmente a Pablo Alabarces y Verónica Moreira, conferencistas internacionales del Simposio; al equipo de extensión que nos acompañó en esa ocasión: Claudia Olate, Karina Sánchez, Carolina Salazar, Caroline Josset Angulo y María Paz Aguilera; al equipo administrativo y de gestión financiera del Instituto de Estética: Ana Méndez, Beatriz Pérez, Carla Roveraro, Claudio Pardo y David Becerra; a las y los profesores del comité del simposio: Ronald Harris, Pablo Corro y Patricia

Espinosa. Agradezco además a la Dirección de Publicaciones del Instituto, sin cuya ayuda este libro no hubiera podido ser editado y que fue presidida sucesivamente en estos dos últimos años por Margarita Alvarado y Patricia Espinosa; al profesor Oscar Cabezas, quien preside actualmente esta instancia y a Laura Marinho, coordinadora de publicaciones, quienes me auxiliaron sin condición en la confección de esta recopilación; a Andrea Berger del equipo de extensión y a Violeta Bustos en difusión. Agradezco a todas y todos las y los profesores del Instituto que participaron con ponencia o presidiendo las mesas y conferencias, también a las y los estudiantes de mis cursos que asistieron, comentaron y participaron en las mismas. Agradezco a Gabriel Castillo Fadic, quien en su momento tuvo la iniciativa de organizar el simposio sobre el tema del deporte. Finalmente, agradezco y reconozco el apoyo incondicional de la profesora Margarita Alvarado, directora del Instituto en el momento del simposio, a la profesora Lorena Amaro, directora actual del mismo y al profesor Olof Page, decano de nuestra Facultad de Filosofía.

No puedo ignorar el hecho de que escribo estas líneas en un momento en que la práctica y el deleite que nos ofrecen los deportes se encuentran, como muchas actividades de nuestras vidas, en un suspenso del que es probable que no salgan indemnes: ¿volveremos a practicar y a apreciar el deporte como antaño después de la pandemia? Nada es menos seguro. En ese sentido, presiento que este libro es testimonio de una época pasada. Tiempo que, a pesar de todas sus faltas, insuficiencias y violencias, que no eran pocas, podemos añorar, en comparación con estos tiempos de zozobra, como una era en la que disfrutábamos en general de una suerte de inocencia respecto al acercamiento, roce y confluencia de nuestras corporalidades. Pero este libro aspira también a darnos luces sobre las futuras relaciones con nuestra sensibilidad y con nuestros cuerpos, en vista de los nuevos gestos estéticos, deportivos y políticos que tendremos que adquirir para superar nuestros miedos en pos también de una nueva estética ligera. Esta es mi esperanza.

¿Cuerpos emancipados?

Ética y estética del deporte en la obra de Wolfgang Welsch, Peter Sloterdijk y Gernot Böhme

María V. Barriga Jungjohann

Resumen

Parece existir una profunda tensión entre dos aspectos del deporte de alto rendimiento que afectan al cuerpo. Por una parte, su cultivo en función del bienestar, la salud y los valores asociados a esta y, por otra, la exigencia de un desempeño perfecto y altamente competitivo para el disfrute del público. Estas dos demandas parecen colisionar cuando el deporte de élite termina produciendo lesionados de por vida, por no decir inválidos. ¿Es posible resolver esa tensión? La estética filosófica alemana contemporánea, particularmente la obra de W. Welsch, P. Sloterdijk y G. Böhme, plantea argumentos importantes que iluminan este problema, aunque sin resolverlo del todo. A partir de ese marco teórico, la tesis central de este trabajo es que, lejos de ser incidental a este tipo de conflicto, la estética es decisiva para aumentar la brecha entre deporte y bienestar.

Introducción

La estética filosófica alemana de los últimos cuarenta años se ha preocupado de ampliar la concepción tradicional de la disciplina entendida como filosofía del arte.¹ En parte, como crítica al proceso de estetización creciente de la realidad, pero también como defensa epistemológica de sus orígenes griegos y su impronta racionalista.² En el marco de esa tradición, tres filósofos han tematizado el vínculo entre ética, estética y práctica deportiva coincidiendo tanto en el carácter espectacular del deporte contemporáneo como en el alejamiento de sus premisas éticas. Un supuesto importante que recorre ese vínculo es el carácter emancipatorio que el cuerpo podría adquirir toda vez que el deporte, especialmente el de alto rendimiento, se vincula a la estética. Tal premisa se encuentra implícita en la tesis propuesta por W. Welsch según la cual el cuerpo tomaría distancia del disciplinamiento competitivo porque existiría en los deportistas, especialmente desde comienzos de este siglo, un giro hacia una escucha atenta del mismo potenciada por la estética. La estética, a su vez, habría encontrado aquí su espíritu crítico perdido; ese que reivindica la emancipación del cuerpo respecto de la razón para erigirse como análogo de la misma. El propósito de este artículo es cuestionar esta premisa proponiendo como hipótesis que, lejos de resolverse emancipadoramente, esta tensión es más bien administrada y es el propio cuerpo el que voluntariamente se somete a una disciplina exhaustiva, por lo general de corto plazo, pero altamente eficiente en términos de resultados deportivos. Con ello, no se puede plantear que el cuerpo tienda a emanciparse, sino más bien que, en acuerdo con la razón, decide someterse a su propia servidumbre voluntaria. La pregunta por la posibilidad emancipadora del cuerpo se vuelve relevante toda vez que, en este tipo de deporte, parece imposible alcanzar la meta y mantener al mismo tiempo un cuerpo saludable a

1 Destacan en este sentido los trabajos de Georg W. Bertram, Gernot Böhme, Martin Feige, Wolfgang Fritz Haug, Christoph Menke, Martin Seel, Karl Schmitz, Peter Sloterdijk y Wolfgang Welsch.

2 Sobre la impronta racional formalista en los orígenes de la estética ver Lambert Wiesing. En el ámbito anglosajón ver Frederick C. Beiser.

largo plazo. En este sentido, autores como P. Sloterdijk y G. Böhme observan los conflictos presentes entre el cuerpo, la estética y el deporte y, de un modo ligeramente diferente, orientan y sugieren caminos a seguir.

En un reciente artículo publicado en *Sports Medicine - Open* correspondiente a un metaanálisis de 39 artículos publicados entre 2008 y 2018 sobre comportamiento riesgoso, lesiones deportivas, salud y seguridad ocupacional, Chen et al. mostraban que un futbolista profesional en el Reino Unido tiene un promedio de lesiones 1.000 veces mayor que un trabajador de la minería o de la construcción (2). Una razón plausible para explicar lo anterior, según los autores, es que en estos últimos ámbitos de trabajo existen normas de salud ocupacional que han disminuido el riesgo de lesiones al mínimo. Al respecto, consideran que las lesiones deportivas se pueden clasificar como lesiones ocupacionales en tanto los deportistas de alto rendimiento están contratados por organizaciones deportivas. Los resultados del estudio muestran que estos deportistas fallan en reportar las lesiones principalmente debido a que:

- 1) No se dan cuenta de que están lesionados.
- 2) No creen que sus lesiones sean lo suficientemente serias como para reportarlas.
- 3) No reportan las lesiones por la presión de sus entrenadores, compañeros de equipo, sus fans o su familia.
- 4) Reportan la lesión, pero esta es desestimada por el equipo de entrenamiento.

El estudio señala que, luego de una concusión, el 52% de los jugadores de Rugby voluntariamente decide seguir jugando y solo el 22% vuelve a jugar luego de una alta médica. De manera similar, en deportes donde no hay contacto físico entre personas como en los deportes ecuestres, la mitad de los equitadores que reportan lesiones vuelve a entrenar o competir sin el alta médica y más del 30% de aquellos que experimentaron síntomas derivados de concusiones piensan que pueden volver a subirse al caballo ese mismo día. Otros resultados importantes son que los exá-

menes de orina llevados a cabo en atletas olímpicos durante las Olimpiadas de Sídney en el año 2000 arrojaron un peligroso uso de agentes antiinflamatorios no esteroideos (NSAID) y que muestras de sangre del Triatlón de Nueva Zelanda en el 2004 identificaron una prevalencia del 30% de drogas NSAID. Del mismo modo, un estudio similar identificó un alto nivel de consumo no prescrito de estas drogas en triatletas de 23 países diferentes (Chen et al. 11).

Los autores enfatizan que una cultura deportiva competitiva puede entrar en conflicto con la promoción de un entorno laboral seguro y positivo para los atletas de élite. Muestran la influencia de lo que se conoce como *Muscular Christianity*, particularmente en el Reino Unido y EE. UU., y que apuntaló el desarrollo del rugby en las escuelas públicas británicas e irlandesas. Señalan que en este tipo de culturas deportivas se suele alentar a los atletas a seguir compitiendo independientemente del dolor, a regresar rápidamente al juego y a normalizar las lesiones desde una edad temprana. Muchos atletas de élite tienden a ser duros consigo mismos y, en consecuencia, aceptan un mayor riesgo de lesiones que otras personas. Incluso, el análisis observa que las actitudes hacia el dolor y las lesiones no se limitan a un deporte o una cohorte de atletas. En los deportes que no son de contacto, como los deportes ecuestres, todavía se recomienda a los jinetes que vuelvan a sus caballos inmediatamente después de una caída. Además, los atletas paralímpicos con lesiones en la columna inducen intencionalmente una disreflexia autonómica³ para un mejor rendimiento, ignorando su riesgo (Chen et al. 15).

Finalmente, los autores muestran que si a las lesiones que se producen en el deporte de alto rendimiento se les diera una ponderación similar a aquella que se le otorga a cualquier otra

3 También conocida como *Boosting*, y de acuerdo a lo señalado por Thompson et al, es una práctica de automutilación que persigue el máximo rendimiento y por la cual los atletas con lesión de la médula torácica o cervical alta tratan de aumentar su ritmo cardíaco mediante la creación de estímulos dolorosos en la parte inferior del cuerpo. Las técnicas incluyen: sujetar el catéter para garantizar que la vejiga se replete, correas de pierna muy apretadas, choques eléctricos o tensión en los pies, piernas, escroto o testículos, romper un hueso del dedo del pie (8).

ocupación altamente física, los beneficios potenciales para los atletas de élite, para su salud y bienestar a largo plazo podrían ser muy significativos (18).

Las conclusiones de este trabajo, que recopila los estudios más relevantes sobre el tema de la última década, son decisivas respecto de lo que podríamos plantear como una especie de “sordera” corporal. En la mayoría de los casos, el deportista puede efectivamente sentir su cuerpo, pero no necesariamente lo escucha como para evitarse una lesión que sabe aparecerá de cualquier modo. Más bien, tiende a pujar el límite que este puede sobrepasar para asegurarse una posición de liderazgo. En este sentido, si fuera posible plantear que la estética promueve un tipo de emancipación corporal, esta serviría, a lo más, para caer en otro tipo de disciplinamiento, esta vez, como autodisciplina que desatiende el dolor o bien lo administra para fines competitivos. Mi argumento es que, efectivamente es posible que el cuerpo sea escuchado, sin embargo, ello no garantiza una emancipación disciplinaria sino, más bien, esta se internaliza y es el propio cuerpo el que voluntariamente se somete a ella. La estética, inicialmente puede operar como una sensibilidad reflexiva respecto del propio cuerpo, pero luego ese mismo conocimiento sirve para independizarse, hasta donde eso es posible, de la propia sensibilidad.

Welsch

La tesis de Wolfgang Welsch (*Grenzgänge der Ästhetik*) según la cual la estética debe retomar sus raíces sensorceptivas derivadas del término griego *aisthesis* y con ello abrirse a comprender lo que denomina la “estetización de nuestra vida cotidiana” (9) es bastante conocida. En el marco de ese argumento el autor propone al deporte como ejemplo paradigmático y plantea la posibilidad de que este pueda ser comprendido incluso como arte. En su artículo de 2005, titulado: *Sport viewed aesthetically and even as art?*, da cuenta del alejamiento de las premisas éticas ligadas al deporte; a saber, y en el mundo antiguo, el dominio del cuerpo por la mente y con ello el triunfo de una concepción

metafísica y, en la modernidad, el autocontrol y mejora de la productividad mediante la formación del carácter. Welsch cree que en la actualidad estas premisas no son un elemento del todo relevante y que el deporte se ha volcado hacia una dimensión estética que se comprueba en la estilización de la ropa deportiva, en los aspectos estéticos del desempeño (*performance*) deportivo y, especialmente, en el paso del control del cuerpo a la celebración del mismo (137). Cabe recordar aquí la distinción que propone este filósofo respecto del proceso de estetización de la realidad y que divide al fenómeno en dos niveles: estetización superficial (*Oberflächenästhetisierung*) y estetización profunda (*Tiefenästhetisierung*).⁴ El tipo de ejemplos que cita Welsch en su artículo sobre el deporte corresponden al primer ámbito, es decir, a ese proceso de decoración, embellecimiento o estilización superficial que apela al placer, disfrute y entretenimiento sin mayores consecuencias, y que sirve a propósitos económicos. El segundo nivel, más profundo, se relaciona con los cambios en los procesos de producción donde la simulación adopta una función productiva y la realidad se constituye a través de los medios de comunicación. Welsch señala que la perfección estética no es algo incidental para el éxito deportivo, sino intrínseca a él. Es en el nivel profundo de estetización que este autor discute, citando el ejemplo del esquiador fines Mika Myllylä, que deportistas de élite estarían orientándose hacia el conocimiento de su propio cuerpo y sus sentimientos para “escuchar” lo que este les dice. Ambos niveles, dice el autor, estarían sin embargo conectados; la admiración y la emancipación del cuerpo.

Welsch enfatiza que este cambio es importante para la estética porque, en su origen, la disciplina filosófica de Baumgarten había peleado por una emancipación del cuerpo y de los sentidos. Por supuesto, señala, la intención era epistemológica y consistía en mejorar nuestra capacidad sensorial para la cognición. Baumgarten se da cuenta que esto supone un cambio cultural radical, que los tiempos no están preparados para ello, y la transformación de la estética en una filosofía del arte es prueba de

4 La distinción se encuentra desarrollada en su libro de 1996 *Grenzgänge der Ästhetik*.

esta situación (Sports viewed 136-37). No sin cierta amargura, el autor observa que:

[...] se revierte el impulso crítico de la estética que se apoya nuevamente en un patrón metafísico y, una vez más, se declara a nuestras capacidades sensoriales un órgano del espíritu, ahora, basándose en evidencia tomada del arte. Nuevamente entonces la estética se vuelve empresa de una disciplina cultural que en lugar de poner en práctica los derechos de nuestra capacidad sensorial, se vuelve contra dicha experiencia sensorial y hace de la “guerra contra la materia” su máxima declarada u oculta (Welsch 138).

A partir de esta reflexión, el énfasis en el cuerpo que, según el autor, exhibe el deporte contemporáneo, reinstala la olvidada intención original de la estética y con ello se hace “otro intento por emancipar el cuerpo” (Sports viewed 138). Welsch remata señalando que “en varios aspectos, desde su apariencia estética y apreciación hasta su énfasis en el cuerpo en cuanto a rendimiento, auto presentación y entrenamiento, el deporte contemporáneo se ha convertido en estética” (Sports viewed 139). Con este supuesto, propone al deporte como arte y revisa varios aspectos del concepto que le parecen favorables para incorporarlo: la vaguedad de los bordes del propio arte, su masificación, su lucha por conectarse con el mundo cotidiano, el desgaste de las formas clásicas y la revalorización del arte popular son perspectivas proicias según el autor. Quizás el deporte, justifica Welsch,

[...] carece de algunos rasgos constitutivos de algunos tipos de arte, pero también lo hacen otros tipos de arte. Y si hay algunos rasgos de las artes de los que el deporte carece por completo, esto tampoco significa necesariamente que el deporte no pueda ser arte. Porque el concepto de arte es complejo y abierto. Nada debe, para ser arte, cumplir con todos los aspectos que pueden ser responsables de llamar arte a algo. Una serie de rasgos que difieren en parte de un género a otro es suficiente y el deporte se encuentra con una variedad de esos rasgos. Por lo tanto, me parece altamente plausible ver el deporte de hoy como arte (Sports viewed 148).

El interés del autor, sin embargo, no es decidir si el deporte es arte o no, sino solo -y dadas las condiciones actuales tanto del arte como del deporte- proponer que este último pudiera ser llamado, como mucha gente por lo demás suele hacer, arte.

Sloterdijk

Sloterdijk, en su libro *Has de cambiar tu vida*, propone una definición de ejercicio bastante amplia, entendida como “cualquier operación mediante la cual se obtiene o se mejora la cualificación del que actúa para la siguiente ejecución de la misma operación, independientemente de que se declare o no se declare a esta como un ejercicio” (17).

Esta definición de ejercicio es fundamental para comprender su giro antropotécnico, a saber: “los procedimientos de ejercitación, físicos y mentales, con los que los hombres de las culturas más dispares han intentado optimizar su estado inmunológico frente a los vagos riesgos de la vida y las agudas certezas de la muerte” (24). En el marco de esta teoría general de los ejercicios, el autor ubica al deporte y a la estética como fuera del ámbito del trabajo y señala de modo crítico que desde que el “ejercicio salió -junto con el juego estético- de la sombra del trabajo se va desarrollando en el suelo moderno un nuevo tipo de ecosistema de actividades donde es revisada la primacía absoluta del valor del producto en beneficio de los valores del ejercicio, los valores de la *performance* y los valores de las vivencias” (24).

En este contexto, Sloterdijk destaca el valor que adquiere en la modernidad la actuación o *performance* por sobre el trabajo, y pone al deporte y a su industria como ejemplos paradigmáticos. El autor señala:

De ahí que ningún contemporáneo de hoy día digno de tal nombre pueda no percatarse de que la dimensión de la *performance* le está cogiendo delantera a la dimensión del trabajo. Así es como el sistema del deporte se ha desarrollado hasta convertirse en un multiuniverso con cientos de mundos secundarios; en esto celebran su existencia, en cierto modo de forma alocada, cosas tales como el movimiento

autorreferencial, el juego sin utilidad, el gasto superfluo o la lucha simulada, en claro contraste con el objetivismo utilitario del mundo del trabajo, por mucho que una marchita sociología siga aún afirmando, con harta frecuencia, que el deporte no es otra cosa que el campo de entrenamiento para la fábrica y la escuela preparatoria de la ideología de la competitividad capitalista... La modernidad estética es la era donde lo performativo se desprende de los procedimientos y metas del mundo del trabajo, erigiendo un sinnúmero de escenarios para la representación de valores totalmente propios y singulares (273).

El punto interesante del argumento antropológico es que propone una suerte de escudo contra el dolor porque la actitud del individuo frente a la desgracia cambia y este puede experimentar satisfacción, aun en medio del peligro y la dificultad. Es a través del ejercicio y la disciplina que se puede diseñar la propia vida y estar más preparado para enfrentar la existencia. Sin embargo, el intento de emancipación moderno no es del cuerpo sino del yo para mejorar el propio cuerpo a través de la prestación de servicios que se compran en la industria del *enhancement*. Sloterdijk señala que esta expresión “define, como ninguna otra, el cambio de acento desde la anterior autointensificación del ejercicio ascético (y su traducción burguesa en formación) a la elevación de los perfiles de rendimiento individual químico, biotécnico y quirúrgico” (430).

Uno de los principales riesgos del giro antropológico, y que en las condiciones actuales cobra todavía mayor relevancia, es que

[...] conforme a las reglas del juego de la cultura de masas constituida desde el comienzo del siglo XIX, el hombre moderno ha hecho suyo el convencimiento de que puede sobrevivir con total inmunidad a terrores meramente figurados. A sus ojos, todos los naufragos ocurren solamente para los espectadores y todas las catástrofes suceden únicamente para tener la grata sensación de que uno ha escapado de ellas. De ahí concluyen que las amenazas no son otra cosa que una parte del entretenimiento y los avisos un elemento del *show* (567).

Böhme

Gernot Böhme ha desarrollado una extensa obra en torno al concepto de atmósfera, propuesto por primera vez en su texto de 1989 *Für eine Ökologische Naturästhetik*, donde introduce la perspectiva estética en la ecología. Allí plantea que aquello que afecta a los seres humanos en su medioambiente no son solo los factores naturales sino también los estéticos. Si uno no se siente bien en un entorno, la razón puede no ser un agente tóxico en el aire, sino las impresiones estéticas, señala el autor. Böhme muestra que la atmósfera es aquello que media entre los factores objetivos del ambiente y los sentimientos estéticos del ser humano. La atmósfera de un determinado ambiente es responsable por la manera como nos sentimos en ese ambiente y se ubica entre los factores objetivos y mis sensaciones corporales, propone el filósofo. Así definida, la atmósfera se aplica a la escenografía, a la estética de la mercancía, a la publicidad, a la arquitectura, al diseño y también al arte (Böhme 11).

La teoría de las atmósferas de Böhme se convirtió en una importante teoría estética y crítica de nuestra civilización contemporánea que reveló el carácter teatral de la política, el comercio y la sociedad de los llamados “eventos”. Su libro de 1995 *Atmosphäre, Essays zur neuen Ästhetik*, dio pie a nuevas perspectivas para la arquitectura, el diseño y el arte y propuso tres diferencias fundamentales para con la perspectiva precedente:

1. La antigua estética es judicativa, es decir, que no concierne tanto a la experiencia sensitiva como a justificar una respuesta positiva o negativa dada a algo. Su función social desde entonces ha sido proveer de vocabulario para la historia y la crítica de arte. La sensualidad y la naturaleza desaparecen de esta estética.

2. El papel central del juicio y su orientación hacia la comunicación llevan a una dominación del lenguaje y de la semiótica en la teoría estética. La estética puede presentarse así bajo el título general de Lenguaje del Arte.

3. La estética se convierte en una teoría de las artes y de la obra de arte. Esto, junto con la función social, la lleva a una fuerte orientación normativa. No es ya entonces una cuestión acerca del arte sino acerca del arte real, verdadero o grande, de la autén-

tica obra de arte. Lo demás se llama embellecimiento, artesanía, kitsch, arte utilitario o arte aplicado.

A partir de este texto Böhme propone a la estética como el amplio rango de la producción general de atmósferas que va desde la cosmética, la publicidad, la decoración y la escenografía hasta el arte. El deporte y los espectáculos deportivos son ejemplos paradigmáticos donde la escenificación del acto deportivo funciona como reflejo de la teatralización de la vida, señala el filósofo. El deporte pertenece, también aquí, al reino de la libertad y no del trabajo; es parte de la vida y no de las decisiones laborales. Es un movimiento sin propósito que, sin embargo, y debido a la orientación al rendimiento y al deporte como profesión, se vuelve algo confuso y se invierte ese maravilloso orden polar, lamenta el autor.

En lo que tiene que ver con tematizar el cuerpo, Böhme, tanto en su ensayo del año 2011 como en su reciente libro publicado el 2019, propone una nueva definición de este entendido como la naturaleza que nosotros mismos somos. El autor señala: “este concepto de cuerpo puede sonar ofensivo para algunos y encierra una paradoja... la dicotomía entre lo activo y lo pático⁵. Nos damos a nosotros mismos como naturaleza, y ser naturaleza nos sucede” (Leib – Die Natur 9). La dicotomía entre la naturaleza como lo dado y, por otro, el estatuto, la cultura, la tecnología y la civilización como lo hecho, parece hacer que la combinación de ser natural y ser uno mismo sea imposible: “La tensión entre ser natural y ser uno mismo es innegable. Pero ello no significa una contradicción, sino una tarea” (Der Begriff 563).

Ser corporal se da y se abandona al mismo tiempo, propone Böhme y, en analogía con el concepto de existencia de Kierkegaard, señala que la definición de cuerpo puede llamarse definición de existencia. La tensión entre la naturaleza y el yo, en la que tiene lugar la existencia física, permite en principio dos

5 El autor señala: “...der Dichotomie zwischen dem Aktivem und dem Pathischen“. Traduzco pático, porque el vocablo alemán Pathischen refiere a la dimensión pática, derivada del griego πάθος (*pathos*), entendido aquí como primera naturaleza que involucra el aspecto biológico, tanto en su base corporal como temperamental o del carácter.

opciones: una es la común, a saber, que el sujeto que actúa, si es posible, controla o trabaja lejos de la naturaleza o bien la suprime. Eso sería, para hablar con Heidegger, el modo de ser deficiente. El modo real de ser, plantea Böhme, consiste en desarrollar la auto-existencia de tal manera que se permita la propia naturaleza. El autor propone un ejemplo notable que ilustra su definición con claridad. Señala: “casi todos los ejercicios a través de los cuales uno debe aprender a involucrarse en la existencia física y abrirse al cuerpo, comienzan con ejercicios de respiración. La conciencia de la respiración es en cierto modo la conciencia del cuerpo en general” (Der Begriff 562). Sin embargo, aquí Böhme está pensando en la experiencia especial que se obtiene cuando la respiración se vuelve difícil, por ejemplo, en situaciones de smog o de asma, y en claro contraste con la ligereza y discreción de la respiración en situaciones normales. Una experiencia así es una experiencia de la carga de la existencia:

[...] uno siente que la existencia tiene que lograrse como existencia corporal para poder existir. Esta experiencia tiene dos lados. Para nosotros es particularmente importante que sea explícitamente una experiencia en la naturaleza: usted experimenta su dependencia del aire en una respiración profunda. La respiración agitada es una experiencia del cuerpo que permite que el cuerpo se experimente a sí mismo como algo que depende del intercambio con el resto de la naturaleza. El otro lado de esta experiencia es la auto-existencia implícita. Ser “pesado” en la naturaleza no solo nos afecta como un hecho, sino también como una tarea. En la respiración pesada, experimentamos la respiración en sí misma como tener que respirar, es decir, verse afectado por este fenómeno y asumirlo es, al mismo tiempo, parte de él: la necesidad de hacerlo es inevitable y la respiración agitada se convierte en una lucha explícita por la respiración. Entonces, el ejemplo muestra lo que puede significar ser auto-naturaleza, es decir, involucrarse activamente con lo que me sucede desde mi propia naturaleza (Der Begriff 563).

Böhme señala que este ejemplo es también un ejemplo de una verdad mucho más general, a saber, que la auto-existencia sur-

ge generalmente de experiencias negativas. Señala: “me imagino que muchos lectores se sienten incómodos con este pensamiento. Pero, ¿de qué otra forma la explícita relación de uno mismo, que consiste en sentirse uno mismo, se hace explícita, cómo debería la naturaleza conducir a ser la propia naturaleza si la vida fuera simplemente un deslizamiento sin esfuerzo?” (Der Begriff 563)

Finalmente, el autor cita ejemplos de experiencias positivas donde se transcurre alegremente con lo que sucede por sí mismo como ocurre con el énfasis en los niños. Böhme pone el ejemplo de un niño en la playa y sus saltos y aceleración como un “énfasis inconsciente”. El filósofo señala:

[...] no el deseo de alcanzar algo más rápido, porque el niño está realmente donde quiere estar. Estos son procesos de la vida que se experimentan con una tendencia a aumentar lo que da razones para adoptarlos explícitamente, para balancearse virtualmente en la ola que lo abrume. Los ejemplos más impresionantes probablemente se tomarían del campo del amor físico. El énfasis es, por lo tanto, una forma en que nosotros mismos somos naturaleza, en ocasiones cuando experimentamos la naturaleza no como una carga sino como un placer (Der Begriff 563).

Discusión

Los tres autores presentados reportan la relevancia de la estética en el ámbito deportivo y proponen alternativas para iluminar esta compleja relación. Welsch parte de una premisa algo apresurada cuando presenta un giro hacia una estética deportiva que deja atrás la ética clásica y moderna, descartando su relevancia actual. El movimiento olímpico u olimpismo, principal escenario del deporte de alto rendimiento, sigue hoy definiéndose a sí mismo como:

[...] una filosofía de vida que exalta y combina en un todo balanceado las cualidades del cuerpo, la voluntad y la mente. Combinando el deporte con la cultura y la educación, el Olimpismo busca crear una

forma de vida basada en la alegría del esfuerzo, el valor educativo del buen ejemplo, la responsabilidad social y el respeto por los principios éticos fundamentales universales (Olympism párr. 2).

El cuerpo, la voluntad y la mente todavía se articulan para resaltar la idea de “construir un mundo mejor a través del deporte”, según afirma la página web de la organización olímpica. Los principios éticos fundamentales universales continúan siendo promovidos en la educación deportiva de muchos jóvenes y son declarados como objetivos deseables de alcanzar por los deportistas de élite. Por otro lado, la posibilidad de que el deporte pueda ser considerado arte aparece en la actualidad, y siguiendo a Mumford, como un cliché que se refuta por el aspecto competitivo del mismo. Uno de los argumentos fuertes de Mumford es que,

[...] aunque el deporte puede producir de manera frecuente belleza y ciertos valores estéticos, si el primer objetivo de quien participa es producir esos valores, entonces ese no está realmente haciendo deporte... Por tanto, cuando el deporte está siendo llevado a cabo en la búsqueda de objetivos lúdicos, entonces cualquier estética que se produzca es incidental; esto es, no esencial para la actividad deportiva (724).

El autor plantea que el deporte competitivo, paradójicamente, produce mayor valor estético tanto más cuando su objetivo no es producirlo. Admite que, independientemente de lo poco que se pueda decir sobre la ontología de los valores estéticos; cuál es su naturaleza, de qué modo existen, si son reales o no,

[...] lo que importa es que es en la búsqueda de los objetivos lúdicos que tales valores son producidos. Podría decirse que el aspecto competitivo del deporte contribuye más a su dimensión estética. Cuando los atletas se esfuerzan más, corren más rápido, saltan más alto, tome una foto con el mayor cuidado y control, y es aquí cuando la estética del movimiento humano está en su mejor momento. Este punto produce una especie de paradoja de la estética deportiva: se produce más cuando el objetivo no es producirla (725).

La tesis de Mumford contradice lo propuesto por Welsch tanto en cuanto la producción de un mayor valor estético, sobre todo para deleite del público, no sería posible sin someter el cuerpo a una exigencia cada vez más alta que, como planteábamos al comienzo, tensiona profundamente los valores éticos asociados al deporte. Desde esta perspectiva, la posibilidad emancipadora de la que habla Welsch sería difícil de alcanzar por la vía estética. El autor percibe a la estética, en su modo profundo, como intrínseca para producir cambios positivos en el deporte mientras que Mumford percibe a la estética como incidental y en el sentido superficial del que habla Welsch, por el hecho de ser resultado de un constante esfuerzo corporal. Para nosotros, la estética es decisiva, en su sentido profundo, al servir de estímulo para aumentar el cuerpo y producir con ello resultados exitosos, aunque y de modo incidental se logre también con ello esa otra estetización superficial de la que habla Welsch.

Desde esta mirada, la *performance* deportiva, como propone Sloterdijk, sería aquí el resultado de una operación atropotécnica deliberada que, para cumplir los estándares de las competencias deportivas (y seguir deleitando estéticamente sin proponerse hacerlo), no tendría más alternativa que recurrir a ese *human enhancement* externalizado. La estética, que en la tesis de Mumford aparece como resultado incidental, sería algo así como un incentivo extra para llevar a los deportistas a recurrir cada vez más a ese aumento que necesita venir de fuera. El propio cuerpo ya no puede, por sí mismo, entregar más y necesita ayuda, como ocurre en el dramático caso del *boosting* o en los ya regulares controles antidopaje que son norma en las competencias. Así, por ejemplo, cuando refiriéndose al cuerpo Böhme lo reformula como la naturaleza que nosotros mismos somos, el cuerpo del deportista de alto rendimiento se convierte en una autoexistencia que ha decidido no permitir la propia naturaleza. La estética se aparece en la propuesta del autor como la llave que la propia naturaleza entrega para experimentarla, y aunque el dolor que puede sentir un deportista podría ser una valiosa vía para constatar su naturaleza olvidada, su negación, que en el deporte de alto rendimiento parece ser la regla, niega al mismo

tiempo la autoexistencia de la que habla el filósofo. Parece ser entonces que en el deporte de alto rendimiento la experiencia negativa no funciona como camino para experimentar la naturaleza que nosotros mismos somos. Con ello la estética en vez de cerrar la brecha existencial del cuerpo que, implícitamente propone el concepto de Böhme, solo reconoce esta tarea, pero decide no llevarla a cabo. El deportista de alto rendimiento, en la experiencia positiva que el autor retrata, funciona como el opuesto a esa estética del movimiento presente en el niño que naturalmente salta y corre feliz por la playa.

Conclusiones

La tensión presente en el deporte de alto rendimiento entre bienestar y desempeño no parece plausible de ser resuelta por la vía estética. Al contrario, esta puede ser decisiva para ahondar en el conflicto toda vez que el desempeño deportivo parece condenado a superar sus propias marcas. Ser autoconsciente del propio cuerpo, sentirlo y escuchar su respuesta frente a esas exigencias obligaría a poner límites, a no seguir jugando por un rato o a bajarse del caballo para citar aquí de nuevo los ejemplos ya vistos. Sin embargo, los datos son abrumadores respecto de la cantidad de deportistas que conviven hoy con el dolor y aprenden a negarlo. En este escenario, surge la pregunta abierta respecto de qué ocurre cuando la manera estética de concebir “la naturaleza que soy” es trastornada en función de una meta autoimpuesta. Hasta donde se vuelve legítimo acallar al cuerpo y dejar de ser esa naturaleza dada como tarea de la que habla Böhme. En estos tiempos, parece ser que la estética vuelve a conculcar sus derechos, pero esta vez no para convertirse en empresa de una disciplina cultural, sino para, en virtud de su propio deseo, una vez más hacer de la guerra contra la materia su máxima declarada.

Referencias

- Beiser, Frederick C.** *Diotima's Children: German Aesthetic Rationalism from Leibniz to Lessing*. Oxford, Oxford University Press, 2011.
- Böhme, Gernot.** *Für eine Ökologische Naturästhetik*. Berlín, Suhrkamp, 1989.
- . “Der Begriff des Leibes: Die Natur, die wir selbst sind”. *Deutsche Zeitschrift für Philosophie*, vol. 59, n° 4, 2011, pp. 553-563. Doi: <https://doi.org/10.1524/dzph.2011.0044>
- . *Atmosphäre, Essays zur neuen Ästhetik*. Berlin, Suhrkamp, 1995.
- . *Leib - Die Natur, die wir selbst sind*. Berlin, Suhrkamp, 2019.
- Chen, Y., C. Buggy y S. Kelly.** “Winning at all costs: a review of risk-taking behavior and sporting injury from an occupational safety and health perspective”. *Sports Med – Open*, n° 5, 15, 2019. Doi: <https://doi.org/10.1186/s40798-019-0189-9>
- Mumford, Stephen.** “The aesthetics of sport and the arts: competing and complementary”. *Sport in society*, vol. 22, n° 5, 2019 pp. 723-733. Doi: [10.1080/17430437.2018.1430478](https://doi.org/10.1080/17430437.2018.1430478)
- Sloterdijk, Peter.** *Has de cambiar tu vida*. Valencia, Pre-Textos, 2012.
- Thompson et al.** “Autonomic dysreflexia and boosting: lessons from an athlete survey”. https://www.paralympic.org/sites/default/files/document/120131183408508_Thompson_Autonomic_Dysreflexia_and_Boosting.pdf Accesado el 20 de noviembre de 2019.
- Olympism.** The International Olympic Committee. <https://www.olympic.org/about-ioc-olympic-movement>. Accesado el 16 de abril de 2020.
- Welsch, Wolfgang.** “Sport viewed aesthetically and even as art?”. *The aesthetics of everyday Life*, editado por Andrew Light y Jonathan M. Smith. Nueva York, Columbia University Press, 2005.
- . *Grenzgänge der Ästhetik*. Stuttgart, Reclam, 1996.
- Wiesing, Lambert.** *Die Sichtbarkeit des Bildes. Geschichte und Perspektiven der formalen Ästhetik*. Frankfurt, Campus, 1997.

La belleza en el boxeo: la estética en un deporte de combate

Verónica Moreira

Introducción

Hace unos años decidí estudiar boxeo porque es un deporte poco explorado en el ámbito de la antropología en Argentina. De mirar pelea tras pelea, primero por televisión, después en veladas organizadas en clubes, comencé a cambiar la impresión que había figurado inicialmente sobre esta práctica deportiva. Al principio pensaba que el boxeo era brutal y violento. En parte lo es, pero de ningún modo puede definirse exclusivamente con estos términos. Las preguntas que formulé originalmente referían a: ¿cómo hacían las personas que practicaban boxeo para aguantar los golpes y el dolor?, ¿por qué elegían un deporte de combate que provocaba heridas, cortes, hematomas, golpes en la cabeza? Estas preguntas provenían de una posición que era ajena a dicho deporte. En la actualidad, desde una mirada más entrenada, entiendo que el boxeo conjuga una serie de virtudes como la coordinación, el equilibrio, la potencia, la fuerza, la resistencia y la inteligencia; y que todo esto combinado con una técnica

corporal depurada genera respeto y admiración entre colegas y espectadores, algunos de los cuales no dudan en definirlo como “un noble arte”.

Precisamente, este trabajo apunta a analizar la existencia de la dimensión estética de un deporte de combate como el boxeo. ¿Hay belleza en el boxeo? ¿Qué es lo bello en este deporte? ¿En qué sentido el deporte es un artefacto estético? ¿Los estilos de combate son una vía para pensar la condición estética? Estas son las preguntas que orientan la presente reflexión, cuyos datos surgen de un trabajo de campo que comencé en 2016 en el Club Chacarita, y que continué con mayor impulso y regularidad en 2018 en el Almagro Boxing Club. Ambas instituciones están ubicadas en barrios de clase media de la Ciudad de Buenos Aires. La estrategia de la investigación ha sido desde el inicio participar como alumna en dichos lugares. Esto me ha permitido desembarazarme de los prejuicios iniciales y me ha dado la oportunidad de comprender con y desde el cuerpo un deporte que era extraño a mi cotidianidad. La investigación recoge no solo los datos construidos a partir de la observación participante realizada allí, sino también las voces de las boxeadoras y boxeadores que dan vida al gimnasio.

El gimnasio

A diferencia de Wacquant (*Entre las cuerdas*), que centra su estudio en un gimnasio de boxeadores profesionales en Chicago, y de Py Mariante Neto, Myskiw y Stigger, que analizan el boxeo en una academia de Porto Alegre donde otras actividades físicas como musculación, gimnasia y jiu-jitsu tienen lugar,¹ mi investigación está focalizada en el Almagro Boxing Club, que se dedica exclusivamente a la enseñanza de dicha disciplina y que incluye tanto a varones como a mujeres. El club ofrece clases de dos horas a cargo de distintos profesores desde las 7 hasta las 22 horas, que

1 El objetivo de dicho trabajo es comprender cómo el boxeo practicado en las academias de *fitness*, lugar en el que los dictámenes de estética y buena forma se sobreponen a las cuestiones deportivas, se relacionan con los clásicos salones de entrenamiento (Py Mariante Neto et al.).

están destinadas a la práctica recreativa con excepción de la franja entre las 11 y 13 horas, durante la cual entrenan las personas que compiten en las ligas del ámbito local y nacional.

El Almagro Boxing Club es una asociación civil que difiere de las cadenas de acondicionamiento físico que se han expandido en los últimos quince años en diversos puntos de la Ciudad de Buenos Aires (Rodríguez). Desde su fundación en 1923, Almagro se dedica principalmente al boxeo amateur, aunque actualmente entrenan allí un grupo reducido de atletas profesionales. La cuota mensual ronda los mil pesos argentinos (15 USD), por debajo del pago para ingresar a las cadenas de *fitness* de carácter comercial.

El entrenamiento en Almagro es exigente e intensivo tanto para las personas del nivel recreativo, que pueden asistir hasta tres veces por semana, como para aquellas del nivel competitivo, que practican de lunes a sábados y realizan la preparación física a contraturno en otro lugar. Si los motivos del primer grupo difieren y forman un conjunto heterogéneo (acondicionar el físico, adelgazar, divertirse y/o practicar una disciplina de contacto), los motivos del segundo grupo muestran un abanico más estrecho: el entrenamiento duro, riguroso y disciplinado prepara cuerpos para el combate (Wacquant, “Los tres cuerpos”). En su mayoría, las alumnas y alumnos del segundo grupo quieren exponer sobre el ring los saberes corporales que aprendieron, incorporaron, hicieron carne (Wacquant, *Entre las cuerdas*) en las arduas jornadas de “trabajo”² y entrenamiento.

El club es reconocido en el ambiente del boxeo como “una escuela de campeones” en un doble sentido: porque es un espacio de formación de atletas y por los títulos obtenidos. El profesor del turno competitivo, que orienta también las clases de los y las alumnas más avanzadas del recreativo, imparte un tipo de boxeo que se destaca por los ejercicios de ataque y defensa donde el contrataque también es fundamental. De acuerdo a la experiencia de personas que pasaron por otros gimnasios previamente, en Almagro aprenden y practican las técnicas de lucha en la “escuela de combate”, que es el momento del entrenamiento que se realiza

2 Los testimonios y los términos nativos se exponen usando comillas.

en pareja. En otros lugares, menos respetables, las personas después de practicar a solas con la bolsa suben directamente al cuadrilátero a “guantear”³ sin pasar por dicha etapa de aprendizaje.

Pese a que el boxeo es un deporte asociado a una masculinidad hegemónica, y quienes lo practican en su mayoría son varones, la figura de referencia de la institución es una mujer. Cielo Juárez comenzó a practicar allí cuando tenía 16 años, actualmente tiene 28 y es la profesora del turno recreativo de las 9 horas. Fue la primera atleta del club en ganar un título argentino y un título latinoamericano. Cielo, en palabras del profesor, es “un ejemplo de disciplina, conducta y compromiso”, e inició una tradición de atletas ganadores que hoy distingue al club.

Cuerpos que entrenan

Hablar del cuerpo en las sociedades occidentales contemporáneas significa referirse a éste desde el saber anatómico-fisiológico en el que se apoya la medicina moderna [...]. El saber biomédico es la representación oficial, en cierta medida, del cuerpo humano de hoy, es el que se enseña en las universidades, el que se utiliza en los laboratorios de investigación, el fundamento de la medicina moderna [...].

Le Breton 83-4

El contacto más directo de los boxeadores y boxeadoras de nivel competitivo con este discurso se da en el marco de los intercambios con los profesionales de la kinesiología, la traumatología, la nutrición, que son los especialistas que con mayor frecuencia consultan. El preparador físico, que está a cargo de las sesiones de entrenamiento a contraturno, juega un rol central en la transmisión de este tipo de conocimiento para alcanzar los resultados deportivos esperados. Un punto importante en el programa de entrenamiento es la alimentación. La dieta es un tópico recurrente en las conversaciones del gimnasio porque el control del

3 Ejercicio de simulación de un combate para practicar los golpes y las defensas con un compañero.

peso es un imperativo para subir al ring.⁴ Es común escuchar los consejos que las boxeadoras y boxeadores socializan para mejorar la ingesta de comida, combinar alimentos, reemplazar unos por otros y administrar los suplementos dietarios.

Una dieta equilibrada y un entrenamiento físico regular e intensivo da como resultado cuerpos magros, fibrosos, fuertes y resistentes. No son cuerpos que se preparan para modelar o para la apariencia. Sin embargo, la exigencia física intensiva y una alimentación con bajo contenido de azúcar, harina refinada y grasas producen cuerpos atractivos. Desarrollar el tren superior, con brazos torneados, hombros grandes, espalda erguida y abdominales marcadas responde a un modelo corporal que es exitoso en nuestra sociedad y vida contemporánea. Si a estas características físicas le agregamos los valores que transmite el deporte —coraje, valentía, fuerza, potencia y resistencia—, los varones se adecúan correctamente al canon masculino culturalmente establecido.

El entrenamiento y la alimentación producen en las mujeres una estructura corporal similar con brazos, hombros y espalda musculosas. La elección de un deporte considerado para varones y el desarrollo de tales zonas corporales no provocan el mismo nivel de aceptación cuando hablamos de las atletas. A ellas se les cuestiona, precisamente, el hecho de “ser grandes” arriba. De acuerdo al modelo hegemónico, se espera que las mujeres sean delgadas, que elijan deportes que exaltan los movimientos gráciles y estilizados, y que sigan siendo “femeninas”.

Así, mostrar o ejercer su fuerza, librarse a un combate, dar o recibir golpes, las armas, las canchas grandes, la conducción de máquinas pesadas, la aceptación de riesgos corporales son otros tantos atributos, reales o simbólicos, que se muestran como inconsistentes

4 Los combates se organizan de acuerdo a la división de categorías establecidas por rango de peso. Los boxeadores y boxeadoras proceden a implementar distintos recursos antes de sus peleas para llegar a una categoría de peso más baja de su peso normal. “Dar el peso” muchas veces entra en contradicción con “lo saludable” del deporte, esto sucede cuando entre las estrategias se encuentra la reducción del consumo de alimentos y agua (y su consecuencia: la deshidratación).

con la feminidad, de los que las mujeres parecen no poder apropiarse y que pertenecerían entonces, en propiedad, a la masculinidad (Louveau 75).

En el campo del boxeo, donde las diferencias de género se establecen constantemente (por ejemplo, a través de comentarios que relacionan a las mujeres con la maternidad o cuando una persona se sorprende al ver —o critica— a una atleta boxeando), también se producen instancias en las que las divisiones se desvanecen. Esto puede suceder cuando dos deportistas con amplios y variados recursos físicos, técnicos y tácticos se batan a duelo en un ring. La manifestación conjunta y coordinada de los cuerpos, de excelente condición física, desdibuja momentáneamente las marcas de género (Bandeira y Moreira). Más allá de quienes se estén enfrentando en el cuadrilátero, ya sea una pareja de varones o de mujeres, la atención y la fascinación de las y los que miran está puesta en las destrezas atléticas de los cuerpos sobre el ring.

Dimensiones estéticas del boxeo

Como todo deporte moderno, el boxeo apela a maximizar el rendimiento y a ganar. Si bien hay diferencias notables entre el boxeo amateur y el profesional, ya que el primero necesita una serie de protecciones como cabezales, guantes más grandes y menos cantidad de asaltos, ambas modalidades se caracterizan por el uso y el impacto de los golpes. Las y los contrincantes se batan a duelo con golpes de puño,⁵ que están dirigidos al torso por arriba de la cintura y a la cabeza, pero nunca detrás de esta, durante los asaltos o rounds que duran tres minutos con un descanso de uno. Gana la persona que consigue noquear al adversario/a o, si esto no ocurre, aquella que deciden las y los jueces. Tener una actitud agresiva es una condición de este deporte. Las consecuencias en

5 El reglamento de la Federación Argentina de Boxeo establece cinco golpes correctos: directo, gancho, uppercut, cross y swing. Todos estos golpes se dan con ambas manos y se pueden combinar.

algunos casos, incluso en el amateurismo, son magullones, cortes en el rostro y, en casos extremos, lesiones óseas en la mano. En el boxeo rentado es más común ver a simple vista caras inflamadas, un párpado roto, un corte en la sien por un choque involuntario de cabezas, cuerpos agotados boquiabiertos que resisten la última embestida y pasos sin coordinación.

En este contexto, resulta interesante la pregunta acerca de si hay belleza en el boxeo. Pregunté sobre este asunto durante mi investigación y un avezado intérprete de la disciplina, editor de la revista *Sullivan*, dedicada al pugilismo, me comentó que la belleza podía estar en “el desborde”. “Creo que hay dos tipos de belleza, la primera que tiene que ver con aquellos márgenes de un cuerpo lastimado, deformado. Una belleza sucia, por decirlo de algún modo. Y, otra belleza más canónica, relacionada con la plástica, el equilibrio y la simetría de los cuerpos en movimiento”. Cuando planteé la misma pregunta en el gimnasio, un compañero me habló de “la danza, la coordinación y la sintonía”, y otro de “los movimientos”. Alejo, un boxeador del orden competitivo, fue el más expresivo al decir: “Yo creo que tiene que ver con las capacidades y el estilo boxístico de cada púgil... algunos más ortodoxos, que serían los más bellos, y los menos ortodoxos, pero no menos efectivos. Por eso serían menos bellos a la hora de verlos boxear”. Y aclaró: “el boxeador ortodoxo es el más técnico en cuanto a los golpes y en cuanto a la defensa”

De acuerdo a los dichos de Alejo, es posible encontrar en el boxeo, por lo menos, dos estilos. Uno que en la jerga se denomina “golpeador”, “no menos efectivo”, que busca el nocaut con una actitud frontal y basa su confianza en la potencia y la fuerza de sus golpes. Y otro que se caracteriza por una técnica más depurada y los movimientos de ataque y defensa sobre el ring. Los que adhieren a este último estilo explican que el boxeo no es solo golpear sino también “el arte de la defensa”, es decir: “el arte de pegar y no dejarse pegar”. “Ser un estilista” es la manera nativa de llamar a este boxeo, que se aplica también al espectador que aprecia y defiende esta forma. En la misma línea, Federico, un boxeador amateur experimentado, comentó que una virtud que considera “bella” es la capacidad de “simular”,

es decir, la aptitud de “amagar para que el otro crea que vas en una dirección y vas en otra”.

Según Grumbrecht, la pregunta por la estética no es la pregunta por la belleza del objeto en sí, sino por el efecto que el mismo produce. Hablar de belleza implica reconocer que el “artefacto estético” produce un goce. A partir de la definición kantiana de experiencia estética, Grumbrecht propone que lo bello es “la pura satisfacción desinteresada” (42) por un objeto. El boxeo es un fenómeno pasible de elogio, disfrute y fascinación. Cuando el periodista Antonio Trilla le preguntó a Julio Cortázar qué boxeador le provocaba una emoción “estética”, “una especial mezcla de armonía física, técnica, fuerza...”, el escritor contestó: “Estéticamente es muy hermoso ver enfrentarse a dos grandes boxeadores. Contemplar sobre un ring, verlo moverse a Sugar Ray Robinson,⁶ por ejemplo, es una maravilla. Por eso, nunca me gustaron los boxeadores sin talento. Un buen match de box —como decíamos antes— puede ser tan hermoso como la metáfora más ‘noble’”.⁷

Como sugieren Carreirão Gonçalves y Fernandez Vaz (133), la belleza en el deporte puede darse por distintos motivos, por ejemplo, por los gestos técnicos que se acercan a la perfección. Los boxeadores y boxeadoras seducen cuando expresan de manera virtuosa la técnica y los movimientos de ataque y defensa: las diferentes combinaciones de golpes bien ejecutados, el movimiento veloz y milimétrico de la cabeza hacia uno o ambos lados o hacia atrás para esquivar los golpes rectos, el movimiento de la cintura rotando en dirección opuesta por debajo del golpe cruzado, el lanzamiento de golpes retrocediendo y el desplazamiento recorriendo el ring.

Spencer, que trabajó con luchadores de MMA (Artes Marciales Mixtas), desde la antropología sensorial, señala que los “luchado-

6 Walker Smith Jr. nació el 3 de mayo de 1921, fue un boxeador de 3 décadas casi enteras, ya que se retiró en 1965, a los 44 años de edad, con 109 KO y apenas una derrota antes del límite. De él se recuerdan su elegancia, destreza, precisión de los golpes en velocidad, movimiento de piernas en armonía con los brazos, entre otras cualidades.

7 Para ver la entrevista entera realizada en 1983 en Madrid: http://www.geocities.ws/juliocortazar_arg/jazzbox.htm

res deben estar en sintonía con los movimientos de sus oponentes de una manera que les permita evitar ser golpeados por ellos. Los luchadores aprenden (o no) a ‘sentir’ a sus contrincantes y a golpearlos en los momentos oportunos” (238-9).⁸ “Boxear con todos los sentidos”, me dijo un compañero del gimnasio después de una práctica, con el propósito de explicarme que en las peleas y en los entrenamientos es necesaria la habilidad de dar respuestas rápidas frente a la acción del rival. La lectura veloz para anticipar y neutralizar la acción del adversario encuentra traducción cuando las boxeadoras y los boxeadores hablan de “los reflejos” para evadir y lanzar golpes. El *timing* también está asociado a la respuesta rápida pues refiere al cálculo para conectar al otro en un momento preciso en un espacio determinado. El boxeo establece una comunicación a través de los golpes, los gestos, las miradas, las posturas, los movimientos, la proxémica y la kinésica. En este contexto, aparece la centralidad del “fluir”, es decir, la capacidad de deslizarse con soltura sobre el ring comprendiendo y decodificando la propuesta del adversario. “Estar duro” es una condición opuesta de este “fluir”.

Para tener éxito en el deporte de las MMA se requiere la capacidad de anticipar las acciones del oponente a través de la detección de las acciones futuras de un adversario. Esta anticipación se registra tanto a nivel del tacto como de la vista e implica sentir los movimientos de un oponente como señales de acciones particulares (Spencer 238, traducción propia).⁹

En el deporte de alto rendimiento, el control de las emociones es fundamental para mantener la concentración y el foco en el objetivo. No obstante, es común que los/as atletas se desconcentren

8 “Fighters must be attuned to their opponents’ movements in a way that allows them to avoid being hit by their opponents. Fighters learn (or not) to ‘feel out’ their opponents and strike their opponents at opportune times”.

9 “To be successful in the sport of MMA requires the ability to anticipate the actions of one’s opponent through sensing an adversary’s future actions. This anticipation is registered both at the level of touch and sight and involves sensing an opponent’s movements as cues to particular actions”.

al ser invadidos/as por el miedo y/o el enojo. Los sentimientos y las emociones obstaculizan el desarrollo de su performance si no encuentran un límite. Al hablar con un alumno de nivel competitivo sobre su pelea del fin de semana en la liga metropolitana, me comentó: “no estoy conforme, no pude mostrar mi boxeo”, debido a la dificultad de no poder poner en práctica sus habilidades por “los nervios” que le generaban sus primeros combates en un torneo. El peso de las emociones se pone de manifiesto cuando una persona entrenada con el mismo parámetro en el gimnasio, que muestra un gran nivel en los entrenamientos, no puede exponer lo que sabe en una competencia. Las emociones desvían a los boxeadores y boxeadoras del plan de la pelea y exponen las debilidades que pueden ser utilizadas por el rival. “Aunque con la misma pertinencia, las emociones son hechos semióticos, significativos, comunicativos, dotados de sentido y de sentimiento” (Bourdin 57). Para Cielo, “la belleza” también se encuentra en la posibilidad de ocultar que “una piña dolió”, simular con el rostro que el golpe la afectó, para que su contrincante no aproveche ese instante. Frente a esta situación, y la bronca que puede generar un golpe bien conectado que la “pinchó”, ella busca “no salirse de la pelea”, focalizarse nuevamente en su meta.

Otro aspecto de la estética en el boxeo es su condición dramática. El boxeo no es solo celebración de la perfección física, táctica y técnica, también es la fascinación por el carácter dramático y la contingencia del combate. Esto se observa con vehemencia cuando el encuentro es vibrante. El 4 de noviembre de 2016 se enfrentaron, en la Federación Argentina de Boxeo, Ana Laura “La Monita” Esteche y Celeste “La Bestia” Peralta por la unificación de los títulos de peso superligero (rango entre 57 y 60 kg) de tres organismos internacionales (Asociación Mundial de Boxeo, Organización Mundial de Boxeo y Federación Internacional de Boxeo). Aquella noche, la lucha de las boxeadoras fue la única pelea de mujeres y la última de un cartel de seis enfrentamientos. El combate fue electrizante desde el inicio hasta el final, no solo por el despliegue de las condiciones atléticas de las boxeadoras que mostraron distintos estilos, sino también porque disputaban los cinturones internacionales. El combate no bajó nunca

su intensidad y, como no hubo un nocaut, el veredicto quedó a cargo de los tres jueces. El combate fue catalogado por los periodistas a cargo de la transmisión televisiva como “una pelea histórica”, “memorable” y “electrizante”. El público acompañó con su efervescencia toda la pelea. Las personas desde las gradas lanzaban expresiones y palabras de aliento, apoyo, asombro y admiración. Más allá de la simpatía por una u otra boxeadora, las y los asistentes disfrutaron y reconocieron la actuación de ambas contrincantes con un aplauso cerrado cuando finalizó el último round. Las atletas propusieron, con dos estilos de boxeo, una puesta en escena memorable, que será recordada por el alto nivel de la pelea y especialmente por la agonía del desenlace.

El boxeo tiene esta particularidad: genera entre propios y ajenos un respeto por los luchadores y las luchadoras que suben y boxean mostrando sus cualidades y su valor. Carreirão Gonçalves y Fernandez Vaz señalan que la potencia expresiva y el goce del deporte exceden el resultado. La admiración reúne distintos motivos: los cuerpos esculturales de las y los deportistas en escena, la belleza de los gestos técnicos realizados cerca de la perfección, las jugadas ensayadas en los entrenamientos y que, como coreografías, son realizadas en la competencia, y la posibilidad de presenciar algo nuevo, imprevisto, que no es el movimiento más eficiente pero sí el más bello (127). En este sentido, la autora y el autor sostienen que la expresión estética es un lugar para el juego, la libertad y la creación.

Si el trabajo artístico no es el resultado de un genio, sino del ingenio humano, mucho trabajo y desarrollo técnico, algo similar ocurre con el deporte, en el que el trabajo deportivo se construye a través del entrenamiento exhaustivo que tiene su centralidad en el cuerpo. La imaginación y el trabajo que humanizan la naturaleza se convierten en una fuerza expresiva. Esto no quiere decir que el deporte sea lo mismo que el arte, sino que tiene un poder expresivo y que se puede disfrutar estéticamente, ya sea mirándolo o practicándolo, dándole nuevos significados que no se limiten solo al código ganar-perder, si no considerando su potencial para crear una forma (133, traducción propia).¹⁰

A lo largo de la jornada de la Liga Metropolitana de Boxeo de Buenos Aires, que reúne a atletas amateurs, las y los alumnos y el profesor del Almagro Boxing Club suelen intercambiar breves comentarios sobre los combates que han protagonizado. Los gestos y las posturas corporales van comunicando las sensaciones y las emociones que experimentan en ese momento. El boxeo es un deporte de apreciación, si no hay nocaut, las y los jueces determinan por puntos, asignados en cada round, quién ha sido el ganador o la ganadora de la pelea. Puede suceder que un boxeador o una boxeadora pierda el combate, mereciendo o no dicho resultado. Sin embargo, más allá del fallo, en alguno de estos casos se nota la satisfacción por haber mostrado en el ring las destrezas técnicas, físicas y tácticas que se enseñan y aprenden en Almagro.

Conclusiones

Este texto presentó un desafío: reflexionar sobre la relación entre estética y deporte. Una vía para comenzar este proceso fue dialogar con las personas que frecuentan a diario el gimnasio donde practico boxeo de manera recreativa. Inicé la indagación con las preguntas: “¿Hay belleza en el boxeo?” y “¿Qué es lo bello en este deporte? Una apreciación que surgió con frecuencia fue la que vinculaba la estética con un estilo de boxeo, una modalidad singular que se caracteriza por el valor de dos instancias, el ataque y la defensa, y que se simboliza en la frase: “el boxeo es el arte de pegar y no dejarse pegar”. Para el o la “estilista”, la belleza se encuentra en la técnica depurada y el desplazamiento sobre el ring. Cuando comencé a mirar boxeo no comprendía el gusto

10 “Se a obra artística não é resultado de um gênio, mas do engenho humano, de muito trabalho e desenvolvimento técnico, algo similar ocorre com o esporte, em que a obra esportiva se constrói por meio do exaustivo treinamento que tem no corpo sua centralidade. Imaginação e trabalho que humanizam a natureza tornada força expressiva. Não se quer dizer com isso que o esporte é o mesmo que a arte, mas sim que neste há potência expressiva e que se pode fruí-lo esteticamente, seja ao assisti-lo, seja ao praticá-lo, conferindo-lhe novos sentidos que não estejam restritos apenas ao código vitória-derrota, ao considerá-lo em seu potencial de construir forma”.

que tenía el público por esta disciplina en la que dos personas se enfrentan con golpes de puño. Con el tiempo comprendí que el boxeo, como cualquier otro deporte, es un “artefacto estético” (Grumbrecht) que produce placer y goce; que provoca una fascinación desinteresada pues no hay una utilidad en la acción de disfrute. Aprendí con el tiempo a observar y admirar el entrenamiento duro y disciplinado que es la instancia durante la cual se modelan los cuerpos para la pelea, momento en el que se practican, buscando la perfección, los gestos deportivos sofisticados, coordinados, a tiempo, propios de esta actividad.

Un aspecto que surgió, tal vez de una manera menos directa, es la asociación con las emociones, que deben controlarse y ocultarse como un juego de rostros y máscaras. Controlar las emociones (el miedo, el enojo, la vergüenza) y simular el dolor de un golpe recibido —porque en la comunicación corporal, el rival puede aprovechar la ocasión—, son habilidades que los y las atletas intentan incorporar. La belleza, en este caso, reenvía a la valoración de los dotes actorales de los y las púgiles en el ring.

Una tercera dimensión de la estética en el boxeo, asociada con la anterior, es su condición dramática. A la escena de dos personas que se enfrentan a golpes de puño en un cuadrilátero, buscando la conexión de un golpe letal que derribe definitivamente al rival, se suma un plus de emoción cuando el encuentro es electrizante. En este contexto, la tensión crece y la efervescencia de los y las protagonistas se entremezcla con las sensaciones del público que espera atento el agónico final.

Finalmente, un aspecto que queda para indagar con mayor profundidad es la pregunta por la belleza de la violencia desde el punto de vista del “golpeador” y de aquellas personas que se deslumbran por este tipo de boxeo. Esto es, conocer cuáles son las dimensiones del disfrute “que tiene que ver con aquellos márgenes de un cuerpo lastimado, deformado. Una belleza sucia, por decirlo de algún modo”; un tipo de belleza que provoca fascinación por los cuerpos golpeados, heridos, cortados, ensangrentados y noqueados en el ring.

Referencias

- Bandeira, Gustavo y Verónica Moreira.** “Pensar o gênero no boxe praticando por mulheres”. *XXXI Congreso de la Asociación Latinoamericana de Sociología*. Montevideo, 3-8 de diciembre de 2017.
- Bourdin, Gabriel Luis.** “Antropología de las emociones: conceptos y tendencias”. *Cuicuilco*, vol. 23, n° 67, 2016, pp. 55-74.
- Carreirão Gonçalves, Michelle y Alexandre Fernandez Vaz.** “Corpo/ matéria, gestos/material: para pensar uma estética dos esportes”. *Educação*, vol. 40, n° 1, 2017, pp. 126-135.
- Grumbrecht, Hans Ulrich.** *Elogio de la belleza atlética*. Buenos Aires, Katz, 2006.
- Le Breton, David.** *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires, Nueva Visión, 2010 (1995).
- Louveau, Catherine.** “El cuerpo deportivo: ¿Un capital rentable para todos?”. En Stephane Haber, Bernard Andrieu y Pascale Molinier, *Cuerpos Dominados Cuerpos en Ruptura*. Buenos Aires, Nueva Visión, 2007, pp. 59-78.
- Py Mariante Neto, Flávio, Mauro Myskiw y Marco Paulo Stigger.** “Entre a academia de boxe o boxe da academia: um estudio etnográfico”. *Movimento*, vol. 18, n° 1, ene./mar. 2012, pp. 103-123.
- Rodríguez, Alejandro.** *Haciendo fierros en el boulevard: Una aproximación etnográfica al interior de los gimnasios porteños*. Buenos Aires, Prometeo, 2017.
- Spencer, Dale.** “Sensing violence: An ethnography of mixed martial arts”. *Ethnography*, vol. 15, n° 2, 2014, pp. 232-254.
- Wacquant, Loïc.** *Entre las cuerdas. Cuadernos de un aprendiz de boxeador*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2006.
- . “Los tres cuerpos del boxeador profesional”. *Educación Física y Ciencia*, vol. 8, 2006, pp. 11-35. Universidad Nacional de La Plata Buenos Aires, Argentina. Disponible en: <http://www.efyc.fahce.unlp.edu.ar/>

Espiritualidad y *ultrarunning*

Andrea López Barraza

Introducción

La práctica del ultrarunning o ultramaratones, carreras a pie más largas que los 42 kilómetros y 195 metros del maratón, ha experimentado un crecimiento sostenido en los últimos años, con un aumento de los eventos competitivos en la última década, y un estimado de 611,098 participaciones anuales en 2018 (Finn). Las distancias más populares incluyen: 50 km, 50 millas, 100 km, 100 millas y 200 millas. Algunos de ellos tienen una larga historia, como la Maratón de Comrades, en Sudáfrica, desde 1921. En los 80, comienza a formalizarse la disciplina y se crea la International Association of Ultrarunners, pero correr es una disposición inherente en nosotros, que se remonta a culturas y pueblos ancestrales: los tarahumaras (rarámuris) en México, los navajo en Arizona, los kalahari y masai en África, o los aborígenes australianos tienen una cultura de correr largas distancias bien documentada; asimismo, desde 1585, en el monte Hiei en Kyoto los monjes maratón corren durante 1.000 días consecutivos a modo de peregrinaje (Rawal).

Los ultracorredores, en incontables blogs y documentales, reportan los beneficios de su práctica deportiva, aludiendo a una dimensión espiritual, de trascendencia o conexión con algo superior, que no resulta tan evidente en su contraparte urbana. Este texto explora esos testimonios, junto con aportes teóricos que permiten establecer una lectura de la espiritualidad en sus experiencias deportivas, donde aparecen elementos que han sido destacados en otros deportes al aire libre, pero que en las ultramaratonas integran aspectos específicos relacionados con la velocidad y la distancia.

Correr en la montaña como escape de la rutina y reencuentro con la identidad

No haber conocido, como la mayoría de los hombres, ya sea la montaña o el desierto, es no haberse conocido a sí mismo.

Joseph Wood Krutch

La disposición que tiene alguien que practica habitualmente el realizar largas distancias corriendo en la montaña es la de querer huir: de la ciudad, del automóvil, de la rutina, para ir en busca de la aventura, de superar los límites físicos o los obstáculos de la naturaleza. El ideal es el de una vida nómada o ermitaña, lejos o fuera de. Sin embargo, la mayoría continúa viviendo una vida tradicional durante los días de la semana, y esas aventuras tienen lugar solo durante los fines de semana o eventos deportivos.

Ir a la montaña por varias horas, hasta traspasar el umbral y acceder al espacio del hambre-sueño-sed-frío/calor-dolor, se vuelve una práctica espiritual en tanto permite salir del espacio rutinario para acceder a otro estado de conciencia. Al correr en la montaña, se logra una distancia del espacio y tiempo cotidiano, incluida nuestra máscara, lo que constituye una forma de desaparición de sí mismo:

La popularidad de la marcha y el senderismo en nuestras sociedades da fe de esta voluntad de liberarse de las rutinas de la vida personal durante algunas horas o más, de volverse anónimo en los caminos, sin más obligaciones de identidad. El caminante es libre en sus movimientos, en su ritmo, no debe nada a nadie, y nadie le viene a recordar sus responsabilidades. Está en otro lugar, nadie sabe quién es ni hacia dónde va [...] Caminar es un ejercicio lúdico y controlado de desaparición, una reapropiación feliz de la existencia (Le Breton, *Elogio* 14-5).

Gros agrega que "Andando se escapa a la idea misma de identidad, a la tentación de ser alguien, de tener un nombre y una historia" (9).

En ese estado al que se accede, se experimenta una sensorialidad plena. Knox Robinson, creador del grupo de corredoras y corredores *Black Roses* de Nueva York, habla de correr como:

Una herramienta que tenemos ahí siempre disponible para sentir, y sentir es libertad, una forma de dejar atrás las presiones, expectativas y todas las mentiras que otros nos han vendido y que nos decimos a nosotros mismos, todo nuestro odio hacia nosotros mismos y dudas, nuestras malas relaciones, y los errores que hayamos cometido. Por eso correr es una rebelión ante la alternativa de sucumbir a ese abismo.

Las corredoras y los corredores de ultradistancia suelen referirse a que en la montaña se hacen las verdaderas amistades, porque pasando un día difícil en la montaña con alguien lo conoces de forma auténtica, se revela la esencia y se suspende la simulación.

Correr permite también separarnos de la relación con el cuerpo que tenemos en el espacio y tiempo rutinario, donde habitualmente opera un borramiento (Le Breton, *Elogio*) de este, o se lo considera solo como una herramienta para la productividad, o para la exhibición narcisista. De esta forma, retomamos una forma de existir donde el cuerpo nos permitía desplazarnos, alimentarnos, protegernos y resistir. Hay así un reencuentro con un estado primal de comunión con uno mismo, los otros y la naturaleza. Le Breton resume estos aspectos cuando habla del caminar:

Caminar, en el contexto del mundo contemporáneo, podría suponer una forma de nostalgia o de resistencia [...] La marcha es entonces el triunfo del cuerpo [...] conduce durante un instante a que el viajero se interrogue acerca de sí mismo, acerca de su relación con la naturaleza o con los otros. El vagar parece un anacronismo en un mundo en el que reina el hombre apresurado —disfrute del tiempo, del lugar, la marcha es una huida, una forma de darle esquinazo a la modernidad (18-9).

Helgi Olafson relata acerca de correr 380 km en Moab esta experiencia de la corporeidad como una vuelta a la esencia:

Rápidamente me di cuenta de que las cosas nunca salen como planeaste en una carrera de 200 millas. Solo ocurren. Tienes que estar preparado para adaptarte al momento y enfocarte en tu nutrición, pies, y lograr dormir lo suficiente para mantener la sanidad/seguridad ¡Eso es todo! El resto son todas cosas superfluas. Correr un 200 millas se trata de volver a lo básico (5).

Mientras más distancia y tiempo se está corriendo, de mejor forma se logra lo señalado por Gros respecto al caminar: acentuar el movimiento de desvinculación, liberarse de las trabas de la costumbre y seguridad de la rutina, para un “desbordamiento dentro de uno mismo de una Naturaleza rebelde que nos supera” (9). El corredor o la corredora de ultras se ve como parte de la naturaleza, deja de verla desde la perspectiva capitalista o utilitaria. Correr en la naturaleza por muchas horas es apropiarse de y subvertir la velocidad productiva, al transformarla en velocidad ociosa, a un ritmo propio y por motivos propios.

Muchas y muchos ultracorredores describen el correr y acceder a este espacio-otro como terapéutico, sobre todo cuando les ha permitido superar problemas como adicciones, trastornos de ansiedad y depresión, o como forma de afrontar un duelo (US Trail Running Conference). Scott, Cayla y Cova señalan que las experiencias extraordinarias que rompen con la rutina y que ocurren en ambientes naturales se convierten en experiencias sanadoras en relación con el estrés de la vida urbana, las interacciones inauténticas y las normas de conducta cotidianas sobre-

civilizadas; correr rompe con los patrones existentes de pensamiento y permite al sí mismo recrearse de modos novedosos.

Las ultradistancias como forma de trascender el dolor

¿La victoria no consiste en ser capaces de poner nuestro cuerpo y nuestra mente al límite para descubrir que estos límites nos han llevado a descubrir nuevos límites? ¿Y empujar poco a poco nuestros sueños? [...] Detenerse, toser, padecer frío, no sentir las piernas, tener náuseas, vómitos, dolor de cabeza, golpes, sangre... ¿Existe algo mejor? [...] No vale no luchar, no vale no sufrir, no vale no morir.

Kilian Jornet, corredor de ultradistancias

Ese es uno de los muchos grandes placeres del ultramaratón. Puedes sufrir mucho más de lo que pensaste posible, y luego continuar hasta que descubres que el dolor no es gran cosa.

Scott Jurek, corredor de ultradistancia

Las carreras de ultradistancia son llamadas pruebas de *endurance*, que se traduce como “persistencia ante las dificultades, incomodidades o desgaste” (Merriam-Webster). Amy Sproston (Columbia Sportwear) alude a este aspecto: “Correr un ultra es como recorrer toda una vida en un día en términos de altos y bajos, y resolver cómo perseverar [...] Tal vez es porque no somos suficientemente desafiados en nuestra vida diaria que necesitamos crearnos estos desafíos artificiales para superarlos”.

La experiencia de una carrera, a pesar de ser estructurada y contar con apoyos para facilitar la persistencia de los y las corredoras, puede convertirse en una instancia para mirar la propia vida desde una nueva perspectiva, donde la experiencia de perseverar ante las dificultades puede trasladarse de lo deportivo a otros ámbitos.

Las ultradistancias suponen un desafío exigente: superar el miedo ante los elementos, ante lo no planificable. Mientras más distancia, más desnivel, y más variables que ponen en entredicho el éxito: desiertos, lluvia, barro, nieve, temperaturas bajo cero, tormentas eléctricas, etc., más forma se da a la narrativa de haber logrado sobreponerse a la adversidad. Como lo resume Le Breton:

Carreras a pie, jogging, triatlones, marchas, etc., son prácticas a las que el hombre corriente se entrega no para enfrentarse con los otros, sino para emplearse en no ceder ante el trabajo de enfrentar el dolor. Obligado a pasar una prueba tras otra [...], el actor busca en una relación frontal con el mundo un camino radical de puesta a prueba de su fuerza de carácter, valentía y recursos personales. Ir hasta el final de la dificultad que se inflige procura legitimidad a su existencia, que encuentra ahí un camino simbólico para sostenerse [...] Cuanto más vivo haya sido el sufrimiento, más segura es la conquista de significado íntimo, y más completa la satisfacción de haber sabido resistir la tentación del abandono. En forma simbólica de actividad física o deportiva se ejerce una recuperación de la propia existencia (*Antropología* 258-9).

Melissa Martinez (cit. en Finn), directora de carreras, señala: “El espíritu humano siempre va a desear más. Va a desear ese sentimiento de empujarse hasta el límite, y después continuar a pesar del dolor”. Le Breton señala que estas pruebas permiten una espiritualidad generada a través del sufrimiento, donde el dolor se vuelve un agente de metamorfosis, permitiendo a los sujetos una nueva visión de su cuerpo y sus límites.

El dolor es la vía que las y los ultracorredores privilegian para reconectarse con su cuerpo, ese que en la rutina, salvo en los momentos de entrenamiento, invisibiliza y niega. Un cuerpo que puede ser reconocido en su imperfección, inadecuación, falta: no ser suficientemente delgado, musculoso o bello, pero que cuando en la montaña cumple y supera obstáculos, es capaz y apreciado, aún en estado de dolor, donde se experimenta la unidad cuerpo/alma; es, en esos momentos, un cuerpo espiritual,

que permite acceder a un estado otro, un estado de armonía interna y con la naturaleza.

El dolor, que en otros contextos intenta ser aplacado, en la ultradistancia es aceptado como inevitable, y la pregunta es cuándo y cómo aparecerá. Si hay toda una industria farmacéutica empeñada en que no sintamos dolor, el ultracorredor o ultracorredora, en cambio, negocia con el dolor y busca sostener una disposición actitudinal positiva que le permita seguir avanzando a pesar de este. El dolor, que normalmente quiebra la unidad vital o vuelve al cuerpo extraño (Le Breton), para el y la ultracorredora hace todo lo contrario: le devuelve su cuerpo, pasando del cuerpo ignorado de la cotidianeidad al cuerpo hecho-para-resistir. Se espera, por tanto, que ese cuerpo se quiebre, pero que sea por otro lado suficientemente fuerte para resistir a pesar de haberse quebrado. Si el dolor es normalmente una amenaza al sentimiento de identidad (Le Breton), quien se ha identificado como ultracorredora o ultracorredor, por el contrario, no puede ser tal, no puede sentirse completo, sin sentir dolor.

Christensen (cit. en Flannery) estudió a corredores y corredoras de 160k y encontró que quienes aceptaban el dolor y no lo veían como una amenaza, tenían más éxito, gracias a que habría algo trascendental en la experiencia de explorar los límites, que nos recuerda nuestra mortalidad, y nos entrega un sentido de compasión y gratitud por lo que el cuerpo es capaz de hacer.

Scott, Cayla y Cova estudiaron a participantes en carreras de obstáculos, y vieron que el dolor permite la reparación del cuerpo en un contexto posmoderno donde se ha vuelto irrelevante, permitiendo un tipo especial de escape a través del sentimiento de incomodidad; y donde la dramatización del dolor ayuda a construir una narrativa de una vida llena o de haber vivido un poco más, a través de las heridas y cicatrices. Estos hallazgos podrían extrapolarse a las ultradistancias, ya que el dolor que está dado por los obstáculos artificiales en estas carreras, en la ultradistancia están dados por los obstáculos naturales y la distancia en sí misma. La narrativa de una vida más completa evidenciada en las marcas de guerra también aparece en las y los ultracorredores, como puede verse en el siguiente extracto de

Pearce-Higgins, que resume algunas de las incomodidades que trae el correr ultradistancias:

¿Por qué alguien querría correr 400 km cruzando un desierto? [...] En moderación, correr mejora tu salud y físico; en extremo, hace todo lo contrario. Los pies se ampollan e hinchan al punto que necesitas múltiples pares de zapatos en tallas crecientes. Las uñas de los pies se ponen negras y se caen o, peor, se llenan de fluidos y requieren ser puncionadas [...] Las fracturas por estrés son comunes. Los tendones rozan y se inflaman. Los músculos se acalambrian impredeciblemente y luego se atrofian. La ropa y la mochila rompen la piel y la dejan al rojo vivo y sangrante. El estómago suele dejar de funcionar, llevando a vómitos y diarrea [...] Pero el mayor efecto es el menos visible: la mente, por la falta de sueño y constantes batallas con el cuerpo, empieza a perder su asiento en la realidad. Las alucinaciones son comunes, las emociones pueden oscilar de la elación a la rabia a la melancolía. El habla se vuelve incomprensible; la planificación, decisiones racionales y navegación precisa se vuelven casi imposibles.

En el documental *Boundless* (Henry Less Productions, 2016), sobre la carrera de 100 millas Atacama Xtreme en el Desierto de Atacama, Chile, uno de sus protagonistas señala:

Logras tanta claridad en estas carreras porque todas las distracciones y el ruido se evaporan. Te dan un foco muy específico respecto a qué es importante en la vida. El sufrimiento es un medio para un fin, es una penitencia, supongo. Tengo que, de forma regular, apalearme físicamente para poder obtener claridad en mi vida.

Sobre la carrera Bigfoot 200, en EE. UU., Becca señala: “El apaleo mental y físico, seguido por momentos de completa claridad y Zen es lo que me hace buscar estas aventuras largas” (en Howard, “A memoir”).

El dolor se vuelve así una forma de ofrenda o sacrificio, pero con la recompensa de obtener una perspectiva más iluminada sobre lo esencial. Le Breton (*Antropología*) ve en ello una demostración de voluntad, virtud y excelencia que sigue el ideal cris-

tiano del mártir, cuyo camino de dolor y renuncia a sí mismo, lo acerca a Dios y a la salvación.

Stulberg, en entrevistas a deportistas de *endurance*, encontró que una de las razones que esgrimen para realizar estos esfuerzos es precisamente sentir ese dolor, con el hecho de superarlo y cruzar la línea de meta como una forma de logro significativo y un medio para escapar de vidas demasiado cómodas. Snyder alude al aspecto transformacional del dolor: “Las experiencias dolorosas y peligrosas a menudo transforman a las personas que las sobreviven” (23).

El dolor, de acuerdo a Le Breton, posee una cierta cualidad de incomunicable. Esto es similar a las descripciones que se pueden encontrar en los reportes de carreras que transmiten las narrativas de las experiencias de ultradistancia. Si bien se pueden enumerar aspectos de la ruta, del equipamiento llevado, de las sensaciones y dolores durante la carrera, la experiencia total es irreducible a un testimonio escrito; siempre hay algo inefable, espiritual, que no puede ser puesto en palabras, y las y los corredores se refieren a la necesidad de vivir la carrera para poder entender su significado.

Correr como experiencia de *flow*

En un largo por las montañas nuestra atención se enfoca, se afina. Cada paso y cada respiración se sincronizan con una melodía primal.

Eric Grossman

Mientras más distancias corría, más me daba cuenta de que lo que estaba persiguiendo era un estado mental —un lugar donde las preocupaciones que parecían monumentales desaparecían; donde la belleza y atemporalidad del universo, del momento presente, podían verse con un claro foco.

Scott Jurek, corredor de ultradistancias

Csikszentmihályi describe la experiencia del *flow* durante la práctica deportiva como:

Un estado óptimo de conciencia donde nos sentimos lo mejor posible y tenemos el mejor desempeño posible, donde estás completamente involucrado en la actividad en sí misma. El ego desaparece. El tiempo vuela. Cada acción, movimiento y pensamiento se sigue inevitablemente del anterior, como en el jazz. Todo tu ser está involucrado, y estás utilizando tus habilidades al máximo (10).

Este estado se caracteriza por metas claras, foco y concentración, recompensa intrínseca de la actividad, pérdida del sentimiento de autoconciencia, sentimiento de control sobre la situación y los resultados, falta de reconocimiento de las necesidades físicas, y realización de la actividad con facilidad y sin sentir el esfuerzo.

La pérdida de autoconciencia o del ego parece ser especialmente relevante en las ultradistancias, donde incluso las y los atletas más competitivos parecen no enfocarse tanto en esta dimensión como en la experiencia de la naturaleza y de la comunidad. El sentimiento de unión con el entorno, en el caso de la ultradistancia, involucra una interacción con la montaña, que se vuelve parte de un sistema de acción mayor al del *self* individual.

Otra de las características de las experiencias óptimas o de *flow* es que el tiempo no parece transcurrir de la misma forma que en la cotidianeidad. Hawker, corredora de 160 km, describe esta vivencia de la temporalidad durante una carrera: “El tiempo ya ha cobrado todo un nuevo significado [...] Totalmente absorbida en el ahora, pierdo todo sentido del paso del tiempo. ¿Es esto de lo que hablaba Blake en su poema, sostener ‘la eternidad en una hora?’” (loc. 1260)

Si bien a ratos puede destacar el dolor al correr ultradistancias, también está su contraparte: momentos de genuino goce en que todo parece fluir: el cuerpo y la mente responden bien, y la naturaleza se presenta bella y revitalizante, de modo tal que se hace evidente que estamos hechos para correr por la montaña, y es posible acceder a un estado de asombro contemplativo.

Las experiencias estéticas que se tienen durante las competencias se intensifican, como lo describe Hawker en su vuelta al Mont Blanc: “Al inundar la luz el cielo, me lleno de emoción. La noche ha pasado. La belleza de un nuevo día me trae esperanza. Cualquier dificultad, cualquier desafío que el día que viene nos traiga, está ahí para ser vivido —estar vivo lo es todo, hay posibilidades infinitas” (loc. 329). Esa intensidad de la experiencia está facilitada por la dureza de las pruebas deportivas, que permiten vivir distintas emociones.

Hoy se habla de la relación del correr con el *mindfulness*, ya que correr funciona como forma de meditación en movimiento, permitiendo a las y los corredores centrar su atención en el momento presente; de manera análoga, hay corredores y corredoras que proponen un foco en el *mindfulness* como estrategia para mejorar el rendimiento en las ultradistancias, ya que permite escuchar al propio cuerpo y saber cuándo empujar y cuándo detenerse, aceptando la incomodidad y dolor que puede conllevar correr (Howard, “The mindfulness of running”).

Otra forma de descripción presente en reportes de experiencias de ultradistancia es el “sentirse uno o parte de la naturaleza”. Esto se alinea con la experiencia de *flow* y con nociones de espiritualidad que la asocian a la disolución del ego personal y a un sentido de volverse uno con el universo (Popova). Cuando las ultradistancias involucran la privación de sueño, lo que se suma al desgaste físico, las alucinaciones son frecuentes, siendo los efectos similares a los que se describen en el uso de psicodélicos, permitiendo acceder a una experiencia de unidad o completitud.

Karl Egloff (cit. en Finn), poseedor de récords en varias montañas, señaló: “Cuando subo una montaña llevando poco y moviéndome rápido, es diferente. Me siento libre, como volando, como un cóndor”.

Las carreras de ultradistancia como rituales

La descripción de la comunidad de corredoras y corredores de ultradistancia suele ser como una amigable y sin ostentaciones, lo que promueve un sentido de pertenencia que alimenta el

carácter ritual de cada salida a los cerros o carrera. Los eventos competitivos destacan en particular por sus aspectos rituales, y a menudo se los define como una “fiesta”.

El gasto involucrado en los rituales se replica en la preparación para la carrera, donde se adquieren artículos deportivos y alimentos especiales; y se entrena con el objetivo en mente, lo que implica un gasto físico y mental. En los puestos de abastecimiento y en la línea de llegada debe haber abundantes alimentos e hidratación. Y si bien cada corredor o corredora realizará individualmente su carrera, existirá un sentido de comunidad por estar todos sosteniendo una lucha con sus propios límites, con la distancia, con la montaña. Algunos elementos habituales estarán presentes, como una arenga en la línea de largada, fotografías y abrazos en la línea de meta.

Posritual se escribirá sobre la experiencia, construyendo una narrativa de acuerdo a los elementos del viaje del héroe o heroína, donde habrá aprendizajes independientemente de que el resultado deportivo haya sido el esperado o no.

La tradición dicta que solo en las distancias de 160 km o más se entrega como premio por terminar una hebilla de cinturón, de modo tal que la persona pueda vestir el honor de haber terminado. Ese símbolo tiene un carácter sagrado; sería una herejía usar una hebilla de una carrera que no se ha corrido y terminado.

Siguiendo lo planteado por Terry y Vartabedian respecto al *thru-hiking*, las carreras de ultradistancias pueden verse como una performance eminente, que se centra en su existencia misma, más que en los resultados, y donde son importantes las decisiones estéticas relacionadas con el propio cuerpo, con el ambiente natural y con los cuerpos de otros. Se asimilan al arte de performance, que busca la autenticidad a través del carácter de irrepetible e inefable, y una vivencia del presente. Hay aspectos que identifican la autora y el autor que aplican a las ultradistancias: dolor, privación, y un aspecto social, donde se está solo pero, a la vez, en compañía. Esta performance pone en riesgo físico, genera comunidad al compartir el presente del sendero, la intensidad de la experiencia permite nuevas formas de relación, y se exploran las propias limitaciones.

La ultradistancia como peregrinaje

Hawker asemeja las carreras de *loop*, como UTMB, a un peregrinaje circular, usando el concepto tibetano de kora o circunvalación, que funciona también como práctica meditativa ritual, donde el sitio sagrado suele ser una montaña. Estos viajes no son solo exploraciones físicas sino también la búsqueda de un significado moral o espiritual, permitiendo un viaje hacia nuestras propias creencias, profundizar nuestra comprensión de nosotros mismos, los demás y el mundo en que vivimos.

Shilling y Mellor ven que el deporte todavía puede verse como trascendente sin estar vinculado a ninguna religión, con la experiencia de *flow* siendo similar a los estados de éxtasis descritos por varias religiones, y donde la concentración logra una dimensión espiritual. Las características de la ultradistancia permitirían romper con los impedimentos que la modernidad impone al deporte para entenderlo y experimentarlo como sagrado.

Toda carrera o desafío deportivo de ultradistancia toma la forma de un peregrinaje, donde es importante el viaje, además del resultado final (terminar, cruzar la meta, recibir la hebilla). La medalla es un símbolo del retorno a casa (estando la meta, la mayoría de las veces, en el mismo lugar de la partida). Pero también pueden adquirir un carácter sagrado los cambios y marcas en el cuerpo, así como los senderos recorridos.

En el budismo, señala Snyder, existe un concepto que designa a las y los “sin casa”, donde las montañas pasan a tomar el lugar del hogar, es sentirse en casa en el universo entero y responder a lo que venga. Esta es la aspiración de las y los corredores de larga distancia, que buscan ser cada vez más autovalentes, correr mayores distancias, pasar más días y noches corriendo. Es lo que explica la reciente popularidad de la distancia de 200 millas, que ha comenzado a reemplazar en la imaginación el límite anterior de máxima distancia en carrera, de 100 millas. Asimismo, existen carreras todavía más largas en desiertos o en la nieve, donde se debe cargar toda la alimentación para una semana o más.

En un peregrinaje el objetivo no es llegar a un lugar que se desea conocer, sino:

Ponerse a un lado: al margen de los que trabajan, al margen de las carreteras de alta velocidad, al margen de los productores de provecho y de miseria, de los explotadores y los laboriosos, al margen de la gente seria que siempre tiene algo mejor que hacer que acoger el tenue resplandor del sol en invierno o el frescor de la brisa de primavera (Gros 54).

Rawal documentó a las y los corredores de la carrera Sri Chinmoy Self-Transcendence Race, donde se recorre una cuadrada a la redonda en Nueva York, para completar 3.100 millas en 52 días. Para su creador, la autotranscendencia se logra traspasando los límites que uno cree tener. Las y los corredores relatan que su mente se desconecta y el alma pasa a primer plano, obteniendo experiencias que son muy difíciles de obtener solo a través de la meditación silenciosa. El aspecto repetitivo de esta carrera hace que el correrla sea homologable a repetir un mantra, y de esta manera trascender lo meramente físico, integrando sufrimiento y placer.

En la ultradistancia hay paralelos con distintas prácticas históricas: los navajo describen correr como una plegaria, como una celebración de la vida que te conecta con un sentido de lugar y con tu propio poder; los monjes maratón ven su peregrinaje como una práctica de fe colectiva; los kalahari en África ven correr y cazar como forma de conectarse con sus ancestros y acceder al poder de la tierra para superar las debilidades del cuerpo humano. Así, podemos entender el movimiento y el correr como la primera religión (Rawal).

Discusión

Es posible identificar en los testimonios de las y los corredores de ultradistancia elementos que permiten entender su actividad deportiva como una práctica fundamentalmente espiritual. Estos incluyen: la descripción del espacio/tiempo en la montaña como ritual que permite escapar de la rutina, y lograr una relación de unidad con uno mismo, los otros y con la naturaleza, constituyendo una vuelta a un estado primal que permite dis-

tinguir lo esencial de lo accesorio; una experimentación con los límites del cuerpo y la dotación de una carga simbólica positiva al hecho de trascender el dolor; el ingreso en un estado de *flow* o completa inmersión en la actividad, que permite persistir ante las incomodidades físicas; la participación en eventos deportivos desde un carácter ritual; y la visión del correr como meditación en movimiento o peregrinaje, que permite poner en perspectiva otras dimensiones de la propia vida.

Referencias

- Columbia Sportwear.** “Tested Tough-Endurance”, 2017. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=2YmA1lCZ9QE>
- Csikszentmihályi, Mihály.** *Flow: The Psychology of Optimal Experience*. Harper Collins E-Books, 1990.
- Finn, Adharanand.** “When 26.2 miles just isn’t enough – the phenomenal rise of the ultramarathon”. *The Guardian*, 2 abril 2018. Disponible en: <https://www.theguardian.com/lifeandstyle/2018/apr/02/ultrarunner-ultramarathon-racing-100-miles>
- Flannery, Paul.** “Extreme Athleticism Is the New Midlife Crisis”. *Medium*, 2 agosto 2018. Disponible en: <https://medium.com/s/great-escape/extreme-athleticism-is-the-new-midlife-crisis-d87199a18bed>
- Gros, Frédéric.** *Andar, una filosofía*. Zaragoza, Titivillus, 2014.
- Hawker, Lizzy.** *Runner: A short story about a long run*. Londres, Aurum Press, 2015.
- Henry Less Productions.** *Boundless*. Canadá, 2016.
- Howard, Henry.** “The mindfulness of running”. *Runspirited*, 2 diciembre 2017. Disponible en: <https://www.runspirited.com/single-post/2017/12/10/The-mindfulness-of-running>
- . “A memoir of 200 miles – the good, the bad and the #@&%”. *Runspirited*, 27 junio 2017. Disponible en: <https://www.runspirited.com/single-post/2018/06/26/A-memoir-of-200-miles-%E2%80%94-the-good-the-bad-and-the->
- Le Breton, David.** *Antropología del dolor*. Barcelona, Seix Barral, 1999.
- . *Elogio del caminar*. Madrid, Siruela, 2014.
- Merriam-Webster.** *Dictionary*, 2018. Disponible en: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/endurance>
- Olafson, Helgi.** “Bigfoot 200 (2018). Part I of III. Triple Crown of 200s”, 2018. Disponible en: <https://drive.google.com/file/d/0BzonYwQnIo2ncUwyTVIOQWtXWHM1dkFkV1NBOXFFdFR1RDBN/view>

- Pearce-Higgins, Alfie.** “Why Do We Run until it Hurts? Researchers Might Have Some Answers”. *The Guardian*, 27 septiembre 2017. Disponible en: <https://www.theguardian.com/lifeandstyle/the-running-blog/2017/sep/27/why-do-we-run-until-it-hurts-researchers-might-have-the-answer>
- Popova, Maria.** “How to Change Your Mind: Michael Pollan on How the Science of Psychedelics Illuminates Consciousness, Mortality, Addiction, Depression, and Transcendence”. *Brainpickings*, 11 julio 2018. Disponible en: <https://www.brainpickings.org/2018/07/11/how-to-change-your-mind-michael-pollan/>
- Rawal, Sanjay.** “Sanjay Rawal on running as spiritual practice”. *Rich Roll Podcast*, 2 septiembre 2018. Disponible en: <http://www.richroll.com/podcast/sanjay-rawal-389/>
- Robinson, Knox.** “Knox Robinson on Why Running is an Act of Rebellion”. *Rich Roll Podcast*, 23 septiembre 2018. Disponible en: <http://www.richroll.com/podcast/knox-robinson-394/>
- Scott, Rebecca, Julien Cayla y Bernard Cova.** “Selling Pain to the Saturated Self”. *Journal of Consumer Research*, n.º 44, 2017, pp. 22-43.
- Shilling, Chris y Philip Mellor.** “Re-Conceptualizing Sport as a Sacred Phenomenon”. *Sociology of Sport Journal*, n.º 31, 2014, pp. 349-376.
- Snyder, Gary.** *The Practice of the Wild*. San Francisco, North Point Press, 1990.
- Stulberg, Brad.** “Why Do Rich People Love Endurance Sports?”. *Outside Magazine*, 3 agosto 2017. Disponible en: <https://www.outsideonline.com/2229791/why-are-most-endurance-athletes-rich>
- Terry, David y Sarah Vartabedian.** “Alone but Together: Eminent Performance on the Appalachian Trail”. *Text and Performance Quarterly*, n.º 33, 2013, pp. 344-360.
- US Trail Running Conference.** “Trail running is so hot right now: Why runners are ditching the pavement and heading for the trails”, 2016. Disponible en: <https://ustrailrunningconference.com/trail-running-is-so-hot-right-now-why-runners-are-ditching-the-pavement-and-heading-for-the-trails/>

Reflexión estética en torno al *aikido*

Andrés Viviani Gómez

Introducción

El *aikido* (la vía de la armonía)¹ es un arte marcial moderno, creado en Japón el año 1930, por Morihei Ueshiba, *Ō'sensei* (gran maestro). El *aikido* llega a Chile a través de un proceso de desterritorialización de la cultura, de tránsito cultural, el cual se sirve de los artefactos de la globalización para posicionarse en el mundo. Principalmente, la agilidad de los desplazamientos, lo que contribuye durante el siglo xx a esta movilidad cultural; junto con el desplazamiento de las personas, también se ponen en movimiento sus tradiciones y costumbres, estas se permean con los imaginarios locales, transfiriendo valores y significados. Renato Ortiz (1947), antropólogo brasileño, en su texto *Lo próximo y lo distante, Japón y la modernidad mundo* explica lo siguiente: "... Diversos autores destacan la existencia de una exportación cultural, desde técnicas de combate *judo* (camino hacia la flexibilidad) *aikido*, *kendo* (la vía del sable), hasta elementos más

1 Todas las palabras entre paréntesis son la traducción al español de la palabra que antecede.

recientes como *karaoke* (cantar apoyado de pistas e imágenes), *manga* (historieta) y videojuegos”. (268). En Chile es posible sentar las bases de estos primeros diálogos interculturales, durante el siglo XIX, cuando se observa la llegada de inmigrantes chinos y japoneses. Las artes marciales llegan en el año 1949, de la mano del *jujutsu* (arte suave). Durante la década de los sesenta se establecen las primeras escuelas de *karate* (mano vacía) y *judo*. En el año 1974, el profesor Gastón Soubllette imparte la cátedra de Filosofía oriental en la Pontificia Universidad Católica de Chile, enseñando a Confucio² y Lao-Tse.³ En la década de los ochenta llegan los primeros *anime* (dibujos animados). El boom de la cultura japonesa se desarrolla a principios del siglo XXI, con una amplia gama de tendencias: *manga*, *anigamer*⁴ tribus urbanas: *otaku*,⁵ *visuals*,⁶ *cosplay*,⁷ etcétera.

La investigación

Esta investigación propone dos conceptos principales, primero, el de tránsito cultural que alude al desplazamiento de diversos elementos y matices, de un lugar a otro, y segundo, el de transferencia cultural, o el depósito de elementos y matices propios de una cultura, en un espacio otro, generando dinámicas e interrelaciones diversas. Luego el análisis se centra en identificar los contenidos estéticos que vehicula el *aikido* y también se estudia la estética japonesa para comprender los valores y categorías sobre las cuales Japón construye su cultura, y se reflexiona en torno a la belleza del *aikido* para caracterizar sus elementos constituyentes: formas, ideas y materialidades. Para finalizar, las conclusiones resumen los elementos que constituyen esta transferencia cultural, y el diálogo que estas estéticas alternativas proponen en Chile.

2 Confucio. Pensador chino (551-479 a. C.).

3 Lao-Tse. Pensador y filósofo chino (604-531 a. C.).

4 Palabra compuesta que alude a los dibujos animados y videojuegos.

5 Palabra que se emplea en Japón para describir a personas con un interés obsesivo.

6 Tribu urbana, se visten a la manera de las bandas de rock japonesas de los 80.

7 Contracción de las palabras en inglés *costume* y *play*, que significan juego de disfraz.

¿Qué es el aikido?

El *aikido* es un arte marcial no competitivo, busca su fundamento en los principios de no resistencia y comunión, lo cual logra emulando el *ki* (principio vital). El *kanji* (carácter japonés) *aikido*, da cuenta de tres elementos: *ai* (armonía), *ki* y *do* (camino). En conjunto, significan la vía de la armonía o la vía de la unión de la energía. El *aikido* pertenece a las artes marciales modernas, promueve el diálogo, la no violencia, y pretende que sus practicantes purifiquen su mente, cuerpo y espíritu, a través de dinámicas que conectan al ser, con la intención e impulso básico; con la energía en movimiento del cosmos.

Aikido y *shintoismo*

En una clase de *aikido* se aprecian varios elementos de la cultura japonesa, algunos de ellos matices religiosos, que inmersos en la ceremonia y etiqueta del *aikido* pueden pasar desapercibidos. Por ejemplo, al ingresar al *dojo* (lugar de esclarecimiento), la etiqueta impone ingresar descalzo y saludar al *kamisa* (asiento del honor). Para llamar la atención del *kami* (dios), se aplaude al comienzo de la clase y se hacen reverencias. Para purificarse se ejecuta *misogi* (purificación). Las prácticas que hacen alusión al *shintoismo* (religión politeísta tradicional de Japón) fundamentan el giro filosófico y conceptual del *aikido*, y permiten al practicante comprender su dinámica trascendente.

El *Kojiki*, (crónica de los acontecimientos antiguos), fue publicado el año 712 d. C. Este texto era leído por *Ō Sensei*, quien durante sus clases mencionaba constantemente las divinidades del panteón *shintoisma* que en él se referencian. *Ō Sensei* practicaba el *kotodama* (estudio de las vocales sagradas), el cual proviene de la India y fue introducido a Japón por el monje budista Kukai, durante el siglo IX, como *shingon* (palabra verdadera). La teoría *kotodama* en Japón estaba en el corazón del reavivar *shinto* (camino de los dioses), que daba sustento a la creencia de que la lengua japonesa contenía sonoridades puras (Stevens 92). El *kotodama* en el *aikido* tiene estrecha relación con las oraciones *amatsu norito* (oraciones norito), que *Ō Sensei* recitaba antes de

comenzar cada entrenamiento; ambas formas derivan del *shintoísmo*. Estas oraciones eran precedidas por cuatro palmadas y reverencias, que tenían la función de llamar la atención del *kami*, solicitar su apoyo y protección. Las palmadas también se utilizan en los templos al inicio del ceremonial *shintoísta*. Al finalizar cada práctica, también se despide a los dioses con cuatro palmadas con el fin de cerrar el portal hacia el otro mundo.

La tradición marcial del *aikido*

El *aikido* integra una tradición marcial que tiene como punto de partida los matices religiosos *shinto* y *zen* (escuela de budismo),⁸ que se observan desde finales del periodo *Heian* (794-1185) en el *bushido* (código de honor samurái). Siendo que Ō Sensei se distancia de estos fundamentos, elementos presentes en la etiqueta, técnica e indumentaria del *aikido*,⁹ denotan su existencia.

El *bushido* es en esencia el código militar, ético-moral del *samurái* (guerrero), el cual nace de la relación que existe entre la filosofía, la religión y las artes marciales en Japón. Se desarrolla entre el siglo IX y XII y se vincula particularmente con tres religiones, el budismo *zen*, el *shintoísmo* y el confucianismo. El *zen*, que fue introducido a Japón por el sacerdote budista Eisai, es una religión que en esencia busca la compasión y se niega al desarrollo de actividades bélicas. El *zen* no entra necesariamente como una vía de iluminación o un diálogo en torno a la inmortalidad del alma, sino que exhortó a no mirar atrás en el camino y llevar adelante cualquier conclusión racional o irracional a la que se hubiera llegado (Susuki 63). Inazo Nitobe (1862-1933), en su obra *Bushido: el código del samurái*, explica lo siguiente en torno al budismo: “procura un sentimiento de confianza sereno en el destino, la sumisión tranquila a lo inevitable, la sangre fría estoica frente al peligro o la desgracia, él desdén a la vida y la amable acogida a la muerte” (16). Los *samuráis* tenían una sintonía

8 Budismo *zen*, escuela de budismo.

9 Los pliegues de la *hakama* (pantalón *samurái*), que se utiliza en la práctica del *aikido*, representan las virtudes del *bushido*.

particular con esta filosofía de vida, necesitaban ser leales a sus superiores, entregarse al destino sin dudar, alejando cualquier problemática relacionada con la vida y la muerte.

Con respecto al *shintoiísmo*, el *bushido* toma los valores que hablan de la identidad nacional, culto a la naturaleza, veneración a los antepasados y la ascendencia divina de la familia imperial (Lanzaco, *Introducción* 38). Por ejemplo, la memoria de los antepasados en el *bushido* es una temática tan importante, como la lealtad al soberano y la piedad filial (Nitobe 16).

Del confucianismo el *bushido* toma las doctrinas que dependen de la ética (Nitobe 19). Estos preceptos tienen un carácter afable, tranquilo y humano, lo que se adaptó particularmente al *samurái* de la clase gobernante; en este sentido, destacan las cinco clases de relaciones morales: el dueño y el servidor, el padre y el hijo, el marido y la mujer, el hermano mayor y el hermano menor, y entre el amigo y el amigo (Nitobe 18). El confucianismo ejerció una influencia importante por sobre el código de honor de los *samurái*, dando cuenta de ética y política, armonía cósmica, virtudes en relaciones humanas y de una sociedad jerarquizada que debía ser respetada (Lanzaco 38).

En la figura de Morihei Ueshiba confluyen diversos estilos y escuelas de artes marciales japonesas. *Ō Sensei* comenzó aprendiendo *Aioi ryu* (escuela de *Aioi*), disciplina que también practicó su abuelo, después se entrenó en la lucha *sumo*, y en Tokio entrena *tenjin ryu jujutsu* (escuela del dios del cielo) con el maestro Takisaburo Tobari y visitó asiduamente un *dojo* de *Shinkage-ryu* (escuela de las sombras). Asimismo, en la academia militar conoció la lucha con bayoneta, propia de las técnicas de combate occidentales introducidas en Japón durante el siglo XIX. Su primer entrenamiento en las artes marciales lo realizó en la academia de *Goto ryu yagyū jujutsu* con el maestro Masakatsu Nakai entre los años 1903 y 1908. Luego de recibir su licencia para enseñar, la familia de Morihei Ueshiba construyó un *dojo*, donde concertaba visitas de maestros de *judo* y *jujutsu*. En Hokkaido, posteriormente, conocería a Sokaku Takeda, maestro que lo iniciaría en el *daito ryu aiki jujutsu* (suave arte de la armonía del espíritu, escuela *daito*).

El concepto de estética y belleza en Japón

La estética y la belleza para el mundo japonés se enmarcan en criterios distintos de los occidentales. En la estética japonesa, la naturaleza y la religión —principalmente el *shintóismo* y el budismo *zen*— tienen un rol fundamental. Pilar Cabañas (1964) explica lo siguiente: “A lo largo de la historia, se había creído en la unidad de las artes, en que todas son una, estando este pensamiento en total armonía con las enseñanzas budistas” (369). A diferencia de Occidente, no existían otros criterios para delimitar las artes, el artista era el que pintaba, esculpía, levantaba edificios o moldeaba cuencos con sus manos, se le daba gran importancia al fenómeno *biteki kotatsu* (contemplación estética), sin saber o profundizar en su significado y origen [...]. Durante la era *Meiji* (1868-1912), a medida que los procesos de integración entre Japón y el mundo occidental se fueron dando, surgieron conceptos y criterios que permitieron a Japón entablar un diálogo en torno a las artes, aparecen los conceptos de *bujutsu* (bellas artes) y *geijutsu* (artes decorativas) [...].

Federico Lanzaco (1929) expresa lo siguiente: “Los valores clásicos de la cultura japonesa, a diferencia de occidente, se centran en la naturaleza y no en el hombre” (*Introducción* 44). El mundo japonés, desde esta perspectiva, se entiende como sumergido en la naturaleza. Kitaro Nishida nos habla de una verticalidad donde se identifica el sujeto y el mundo. Invita a reflexionar: “vaciar de sí mismo y contemplar todas las cosas como estando sumergido en ellas” (cit. en Lanzaco, *Introducción* 47); esta sería la forma correcta de alinearse con el mundo, la sensibilidad japonesa radicaría en esta comprensión, su estética sin lugar a duda proviene de esta reflexión. Entendemos el concepto de naturaleza desde la cosmovisión japonesa como la verdad inmersa en los fenómenos, su naturaleza intrínseca, la cual abarca la belleza de las montañas, los ríos, las hierbas, los árboles, las múltiples manifestaciones tanto del entorno como de los sentimientos humanos (Lanzaco, *Los valores* 142).

En la estética clásica japonesa destacan algunos conceptos que dan cuenta de los ideales o valores a través de los cuales el mundo japonés ha comprendido el concepto de belleza. Entre ellos des-

tacan: *mono no aware* (sentimiento profundo de las cosas) *wabi sabi* (sencillez y quietud) y *yugen* (sublime y profundo). Estos conceptos denotan la forma en la cual Japón siente y se expresa frente al mundo que lo rodea. Octavio Paz (1914-1998), poeta mexicano, comenta lo siguiente:

Japón ni antes ni ahora ha sido para nosotros una escuela de doctrinas, sistemas o filosofías, sino una sensibilidad. Nos ha enseñado no a pensar con la razón, sino a “sentir con el corazón”. Así Japón es una ventana que muestra otra imagen del hombre, otra posibilidad de ser...” (cit. en Lanzaco, *Introducción* 40).

La belleza en el aikido

Al analizar el *aikido*, podemos inferir algunas temáticas relacionadas con los estudios de estética. En primer lugar, la belleza inmanente a sus ideas y formas, y en segundo lugar, el carácter artístico de sus obras e indumentaria. Kitarō Nishida, en su obra *Pensar desde la nada*, hace referencia al principio de *mu-ga* (no yo), que interpretamos como salir de sí o éxtasis (14). Este sentimiento es fundamental en la comprensión de lo bello, si esta característica, el salir de sí mismo, no se encuentra presente, la comprensión de lo bello no existe como tal. De esta manera, “la percepción de la belleza mana de esta fuente, que en su condición esencial, es lo que llamamos la inspiración divina en el arte” (Nishida 15). Del mismo modo en el *aikido*, se afirma que la anulación del ego es fundamental para lograr percibir el *aiki* (energía-armonía). Sensei Kisshōmaru Ueshiba (1921-1999), hijo del fundador, nos comenta lo siguiente: “El yo sin ego es abierto, flexible, dúctil, fluido y dinámico, en cuerpo, mente y espíritu. Al no tener ego, el yo se identifica con todas las cosas y con toda la gente viéndolos no desde una perspectiva centrada en sí mismo, sino desde los propios centros de los demás” (9).

El *aikido* fluye, evocando el movimiento original y perpetuo del universo, al cual se suscriben todos los fenómenos. Rabindranath Tagore (1861-1941), poeta indio y Premio Nobel

de Literatura (1913), describe este movimiento, esa conexión, sincronía y concordancia de la siguiente forma: “El brote y la caída de la hoja no son sino el rápido giro menor del torbellino inmenso, cuyos círculos más grandes ruedan lentamente entre los astros” (1.186). En el contexto del *aikido*, podemos percibir el eco de la dinámica universal y evidenciarlo. Las formas de la naturaleza que en él se ven reflejadas, olas del mar, flores, giros cósmicos y espirales dan cuenta de la importancia que tienen los fenómenos de la naturaleza para la sociedad japonesa. Por ejemplo, cuando se hace referencia a *kokyu nage* (técnica de proyección respiratoria), poseedora de una iconografía que emula la flor abriéndose en primavera [Figura 1], o la técnica *koshinage* (proyección de cadera) que recrea las olas del mar rompiendo (Saotome 48), o durante la práctica de los *tai sabaki* (gestión del cuerpo) desplazamientos en el *aikido*, encontramos un movimiento denominado *irimi* (introducir) *tenkan* (convertir-desviar), que evoca el giro de los astros nebulosas, espirales fuerzas gravitatorias, sistemas planetarios.

FIGURA 1
Año 2017.
Campus Oriente.
Providencia, Chile.
REGISTRO: ROMA CANEPA.



La práctica a través del método imitativo de estas imágenes permite evocar las fuerzas de la naturaleza, armonizarse con estas, intuir el *ki*, de manera que el cuerpo sea conducido al aprendizaje directo de las leyes del cosmos. Cabe destacar la importancia del *taitoku* (aprendizaje por el cuerpo), concepto que se encuentra unido al concepto de *gei* (habilidad corporal); ambos permean gran parte de las artes en Japón, el *sho* (caligrafía), *chanoyu* (ceremonia del té), *ikebana* (arreglo floral), entre otras.

La habilidad corporal desarrollada en función del *geido* (camino del arte) es aprendida a través de la mimesis y la repetición sistemática de técnicas y movimientos, se habla de alcanzar una postura y actitud neutra, liberada del sujeto o ego (Claudia Lira 2017),¹⁰ lo que permite interiorizar y grabar en la conciencia, una técnica, habilidad o desplazamiento, y que fluya de forma adecuada al momento de ejecutarla.

Arquitectura japonesa

Las construcciones en Japón se establecen sobre la base de formas y estilos particulares que aluden a la cosmovisión del pueblo japonés. Estas nacen de la necesidad imperiosa de dar cobijo a las familias, reuniones cívicas o religiosas (Gutiérrez García 33). Las condiciones climatológicas y los contextos sociales y culturales también influyen en los diversos tipos de construcciones, determinan la forma y distribución de los espacios. El carácter de isla de Japón ha propiciado una apertura cultural hacia lo que viene de afuera, el uso de la madera, los espacios abiertos y la integración de las diversas construcciones al paisaje, son las principales características de la arquitectura japonesa [Figura 2].

El *shintóismo*, religión animista del Japón, aporta a la arquitectura en el contexto de la relación con la naturaleza y veneración a los *kamis*. No era necesario desde el punto de vista de esta religión desarrollar un espacio específico para el culto, sino que las

10 Seminario Taitoku. Sensibilidad, habilidad corporal y camino del arte.
<http://estetica.uc.cl/noticias/361-seminario-taitoku-sensibilidad-habilidad-corporal-y-camino-del-arte>



construcciones se encontraban abiertas al culto, abiertas a la naturaleza. El uso de elementos naturales, la no existencia de elementos decorativos artificiales, sino que la madera en su color y la corteza de *hinoki* (ciprés japonés) como techo de la construcción caracterizaban la expresión *shinto* en la arquitectura (Gutiérrez García 33). El budismo *zen* trae a la arquitectura un espíritu de sobriedad, simplicidad en los diseños y austeridad en las líneas de la estructura una vuelta a la expresión natural de los materiales y los espacios vacíos, una expresión de la nada, en el arte japonés [...].

FIGURA 2
Año 2018.
Santuario Nachi Taisha.
Wakayama, Japón.
REGISTRO: ROMA CANEPA.

El *dojo* de aikido

El *dojo*, en Japón, es el lugar donde practicamos la vía, el método que lleva a la iluminación. En Japón existen varios tipos de *dojos*, principalmente los de meditación y los de artes marciales. *Dojo* significa lugar del despertar o lugar de esclarecimiento. En el *dojo* de aikido podemos encontrar gran parte de los atributos de la arquitectura japonesa. El *aiki jinja* (santuario del *aiki*) y el *dojo* de Ibaraki [Figura 3], ambos ubicados en la localidad de Iwama, en Japón, vienen a ser el espacio más icónico de la práctica de esta disciplina marcial; es donde *ŌSensei* plasma sus ideas en torno a la construcción y desarrollo de un espacio de práctica y meditación para el aikido.

FIGURA 3
Año 2018. Dojo de Ibaraki. Iwama, Japón.
REGISTRO: ANDRÉS VIVIANI.



Destaca su apertura espacial a lo exterior, muy propio del carácter de isla de la cultura japonesa y de la veneración a los *kamis* (dioses) que habitan la naturaleza circundante. También podemos apreciar el uso de materiales como la piedra y la madera, lo que le entrega austeridad a la construcción, algo muy propio del carácter *zen* de la arquitectura japonesa. También hay varios elementos propios del *shintoísmo* que se sincretizan en *aiki jinja*, por ejemplo, el *tori* (puerta) y el uso de la *shimenawa* (cuerda de paja de arroz).

Keikogi, hakama y armas

En la indumentaria encontramos elementos y objetos que, además de ser funcionales a la práctica del *aikido*, potencian la revelación y armonizan el espacio. Todos los elementos materiales que derivan de la práctica del *aikido* cumplen esta función: generar un todo armónico y complejo en torno a las enseñanzas del fundador. El traje del *aikido* lleva por nombre *keikogi* (ropa de práctica), y consta de un pantalón, un cinturón y una chaqueta de granos de arroz blanco. Los grados avanzados utilizan el *hakama* o pantalón *samurái* japonés. Sus pliegues simbolizan las virtudes del *bushido*: benevolencia, honor y justicia, cortesía y etiqueta, sabiduría e inteligencia, sinceridad y piedad.

La indumentaria del *aikido* se complementa con las armas. Hablamos del *bokken* o sable de madera, del *joo*, bastón de madera y el *tanto*, daga o cuchillo de madera. Las armas con las cuales se practica el *aikido* son de madera, estas armonizan el espacio austero del *dojo*.

El arte del dojo

El *dojo* está cubierto de colchonetas o *tatami* (colchoneta de paja de arroz) y cargado de simbolismos; al frente del *dojo* de *aikido* encontramos el *shomen* (delantero-frontal), lugar hacia el cual se realiza el saludo protocolar al ingresar al *dojo*, caracterizado por la ubicación del *kanji aikido*. En el *shomen* también podemos apreciar el *kamisa* (asiento del honor) y el *kamidana* (altar).



Por lo general en este altar aparecen imágenes y fotografías del fundador, las caligrafías antes mencionadas y arreglos florales *ikebana*. La fotografía o imagen de *ŌSensei* es fundamental en la organización espacial del *dojo*. En la cultura *shintoísta* podían ser venerados como *kami* “los antepasados, un jefe de un clan, un ser humano destacado o cualquier ser con propiedades fuera de lo común” (Lanzaco, Introducción 52). En el altar del *aikido*, el *kami* es Morihei Ueshiba, *ŌSensei*, a él se le venera [Figura 4]. Todo gira en torno a su figura. Al ingresar al *dojo* tenemos la imagen del fundador al frente, y a ella elevamos nuestro saludo protocolar.

FIGURA 4
Año 2020. *Mushin Dojo*. Santiago, Chile.
REGISTRO: ANDRÉS VIVIANI.

Conclusiones

En el contexto global

Analizamos la estética del *aikido* en el contexto de una posmodernidad donde los estados-nación o distintas modernidades han dado paso a una estructura supranacional transcontinental. La condición híbrida, fruto de la globalización y la decadencia de las fronteras, ha propiciado la asimilación de elementos

foráneos, que han desarrollado paisajes excéntricos y aleatorios. Se han redefinido los paradigmas y transformado los imaginarios. Independiente del territorio o espacio donde las personas habiten, existe una diversidad de contenidos en movimiento. La movilidad y agilidad de los desplazamientos ha propiciado el viaje de la cultura de un lugar a otro, y el establecimiento de sistemas culturales en lugares distintos de la cultura madre. Hablamos de un fenómeno de tránsito y de transferencia cultural global.

En el contexto del diálogo intercultural

El *aikido* es un instrumento de la cultura japonesa que propicia el diálogo intercultural. Su estética invita a compartir sus referentes de una manera dialógica y experiencial. El *aikido* inspira una sofisticación en el ámbito de las ideas, su raíz cultural asiática dialoga con los criterios occidentales de la cultura. El imaginario estético del *aikido* provee de ideas, formas y materialidades que resignifican, diversifican y dinamizan la cultura, entendiendo a esta última como un matiz de diversos elementos que dialogan y se asientan en el territorio.

Matices religiosos, filosóficos y marciales

Al profundizar en la estética del *aikido* encontramos matices religiosos, filosóficos y marciales, provenientes de Japón. Entre los matices religiosos, destaca el sincretismo que se da entre las ceremonias y tradiciones *shintoístas* y el *aikido*. La raíz filosófica asiática, con un fuerte carácter experiencial en la comprensión y desarrollo de los conceptos, está presente en el *aikido*, dando sentido a través de la práctica, a reflexiones y conceptualizaciones diversas. En el contexto marcial, encontramos matices provenientes de la más antigua tradición *samurái*, por ejemplo, gran parte de las técnicas del *aikido* provienen del *daito ryu aikijujutsu*, el cual remonta su práctica al siglo XI d. C.

En el ámbito de la estética

Se identifican en el *aikido*, ideas estéticas y formas comprendidas como bellas por su orden armónico y equilibrado, que emula las manifestaciones de la naturaleza. Materialidades diversas enten-

didadas “artísticas”, tanto por su confección como por su finalidad; en el contexto del *dojo*, estas confluyen para dar cuenta de la revelación y enseñanza del *aikido*. En el ámbito de las ideas estéticas, estas se entienden sobre la base de conceptos que provienen de la raíz filosófica asiática, permeada por la experiencia, los que se exponen en prácticas, clases y seminarios de aikido. Por ejemplo, el concepto *ki*, es una experiencia que involucra principios como centro, respiración, movimiento, desplazamiento, fluidez y adaptación al medio. En sus dinámicas se aprecia un canon armónico, un diálogo con el entorno, una experiencia estética que involucra estar inmerso, vacío de sí mismo, con el fin único de trascender el aspecto subjetivo y comprender la belleza que rodea la existencia.

La materialidad asociada al *aikido* da cuenta de la cultura y cosmovisión japonesa. Propone materiales, formas y usos. Destaca la arquitectura, la vestimenta, las armas de madera, las imágenes y caligrafías expuestas en el *dojo*. En Chile, se mantienen gran parte de las formalidades en la construcción y disposición espacial de los *dojos*, principalmente el uso de la madera y la ubicación del *shomen* o *kamisa*. También es posible apreciar una vestimenta similar a la que se utiliza en los *dojos* en Japón.

Referencias

- Cabañas, Pilar.** “Bigaku. Sobre los comienzos de la crítica de arte y teoría estética en Japón”. *Revista Anales de Historia del Arte*, nº 9, 1999. Disponible en: <http://revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/view/ANHA9999110367A>
- Gutiérrez García, Fernando.** *La arquitectura japonesa vista desde occidente*. Sevilla, Guadalquivir, 2001.
- Lanzaco, Federico.** *Introducción a la cultura japonesa: pensamiento y religión*. Valladolid, Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, 2000.
- . *Los valores estéticos en la cultura clásica japonesa*. España, Verbum, 2003.
- Nishida, Kitarō.** *Pensar desde la nada. Ensayos de Filosofía Oriental*. Salamanca, Sígueme, 2006.
- Nitobe, Inazo.** *Bushido: El código del samurái*. Barcelona, Obelisco, 2002.
- Saotome, Mitsugi.** *Aikido: o la armonía de la naturaleza*. Barcelona, Kairós, 1998.
- Stevens, John.** *Paz abundante: la biografía de Morihei Ueshiba, fundador del aikido*. Barcelona, Kairós, 1998.
- Suzuki, Daisetz Teitaro.** *El zen y la cultura japonesa*. Barcelona, Paidós, 1996.
- Tagore, Rabindranath.** *Obra escogida*. Madrid, Aguilar, 1965.
- Ueshiba, Kisshomaru.** *El espíritu del aikido*. Madrid, Dojo, 2006.
- Villalba, J. F.** “Budismo Zen: repercusiones estéticas en oriente y occidente”. Tesis doctoral Universidad Complutense de Madrid, 2003.

***La bicicleta mágica de
Sergio Krumm: de la victoria deportiva
a la memoria redentora***

Concepción María José González Cabezas

En el brillo azogue del manillar
se reflejan distorsionados los contornos
de los dinos en las Chevrolet C-10; cuelgan
—colgamos— tiritas de carnicería de los mangos
negros y plásticos del manubrio. La Caloi
verde del Manuel allá en Huelén
es otra forma de desaparecer

aunque esta vez sin Grimaldi
o exterminio de la flor del cerezo acribillado
en que acaba el terrón de tierra oscura
al que aprenden nuestros hijos a llamar Chile
en escuelas con goteras y campanas.

Brodsky 60

Los versos de Camilo Brodsky titulados *La bicicleta de Sergio Tormen* motivaron en Marcelo Guajardo Thomas una investigación personal acerca de Sergio Tormen, campeón nacional de ciclismo a principios de los años 70.

Rápidamente comprendió por qué eran parte del libro *La noche del zelota*, cuyo hilo conductor es la perspectiva que tiene un zelote, una suerte de integrista judío en el Imperio romano, sobre distintos hitos de la historia universal del genocidio.

Los ciclistas Sergio Tormen Méndez y Luis Guajardo Zamorano fueron secuestrados, torturados, asesinados y hechos desaparecer en 1974, durante la dictadura de Augusto Pinochet, por funcionarios de la Dirección Nacional de Inteligencia DINA, por colaborar y pertenecer al Movimiento de Izquierda Revolucionaria MIR.

Su condición de deportistas destacados y sus victorias en nombre de Chile no les sirvieron al momento de enfrentar la mano dura e implacable del régimen cívico-militar que se instaló en Chile entre 1973 y 1990. El ciclismo, entre otros deportes, se transformó también en una de las herramientas de la dictadura para identificar a las y los opositores y distraer a las masas con una cuota significativa de circo.

De esta manera, la “Vuelta a la República”, la competencia ciclística que se desarrollaba en nuestro país desde los años 50 con el apoyo de la familia Arrigon y unía a las ciudades de Chiloé con Santiago, pasó a denominarse a partir de octubre de 1976 la “Vuelta Ciclística *El Mercurio*”. El diario *El Mercurio* propuso una ruta en 10 etapas desde Puerto Montt a Santiago. Coincidentemente, las ciudades de Santiago y Concepción (ciudad de origen del MIR) eran las que congregaban la mayor cantidad de espectadores de la llamada “serpiente multicolor”.

En una entrevista ofrecida al diario *As Chile* con motivo de los 30 años del plebiscito por el Sí y el No, el periodista Diego Vega pregunta a Peter Tormen si estima que la **Vuelta a Chile fue utilizada por la dictadura para distraer a la gente. La respuesta del excampeón es elocuente:**

Todos los regímenes dictatoriales lo han hecho: usan al deporte para silenciar la presión social y mantener adormecidos a los individuos.

[...] El régimen de Pinochet tenía media hora por día de transmisión de la etapa de la Vuelta a Chile porque no había más noticias que transmitir. Todas las otras cosas que pasaban eran contra el régimen, como cuando estaban torturando. Eso no podía salir. La Vuelta era lo que podían mostrar para mantener a la gente adormecida (Vega s. p.).

En el poema de Brodsky, la bicicleta tiene un rol protagónico en tanto objeto simbólico de la crueldad ejercida por los torturadores. Algunos testimonios de víctimas que pasaron por el centro de detención y tortura Londres 38 recuerdan haber visto una bicicleta con la cual los amedrentaban y atemorizaban: su destino podía ser tan trágico como el de Sergio Tormen y Luis Guajardo si no colaboraban.

En el relato *Pájaros de acero: Peter Tormen, el ciclista de la dictadura*, Andrea Jęftanovic recoge parte de la historia de Sergio Tormen y una vez más pone de manifiesto la relevancia de la bicicleta como un objeto cargado de sentido:

Dicen que en el centro de detención Londres 38 había un prisionero que, tras los golpes de la tortura, reiteraba una alucinación: reparaba bicicletas. Reparaba bicicletas en el aire, imaginando cadenas, marcos, rayos, ruedas, acomodaba sillines. Ponía un rayo, aceitaba cadenas, apretaba tornillos, inflaba con sus mejillas neumáticos imaginarios⁹ (Jęftanovic s. p.).

En el caso del libro de Marcelo Guajardo Thomas, *La bicicleta mágica de Sergio Krumm*, la bicicleta juega un papel distinto en la medida que sirve de instrumento de redención para la familia Krumm-Tormen. En efecto, el libro dedicado a la memoria de Sergio Tormen y Luis Guajardo se centra en la victoria de Peter Krumm en la Vuelta Ciclista de Chile en 1987, y no en la desaparición forzosa de su hermano mayor Sergio Krumm.

En 1974, Peter Tormen, de 14 años, y Juan Moraga, entrenador de Sergio, fueron detenidos junto a Sergio y Luis, pero dejados en libertad 48 horas después sin mayores consecuencias físicas.

En este punto, la novela de Marcelo Guajardo cobra una relevancia ficcional fundamental porque entremezcla memoria y

ficción; historia y relato; realidad y fantasía, hasta el punto en que uno termina conociendo el talento deportivo y la integridad moral de los hermanos Krumm-Tormen en un contexto político y social adverso que, sin embargo, no logra empañar el valor de la competencia deportiva, el trabajo en equipo y el esfuerzo individual de los ciclistas.

La novela es protagonizada por Beto Cisternas y sus amigas y amigos Lily Santibañez, Nando Bastidas y Marraqueta Mardones, un grupo de niñas y niños de San Miguel aficionados a las bicicletas, que en el verano de 1986 descubren el caso de Sergio y acompañan la victoria de Peter junto a Don Anselmo, el entrenador de ambos hermanos y un destacado ciclista en los años 50 y 60.

No es mi intención relatarles aquí por qué razón había en esos años en Chile una Policía Secreta. El hecho es que existía, y de sus penosas consecuencias hay escrita una cantidad de testimonios, crónicas y relatos históricos a los que pueden acudir para formarse una opinión. Sobre este tema, lo único imperdonable es la indiferencia (Guajardo 69).

Son las palabras del narrador al iniciar la segunda parte de la novela donde Don Anselmo les cuenta los detalles del secuestro de Sergio y Luis desde su taller de bicicletas.

Aunque sutil y escueto, el mensaje del narrador-autor aboga por una toma de posición de todos aquellos que tengan información de las atrocidades de la dictadura: ya no resulta posible afirmar que no se sabe lo que estaba pasando. Si en el momento que ocurrían los acontecimientos una campaña bien ejecutada de desinformación dejaba a un porcentaje importante de la población sin conocimiento, actualmente no es viable aseverarlo.

Terminado el relato, los/as niños/as quedan impresionados/as y afectados/as por la gravedad y cercanía de lo ocurrido:

Para mí eran historias que tenían una irrealidad fantasmal, como el cuento del “viejo del saco” o de los “imbunches del bosque”. Una especie de maldad primordial que tomaba la forma de un grupo de semihombres o espectros que te podían raptar y hacer desaparecer

para siempre. Era la primera vez que estos relatos adoptaban una forma real. Por eso nuestro silencio, nuestra perplejidad, nuestro miedo. Aquellos espectros se habían vuelto súbitamente reales (Guajardo 52).

Sin embargo, con la rapidez y la fortaleza de la infancia, las y los niños comprenden que una manera de ayudar a Don Anselmo a sobreponerse del trauma de la desaparición de Sergio es terminar la tarea que ambos habían comenzado ese nefasto día de 1974.

Una vez más, el elemento distintivo y unificador es la bicicleta de Sergio. En ese objeto simbólico, una especie de extensión de su propietario, el hermano menor tendrá la oportunidad de reivindicar el nombre de la familia y homenajear a su hermano detenido desaparecido. Al fin y al cabo, es el único elemento material que les queda como testimonio de su paso por la vida. El propio Peter Tormen dice: “Una bicicleta es como un esqueleto sobre el que accionas la fuerza de tus piernas. Cuando gané la Vuelta Chile estaba usando la bicicleta que había sido de Sergio” (Jeftanovic s. p.).

La novela, ganadora del Premio El Barco de Vapor 2013 de la Fundación SM, tiene el mérito de estimular la revisión histórica y animar la búsqueda de recuerdos. No solo se dirige a un público juvenil desde el punto de vista editorial y ateniéndose a las bases del concurso, sino que apela a las vivencias de toda una generación que creció en el Chile de los 80 y reconoce referencias de época tales como la marca de bicicletas Caloi, los autos Chevrolet C-10 de la DINA, las revistas *Estadio* y *Peneca*, el club Centenario y la vida de barrio en la comuna de San Miguel, entre otros.

Un dato significativo, tanto de la novela de Guajardo como de los textos de Brodsky y Jeftanovic, es que los tres son del año 2013, cuando se cumplieron 40 años del golpe militar y el derrocamiento de la Unidad Popular. Esa conmemoración estuvo marcada por una verdadera explosión de testimonios, imágenes, fotos, documentales, publicaciones e informes, entre otros documentos que aparecieron por primera vez y ampliaron el conocimiento sobre la dictadura y sus efectos en la sociedad chilena. Muchas de las víctimas y algunos/as victimarios/as pudieron, después de un largo y doloroso proceso, verbalizar o expresar sus padecimien-

tos y dar luz sobre muchas zonas ocultas de la dictadura militar, sus actores y sus métodos de represión y exterminio.

La bicicleta mágica de Sergio Krumm pasó a engrosar la breve lista de libros infantiles y juveniles que, en Chile, desde los 2000, se han atrevido a abordar el tema de la dictadura desde la perspectiva de la infancia o la juventud, ya sea como víctimas en los casos de *Niños* de María José Ferrada o de *Matilde* de Carola Martínez; ya sea como personaje activo en el caso de *La composición* de Antonio Skármeta y Alfonso Ruano; ya sea como testigo de una época en *Álbum familiar* de Sara Bertrand.

Adolfo Córdova, periodista, investigador y escritor mexicano, en su blog *Linternas y bosques* publica un artículo sobre libros para niñas y niños y terrorismo de Estado, y plantea una serie de preguntas que sin duda han rondado a muchos/as mediadores/as de lectura:

¿Es necesario hablar a niños, niñas y jóvenes de otros niños, niñas y jóvenes torturados, desaparecidos y asesinados? ¿Escribir novelas, cuentos, poesías, libros informativos, ensayos que recreen la violencia, que la expliquen, que la transformen con una metáfora, que la nombren? ¿No era que debíamos proteger a los menores del mal en el mundo? ¿Darles historias felices, amables, justas? ¿Y si la realidad que escuchan, ven y sienten es otra? (s. p.).

Varias autoras como María José Ferrada, Mariana Osorio Gumá, Florencia Ordoñez, Paula Bombara o María Teresa Andruetto intentan responder a esas preguntas desde sus respectivas obras y estilos.

Paula Bombara, autora argentina, con experiencia sobre la dictadura militar en su país expresa lo siguiente:

Creo que es necesario hablar/escribir a los niños sobre todo aquello que ellos preguntan, sobre lo que no comprenden, sobre lo que ven que ocupa el pensamiento de los adultos que viven con ellos. Sea el origen de la vida, la existencia de dios, el amor, el sexo, la violencia o la muerte (y muchos etc.). Estoy convencida de esto porque sé que si no ponemos palabras en esas preguntas, a veces vociferadas y otras

veces silenciosas, los niños las buscarán solos. Esa búsqueda solitaria de respuestas es mucho más dura, difícil y confusa. Como los acontecimientos políticos y sociales se conversan en los medios de comunicación, los niños tienen contacto con lo que sucede en su ciudad, en su país (porque escuchan y sienten, aunque los adultos pensemos que no les interesa) y comprenden, muchas veces, sólo retazos, tomando elementos de su propio imaginario para unirlos en un relato que les dé respuesta (Bombara s. p., cit. en Córdoba).

En términos generales, tanto Marcelo Guajardo como Adolfo Córdoba plantean la necesidad de exponer a los niños, las niñas y los jóvenes a temas difíciles, contingentes y recurrentes, y acompañarlos en el proceso de entender esas realidades ingratas que les estamos mostrando. En ese sentido, la literatura es una herramienta idónea e incluso privilegiada tanto para construir memoria como para recuperar aquella que se perdió o se intentó ocultar.

María Teresa Andruetto, autora, especialista e investigadora argentina, en su ensayo sobre literatura y memoria expone lo siguiente:

La literatura “de memoria”, como toda la literatura por otra parte, necesita construir con las palabras un plus de sentido, una distorsión o un corrimiento de lo conocido o de lo sucedido, una incomodidad radicalizada, que nos saque de toda certeza. Necesita instalar una fisura que nos permita ir más allá de nuestras intenciones —incluso por supuesto más allá de nuestras buenas intenciones— en busca de zonas de nosotros (y por lo tanto también de otros, los posibles lectores) que todavía desconocemos. ¿Existe un más allá del testimonio que le dé a la ficción una razón de ser? Y si existe, ¿dónde o por qué camino buscarlo?, ¿cómo narrar “eso” (trauma, dictadura, horror, exilio, insilio), diciendo siempre más y siempre otra cosa, un plus o un desvío respecto de la palabra de los testigos? (Andruetto 159).

Su capacidad de crear realidad, de otorgar sentido y de construir imaginarios permite que un texto como *La bicicleta mágica de Sergio Krumm* traiga al presente el mundo del ciclismo profe-

sional que no permaneció neutro a los avatares de la política e impida el olvido de Sergio Tormen y Luis Guajardo.

Un aspecto reprochable de *La bicicleta mágica de Sergio Krumm*, a nuestro parecer, es que a pesar de la fidelidad al contexto histórico y a los acontecimientos que afectaron a los ciclistas desaparecidos, hay una omisión en la novela que en la realidad fue fundamental tanto para la familia como para el país. Se trata del último gesto público de Peter Tormen en 1987, quien al llegar a la meta y hacerse acreedor del título de campeón de la Vuelta a Chile, dedica su victoria a su hermano Sergio, detenido desaparecido en dictadura.

Ese simple, pero grande y arriesgado gesto, le costó a Peter la censura de Televisión Nacional de Chile en el momento, la prohibición de promover su victoria en otros medios de comunicación y la pérdida de su *sponsor* (cerveza Cristal), pero alivió un poco el alma atormentada de Peter y probablemente de su hermano Richard y su hermana Cynthia, y de su madre Lucía Méndez de Tormen, quien terminó perdiendo la memoria a fuerza de sufrir, buscando y recordando al hijo nunca encontrado.

Queremos creer que el cierre de la novela es una decisión creativa del autor y no una autocensura, o peor aún una decisión editorial de objeción o de censura.

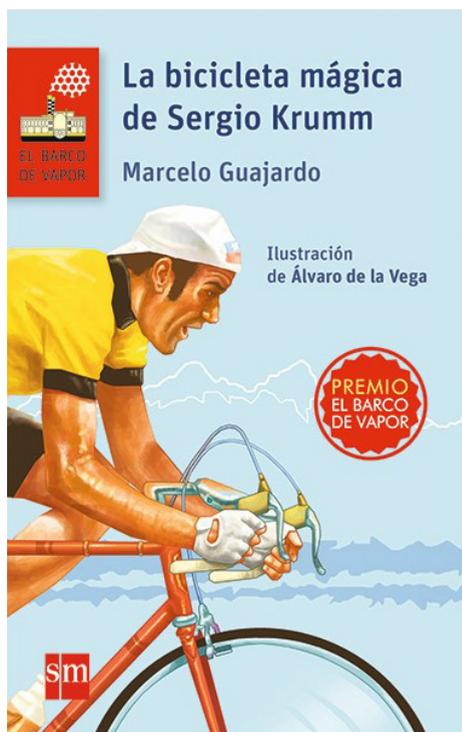


FIGURA 1
Portada *La bicicleta mágica* de Sergio Krumm

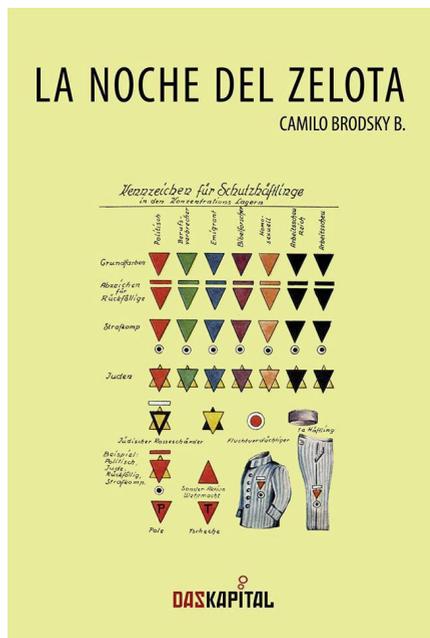


FIGURA 2
Portada *La noche del zelota*

FIGURA 3
Pájaros de acero:
Peter Tormen, el ciclista de la dictadura de Andrea Jeltanovic



Referencias

Andruetto, María Teresa. *La lectura, otra revolución.* México D. F., Fondo de Cultura Económica, 2016.

Brodsky, Camilo. *La noche del zelota.* Santiago de Chile, Das Kapital, 2013.

Córdova, Adolfo. “Terrorismo de estado y libros para niños”. *Linternas y bosques*, 23 oct. 2018. Recuperado de: <https://linternasybosques.wordpress.com/2015/09/22/terrorismo-de-estado-y-libros-para-ninos/>

Expediente sobre Sergio Tormen.
Recuperado de: http://www.memoriaviva.com/Desaparecidos/D-T/sergio_daniel_tormen_mendez.htm

Guajardo, Marcelo. *La bicicleta mágica de Sergio Krumm.* Santiago de Chile, SM, 2013.

Henrickson, Carlos. *Profetismo al revés: “La noche del zelota” de Camilo Brodsky.* <http://letras.mysite.com/cbro191013.html> Recuperado el 23 de octubre de 2018

Jeftanovic, Andrea. *Pájaros de acero: Peter Tormen, el ciclista de la dictadura.* Recuperado de: <http://letras.mysite.com/ajef260716.html>.

Vega, Diego. “A 30 años del Plebiscito. Peter Tormen: Representé la voz de los sin voz en dictadura”. *Diario As Chile*, 5 oct. 2018. Recuperado de: https://chile.as.com/chile/2018/10/05/masdeporte/1538704532_487190.html

Notas sobre moralidad y honor: prácticas de violencia simbólica en la Garra Blanca

Natalia Silva

Introducción

El acercamiento al fenómeno de las barras bravas en el fútbol ofrece diferentes perspectivas. En general, es posible abordarlas desde el análisis social sobre incidentes y hechos de violencia física en el contexto deportivo. También es posible describirlas desde una perspectiva cultural que da cuenta del protagonismo de la fiesta y del folclore del fútbol. En particular, este trabajo describe los elementos estéticos que componen las estrategias prácticas y morales con que las barras bravas, en este caso la Garra Blanca (GB) —parcialidad de Colo-Colo—, sustentan un enfrentamiento simbólico con sus rivales. Cabe mencionar que la GB nace hacia finales de los años 80 como una hinchada universitaria, que se desarrolla masiva y popularmente hacia los años 90 en el país. Es indicada socialmente como una barra “brava”, a partir de los primeros hechos de violencia en los estadios en que se vieron involucrados/as hinchas de Colo-Colo en

la muerte de un hincha del club Unión Española en las inmediaciones del Estadio Monumental el año 1990.

Lo cierto es que los estudios sociales del deporte han abordado con interés los dispositivos de control y disciplinamiento sobre las barras bravas, han interrogado los imaginarios populares e históricos de los clubes, e incluso los estudios de género han interrogado al fútbol. Sin embargo, la propuesta del presente trabajo trata sucintamente de describir los elementos estéticos que se reproducen masiva y acríticamente en el espectáculo masivo que contribuye a sustentar la punta del *iceberg* de la violencia en el fútbol. Nos referimos al conjunto de prácticas de violencia simbólica que componen las diferentes estrategias de rivalidad en el marco de una hinchada de fútbol profesional, la del club social y deportivo de Colo-Colo.

Para ello, se observó a la Garra Blanca durante 24 partidos locales de Colo-Colo en los años 2016 y 2017, en la tribuna del sector norte del Estadio Monumental, conocido como “Arica”. Primero, revisaremos la concepción teórica de la cultura del aguante —desarrollado en extenso por la academia argentina—, para luego resaltar prácticas concretas utilizadas en el enfrentamiento simbólico de los hinchas. Finalmente revisamos cómo dichas estrategias configuran una moralidad de la violencia.

Antecedentes

El estudio sobre las barras bravas en Chile tiene su primer antecedente en la etnografía titulada *Las Barras Bravas: un estudio antropológico*, realizada en 1996 por Recasens. Esta etnografía permitió describir y trazar una breve caracterización entre espectadores, hinchas y barristas, sobre un fenómeno social naciente en el país. Además, identificó por primera vez las prácticas de aliento ordenadoras al interior de los estadios, como por ejemplo, la importancia del paravalanchas que sirve de localización del núcleo duro de las barras bravas; la relevancia del bombo; la indumentaria deportiva con que visten los y las hinchas, entre otras, y describió hechos de violencia manifiesta asociadas a procesos sociopolíticos en el país.

Siguiendo esta línea, la violencia en el fútbol es explicada según Carrión (41) por cuatro formas físicas y simbólicas: la primera, la violencia en la cancha (consustancial al fútbol como deporte de contacto); en segundo lugar, la(s) violencia(s) en los estadios —en plural, pero que tiene principalmente como protagonistas a los/as hinchas—; la violencia en los bordes, que es la violencia desplazada hacia las inmediaciones de los estadios y la ciudad; y, finalmente, la violencia social que se expresa de manera centrípeta en el contexto futbolístico.

El fútbol según Dunning (“Lazos”) es

una lucha fingida en la que la reputación de virilidad se refuerza o se pierde. Su carácter inherentemente opositor significa que se preste sin reparos a la identificación del grupo en oposición a una serie de grupos externos fácilmente identificables: el equipo contrario y sus aficionados” (293).

Una parte de esta lucha fingida es expresada y protagonizada por las y los hinchas en las tribunas, fuera de los márgenes de la cancha, dando origen a la segunda hipótesis respecto de la(s) violencia(s). Dunning, en *El deporte como coto masculino*, plantea que los hinchas del fútbol afirman un ideal de masculinidad basado en el honor, en una reproducción constante de una propensión masculina a mostrar públicamente la degradación del rival, junto a la “de-masculinización simbólica de los hinchas rivales” (227). Se trata de una práctica recurrente en la construcción y afirmación de la identidad masculina que permite justificar y sustentar moralmente la violencia simbólica. En este sentido, Bourdieu plantea que la violencia simbólica es una “violencia amortiguada, insensible e invisible para sus propias víctimas que se ejerce esencialmente a través de los caminos puramente simbólicos de la comunicación y del conocimiento o, más exactamente, del desconocimiento, del reconocimiento o, en último término, del sentimiento” (12).

En consecuencia, existe un “deber ser” socialmente constituido en que se afirma y reafirma una identidad violenta. De ahí que nuestro trabajo verse sobre los elementos estéticos y morales

de la violencia simbólica en la Garra Blanca. En otras palabras, nos interesa señalar los componentes en que se expresa el valor moral del aliento como forma simbólica de expresar rivalidad en un espectáculo. En concreto, compartir una lírica sexista, lanzar rollos de papel a la cancha cuando aparece el equipo local, desplegar lienzos, telones y banderas, robar lienzos del equipo contrario y exhibir cuerpos tatuados que den cuenta del uso de armas, entre otras prácticas, son acciones moralmente legítimas para expresar un enfrentamiento simbólico como parte del enfrentamiento de contacto propio del fútbol. Entre los/as hinchas pertenecientes a las barras bravas estas prácticas gozan de un lugar sagrado en tanto son aceptadas y deseadas, construyéndose así una categoría moral denominada “cultura del aguante”.

Algunas consideraciones metodológicas

La pregunta por los elementos que componen una moralidad que justifica el uso de la violencia simbólica al interior de la Garra Blanca debe ser abordada por una metodología sensible a los sentidos o formas en que se apoyan las prácticas sociales *in situ*. Por ello, el presente trabajo se apoya en la observación participante realizada entre los años 2016 y 2017, a propósito de la intervención de la política gubernamental de seguridad en los estadios, conocida como “Plan Estadio Seguro”.

Los autores García y Casado, en una investigación acerca de la violencia de género, plantean que la observación participante es “adecuada y fecunda para delimitar tensiones que atraviesan el complejo nudo semiótico-discursivo de la violencia” (48). En general, se trata de la técnica más usada para una perspectiva comprensiva de la violencia, pues sirve para conocer cómo en la vida social se entrelazan los sentidos y las prácticas, donde la vinculación al objeto de estudio es directa, a diferencia de otras herramientas de investigación (García y Casado). Siguiendo esta línea, el profesor y metodólogo Guillermo Briones resalta la importancia de la interacción permanente entre investigador y el objeto de investigación, en el contexto mismo en que se desenvuelve el objeto de estudio:

Una técnica de recolección de informaciones cuyo uso implica, de manera necesaria, una intensa y sostenida interacción entre el investigador y las personas —grupo— objeto de estudio, en el propio contexto de estas últimas [...] Como lo indica el nombre de la técnica, el observador participante debe intervenir en el mayor número posible de actividades de la gente, conversar con ellas, participar de sus reuniones, sus fiestas, sus problemas. Todo esto, con la finalidad de llegar a comprender esas situaciones desde el punto de vista de la gente estudiada (115).

En nuestro caso, la observación estuvo acompañada de una interacción permanente con las y los hinchas del sector norte del Estadio Monumental, específicamente en el sector conocido como “Arica”, y en particular con las y los líderes de la Garra Blanca. En total, se observaron 24 partidos de local. Finalmente, y solo para esta ocasión, se escogieron un conjunto de imágenes de terceros, producidas en el mismo escenario, para potenciar el análisis sobre las prácticas omnipresentes y cotidianas registradas a lo largo de este trabajo. Para mayor abundamiento, Serrano plantea, a propósito del análisis de materiales visuales en la investigación social, que

el objeto más banal y rutinario tiene la capacidad de simbolizar la ideología, así como las aspiraciones y ansiedades de sociedades, grupos e individuos. Así los objetos pueden ser percibidos como marcadores de diferenciación social, de identidad o poder político y cultural (250).

Prácticas sociales de violencia simbólica al interior de la Garra Blanca 2016-2017

Moreira (41), en su etnografía *Así cualquiera tiene aguante, de fierro tiene aguante todo el mundo*, propone dos tipos ideales de hinchas: las y los hinchas militantes y las y los hinchas de la barra. Los militantes, ponen en valor el aliento, la fiesta y la asistencia; y los de la barra, además, valorizan positivamente los enfrentamientos entre hinchas. De manera complementaria,

Segura esboza a las barras bravas como “un grupo organizado que monopoliza ciertos espacios y momentos en el aliento y el apoyo de un equipo” (1). Con todo, ambas características componen lo que socialmente se conoce como “barras bravas”.

Las barras bravas se definen en principio por consideraciones estéticas y morales que posibilitan el desarrollo de una cultura y lógica propia, bautizada como “cultura del aguante”. Esta exige la existencia de un sistema expresivo: una ética, una estética y una retórica propia del fenómeno (Alabarces, “Fútbol, violencia y política”). Es decir, se caracterizan por el tipo de uso moral de la violencia, la aceptación y la deseabilidad de esta práctica en los enfrentamientos con hinchas de equipos rivales y con la policía. Pelear o utilizar la fuerza para obtener el control y la dominación sobre otras y otros hinchas es algo apropiado y deseable (Alabarces, “La violencia”). En segundo lugar, requiere de una estética que posibilite la generación de una identidad colectiva a través de elementos materiales, como por ejemplo, el uso de banderas, lienzos o “trapos”, bombos, pirotecnia, camisetas e indumentaria deportiva, cánticos, gritos, saltos, consignas, gesticulaciones, tatuajes, y todos aquellos elementos estéticos que enuncien oposición, desafío, pelea y amenaza. Y, en tercer lugar, demanda una retórica de la tragedia y la humillación.

La articulación simultánea de estos tres componentes alegóricos se convierte en una performance del espectáculo futbolístico: “el espectáculo no es un conjunto de imágenes sino una relación social entre las personas mediatizada por las imágenes” (Debord 38). Esto es tan o más importante que el propio desarrollo del partido, pues se trata del devenir del conjunto de prácticas sociales. Tal como dijimos anteriormente, dichas prácticas se encuentran codificadas, y constituyen una ética y una estética de la violencia en el fútbol. Sin embargo, este espectáculo no tiene ninguna intención de ser interpretado, sino que tiene como objetivo producir un impacto en la hinchada contraria, al mismo tiempo que rechaza cualquier consideración foránea basada en la “belleza”, tal como plantea Guy Debord en *La sociedad del espectáculo*.

A continuación, se puntualiza una muestra de cánticos que utiliza la Garra Blanca para monopolizar el aliento, y se pre-

sentan figuras de telones y lienzos que sirven para delimitar su espacio simbólico, en el contexto de un espectáculo masivo y deportivo. Ambos elementos son utilizados con códigos, reglas y normas que son respetadas y consensuadas al interior de la barra brava. Al mismo tiempo, ambos elementos gozan de la naturalización asociada a la rivalidad intrínseca del fútbol, pero que, sin embargo, permiten un escalamiento de la violencia. A fin de cuentas, ambos elementos representan el borde de lo correcto y lo incorrecto para los integrantes de la hinchada en un lugar común: la tribuna.

Los cánticos

Tal como mencionamos, una de las formas en que la Garra Blanca expresa su potencia es a través del uso masivo de cánticos que traspasan las fronteras de los sectores segregados al interior de los estadios. Es todo el estadio, salvo el sector de la visita, el que evidencia una interacción social adversa frente al rival. Cada partido comienza con el abucheo generalizado cuando son nombrados por el altoparlante los jugadores del equipo contrario. En medio de una circunstancia sociocultural compartida entre hinchas locales y visitas, los cánticos hablan sobre la superioridad del local frente a la visita. Tal como señala Bundio, es allí donde se reafirma una moralidad a través de la descalificación y la humillación del adversario: “los cantos de cancha o cánticos son la forma masiva en que estos grupos sociales interactúan y expresan su relación hostil en el contexto de un partido de fútbol” (61).

En la siguiente fotografía, del año 2017, podemos apreciar al núcleo duro de la Garra Blanca en el arranque inicial de los cánticos. Las y los hinchas se preparan para cantar de la siguiente manera: parten por levantar con las manos la camiseta de Colo-Colo en los segundos previos en que se espera la salida de los jugadores a la cancha. Una vez que el equipo sale y comienza a sonar el bombo, las camisetas son agitadas al viento de manera rítmica. Se trata una práctica que busca generar un monopolio exclusivo del aliento.



FIGURA 1
FUENTE: RICARDO
CERDA CABEZAS,
FOTÓGRAFO OFICIAL DE
LA GARRA BLANCA.

Una vez iniciado el partido, comienzan los cánticos de aliento que articulan todo tipo de rivalidad y compromiso. Animadversión con la concesionaria privada que administra el Club Social y Deportivo Colo-Colo: “que se muera Blanco y Negro”; con la hinchada de la Universidad Católica y de la Universidad de Chile: “con los cuicos y las madres”; y con las fuerzas policiales: “la policía verde”. Al mismo tiempo, se manifiesta el compromiso con la identidad popular del club: “la alegría de mi pueblo”; la valentía de la hinchada: “esta hinchada siempre va de frente”; con la identidad indígena: “sangre araucana, somos hijos de la raza brava”; y con la resistencia política: “Garra Blanca activa y combatiente”.

“Vamos, vamos, vamos, Colo-Colo
La alegría de mi pueblo
Que se muera Blanco y Negro
Esta hinchada siempre va de frente
Con los cuicos y las madres
Y la policía verde
Sangre araucana
Somos hijos de la raza brava
Es diferente
Garra Blanca activa y combatiente”.

Del mismo modo, los cánticos permiten reafirmar la masculinidad a propósito del sometimiento sexual del rival o su femi-

nización. Junto con la idea de la violencia sexual, se encuentra la identificación con el delito. En relación con el siguiente cántico, este afirma la incondicionalidad al club y sus triunfos adquiridos: “albo locura, tú eres mi vida, la Libertadores es mi alegría”; pero prueba su masculinidad violenta frente a la hinchada de la Universidad de Chile y de la Universidad Católica por medio de su feminización y humillación: “culiamos a las madres de noche y de día y a los cruzados (longis) los cogoteamos”. En este sentido, Dunning (“El deporte”) señala que “el juego consiste primordialmente en la expresión de su machismo, ya sea con los hechos, derrotando a sus rivales y haciéndoles huir, ya simbólicamente vía las canciones y lemas que entonan” (338).

“Albo locura
Tú eres mi vida
La Libertadores
es mi alegría
culiamos a las madres
de noche y de día
y a los cruzados (longis)
los cogoteamos
dale albo, dale albo
dale albo, dale albo”.

En definitiva, la producción lírica entonces actúa como una confirmación colectiva del orden moral. Se canta para vencer al rival, para celebrar su violación, su humillación, su derrota, su muerte y su tragedia. Solo así se logra imponer una inestable superioridad moral, el honor de toda hinchada y, desde luego, se resignifica y resitúa una forma simbólica de la violencia al interior de los estadios. Sobre esto último, Moreira reconoce un tipo de masculinidad socialmente naturalizada: “así, los individuos que podrían ser el blanco de las acciones ‘descontroladas’ de los hinchas ‘sin códigos’, de aquellos que hacen de la violencia un emblema, celebran jocosamente las canciones de ese tenor durante el ritual deportivo” (59).

Los usos de los “trapos”

Un segundo elemento distintivo de la Garra Blanca es la utilización de los llamados “trapos”, que refiere a lienzos, banderas y telones. Tal como hemos señalado, estos son portadores de una carga simbólica particular. Representan un capital simbólico, un capital especial que es apropiado de manera legítima por los agentes; este puede ser el reconocimiento, la reputación. Su mayor característica es que gozan de una “expectativa colectiva” (Bourdieu) en tanto son expuestos como recursos en la estrategia de enfrentamiento simbólico de las hinchadas. Presenciamos cómo estos elementos son sometidos a un exigente dispositivo de transporte y seguridad proporcionado por los mismos barristas, cuestión que nos habla sobre su importancia. Esto tiene como objetivo resguardar la seguridad de los lienzos frente a robos por parte de las hinchadas rivales. En este sentido, el robo es visto como una verdadera afrenta al honor. En síntesis, son elementos reconocidos entre pares como bienes de alto valor simbólico y, como tales, son objeto de deseo por parte de los antagonistas.

En la siguiente figura podemos distinguir al máximo referente de Colo-Colo, el jugador David Arellano, fundador y primer capitán del equipo. Perder un telón como este, un bombo con alguna de las letras “Garra Blanca”, o cualquier otro bien simbólico implica una deshonra en la moral barrista.



FIGURA 2

FUENTE: GARRA BLANCA OFICIAL. FOTÓGRAFO: GABRIEL PÉREZ.



FIGURA 3
FUENTE: REDES SOCIALES,
ANÓNIMA.

En caso de ser robados, estos son exhibidos al revés a modo de “trofeo de guerra” por la hinchada contraria. La participación en quitadas de lienzos, en peleas y enfrentamientos es uno de los principales códigos que configuran la identidad barra brava (Moreira). Por ello, “los trapos” se disputan en enfrentamientos dentro y fuera de los estadios. Según diversos autores (Garriga, 2013; Segura 2013), la participación en este tipo de hechos transforma el “aguante” en una forma de capital simbólico que confiere, además, una reputación violenta.

Otra función de los trapos es dar cuenta del lugar de origen y del arraigo territorial de los “piños”, unidad básica de las barras bravas. Los “piños” cuentan con autonomía e identidad territorial, definen las prácticas locales, las actividades de financiamiento y, principalmente, demarcan su presencia dentro de la ciudad con murales (Miranda, Urrego y Vera 169). En la Figura 3 podemos apreciar el robo de un lienzo del piño “Renca Norte” de la hinchada “Los de abajo”, por parte de la Garra Blanca.

Estos robos son la experiencia de una tragedia en el espectáculo. Se estructura la identidad violenta en la medida que el otro grupo es destrozado moralmente. La tragedia del otro, su aplastamiento, su muerte, es el placer y el poderío de la Garra Blanca. Todos los logros de la hinchada de la Universidad de Chile, “Los de Abajo”, regresan a un punto muerto. El asesino se tapa el rostro, ha sido la hinchada contraria el ejecutor, la víctima y el victimario. Hasta aquí, “los hinchas compiten a su manera” (Bundio 61).

Aspectos finales

Como vimos, el fútbol es una actividad deportiva de enfrentamiento y rivalidad, donde las y los hinchas, organizados en “barras bravas”, despliegan creativas estrategias de hostilidad y oposición para hacerse parte del enfrentamiento deportivo por medio del espectáculo. Este último funciona como un instrumento unificador y compartido, en la medida que sus medios son al mismo tiempo su fin (Debord). Así mismo, dichas estrategias constituyen elementos morales y estéticos que permiten a las hinchadas reafirmar su identidad violenta, en discurso y acción.

Este trabajo ha podido establecer que, en el proceso colectivo de construcción de estrategias sociales de oposición, como en los cánticos y en el uso de “trapos”, se identifican imaginarios políticos ligados al combate y la resistencia popular frente a la policía, la identidad mapuche, pero también se reproduce un imaginario sexista y masculinizante que avala estereotipos culturales dominantes, que sirven de sustento para formas de violencia simbólica. De alguna manera son las propiedades para la autodefinition del grupo, y que son elevados a la categoría de valores compartidos al interior de las hinchadas (Bundio).

Resulta importante comprender estos elementos en el orden de lo simbólico. Pudimos apreciar que la naturalización de estos elementos estéticos no permite deconstruir los usos de la violencia simbólica como recurso e identidad de las barras bravas. No obstante, la puesta en escena debe entenderse como un proceso, como una composición dinámica que realizan las y los hinchas, en que se expresa performativamente una posición de rivalidad. Es todo el estadio, de manera transversal, el que experimenta una condición necesaria para la eficiencia del enfrentamiento deportivo: la representación simbólica de la violencia. Las y los barras bravas recurren como verdaderos artesanos a la confección de lienzos y banderas, desplazando la violencia física y resignificando positiva y artísticamente la violencia. De ahí que no sea plausible abordar la violencia en los estadios como un fenómeno unidimensional, recurriendo fácilmente a la analogía “estadio-cárcel”. Responsabilizar únicamente a las barras bravas de la violencia desvía el goce que se produce entre espectadores/

as “comunes” y “normales” frente a la puesta en escena del espectáculo. El tratamiento de la violencia en el fútbol en cuestión no ha logrado desarticular el clivaje civilizados/incivilizados como una representación cultural.

Más allá del hecho estructurante *per se* de la cultura del aguante en el fútbol, cabe preguntarse cómo crear una estética y creencias alternativas entre las y los hinchas, donde la polarización, la humillación y la deshonra no sea constitutivo de una identidad y de una tragedia. Esta reflexión podría ayudar a iniciar una discusión sobre cómo se funda y ancla la violencia simbólica y la discriminación en las culturas deportivas contemporáneas.

Referencias

- Alabarces, Pablo.** “Fútbol, violencia y política en Argentina: ética, estética y retórica del aguante”. *Revista Esporte e Sociedade*, nº 2, 2006.
- . “La violencia, la academia y el fracaso”. En *Violencia en el fútbol: investigaciones sociales y fracasos políticos*. Comp. José Garriga. Buenos Aires, Ediciones Godot, 2013, pp. 21-40.
- Bourdieu, Pierre.** *La dominación masculina*. Barcelona, Anagrama, 1996.
- Briones, Guillermo.** *La investigación de la comunidad*. Colombia, TM Editores, 1998.
- Bundio, Javier.** “El hinchismo como ideología radical”. *Revista Kula. Antropólogos del Atlántico Sur*, nº 8, 2013, pp. 60-68.
- Carrión, Fernando.** “Fútbol y violencia: las razones de una sin razón”. *Revista Archipiélago*, vol. 20, nº 76, 2012, pp. 40-46.
- Debord, Guy.** *La sociedad del espectáculo*. Valencia, Pre-Textos, 2002.
- Dunning, Eric.** “El deporte como coto masculino”. En *Deporte y ocio en el proceso de civilización*. Elías Norbert y Eric Dunning. Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1992, pp. 323-342
- . “Lazos sociales y violencia en el deporte”. En *Deporte y ocio en el proceso de civilización*. Elías Norbert y Eric Dunning. Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1992, pp-271-293
- García, Antonio Agustín y Elena Casado.** “La práctica de la observación participante. Sentidos situados y prácticas institucionales en el caso de la violencia de género”. En *Estrategias y prácticas cualitativas de investigación social*. Coord. Ángel J. Gordo y Araceli Serrano. Madrid, Pearson, 2008, pp. 48-72.
- Garriga Zucal, José.** “Cartografías de la(s) violencia(s)”. En *Violencia en el fútbol: investigaciones sociales y fracasos políticos*. Comp. José Garriga. Buenos Aires, Ediciones Godot, 2013, pp. 7-20.
- . “El aguante: violencias, academia y políticas públicas”. En *Violencia en el fútbol: investigaciones sociales y fracasos políticos*. Comp. José Garriga. Buenos Aires, Ediciones Godot, 2013, pp. 375-396.

Miranda, Luisa, Ingrid Urrego y Diana

Vera. “Barra brava, cultura, violencia y sociedad: el mundo barrista como representación”. *Revista Prospectiva*, n° 20, 2015, pp. 163-191.

Moreira, Verónica. “Así cualquiera tiene aguante, de fierro tiene aguante todo el mundo”. En *Violencia en el fútbol: investigaciones sociales y fracasos políticos*. Comp. José Garriga. Buenos Aires, Ediciones Godot, 2013, pp. 41-68.

Recasens, Andrés. *Las Barras Bravas: un estudio antropológico*. Santiago de Chile, Bravo y Allende Editores, 1996.

Segura, Fernando. “Ritualización y mercantilización de la violencia en el fútbol: elementos comunes y diferencias entre las barras de Argentina y México”. *Revista CIDE*, n° 276, 2013, pp. 1-38.

Serrano, Araceli. “El análisis de materiales visuales en la investigación social”. En *Estrategias y prácticas cualitativas de investigación social*. Coord. Ángel J. Gordo y Araceli Serrano. Madrid, Pearson, 2008, pp. 245-285.

Estética deportiva en la escuela: una mirada crítica al protagonismo del deporte en el patio escolar¹

Joaquín Fermandois

Introducción

Este capítulo tiene como finalidad poner en discusión la experiencia estética que genera en alumnos y alumnas la infraestructura deportiva instalada en patios escolares del sistema educacional chileno. Se pretende con esto realizar una crítica a esta realidad, debido a la centralidad que el deporte ocupa en los espacios de ocio y esparcimiento de los establecimientos escolares, observada en un total de 117 establecimientos escolares en tres zonas diferentes del país (las provincias de Chiloé y Llanquihue en la región de Los Lagos, la provincia de San Antonio en la región de Valparaíso, y las comunas de Cerrillos, Lo Prado, San Bernardo, Maipú, Estación Central, Pedro Aguirre Cerda, Pudahuel y Lo

1 Agradezco especialmente a mi compañera en gran parte del terreno, Josefina Buschmann, autora de las fotografías utilizadas en este capítulo y del fragmento de notas de campo utilizado. Sin su compañía ni su ojo fotográfico estas reflexiones no podrían haberse desarrollado. La dirección de los profesores Luis Hernán Errázuriz (Estética, PUC) y Guillermo Marini (Educación, PUC) también fue fundamental a la hora de enfrentarse a la realidad de la escolaridad en Chile y poder sacar el máximo provecho de ello. Por último, agradecer a la socióloga Isidora Urrutia, quien me puso en contacto con el equipo, y a la cineasta Valeria Hofmann, quien también formó parte del equipo como fotógrafa.

Espejo en la Región Metropolitana). La reflexión crítica surge a partir de la experiencia estética que estos espacios posibilitan en el ámbito escolar al momento de pensar una educación inclusiva y que fomente momentos de reflexión y refugio en las y los estudiantes.

Antecedentes: la importancia de espacio en el mundo infantil

En su libro *Rethinking Children's Spaces and Places* (2016) David Blundell realiza un profundo repaso de la literatura existente sobre los espacios en la infancia y los lugares y espacios donde los niños y las niñas viven, aprenden, trabajan y juegan. Examina las formas cambiantes de ver el espacio, el lugar y el medio ambiente, y cómo a través de esto se puede promover un replanteamiento de la vida de niñas y niños a escala local y global.

Para efectos de este capítulo, tres ideas fundamentales de este libro ayudan a reflexionar sobre el caso de estudio que será expuesto.

En primer lugar, la idea de gubernamentalidad de Foucault, según la cual las escuelas no solo estarían enseñando a través de lecciones académicas formales los contenidos educativos, sino que de manera solapada —a través de lo que se ha llamado “el currículum oculto” (Giroux 1983,)— ideas sobre el yo, principios morales, emociones y lo que consideran un “crecimiento saludable” (Blundell 65).

En relación con la experiencia educativa que los espacios escolares entregan, Blundell invita a examinar dichos espacios para preguntarnos de qué manera estos contribuyen al aprendizaje que las instituciones educativas buscan entregar, pero principalmente qué es lo que las y los estudiantes aprenden en ellos acerca de la manera de relacionarse con sus pares. En otras palabras, qué formas de socialización posibilitan y buscan transmitir los espacios escolares.

Se postula, además, que las niñas y los niños tienen la capacidad de encontrar formas imaginativas de “expresar su agencia dentro de los espacios constreñidos impuestos sobre ellos”

(Blundell 67). De esta forma, en sus prácticas cotidianas (juegos, caminatas o escondites) niñas y niños reimaginan el espacio —incluso en ocasiones se podría decir que lo reconstruyen— y lo adaptan, dentro de sus limitaciones, a una geografía que les hace sentido y que da cabida a sus propias prácticas. Es fundamentalmente por esto que tiene sentido lo expuesto por Allison James y Alan Prout:

Los niños y las niñas son y deben ser vistos como agentes activos en la construcción y determinación de sus propias vidas sociales, la vida de aquellos que los rodean y de las sociedades en las que viven. Los niños y las niñas no son solo sujetos pasivos de las estructuras y procesos sociales (cit. en Blundell, 2016, 28-29)

En este sentido, Blundell, siguiendo a James y Prout, afirma que los procesos etnográficos son deseables ya que entregan a las niñas y los niños voz directa y participación en la producción de datos sociales que las y los involucra.

Metodología

Durante los años 2014, 2015 y 2017 se llevaron a cabo tres proyectos de investigación, los cuales tenían como objetivo general caracterizar las principales orientaciones y prácticas de la enseñanza artística —en Educación Básica— y las percepciones del entorno estético de establecimientos escolares de Los Lagos, la provincia de San Antonio y la zona poniente de Santiago (Errázuriz, *Estudio diagnóstico*; Marini et al.; Errázuriz, *Caracterización*). Esto, con el fin de aportar a la creación de una atmósfera pedagógica atractiva para sus alumnas y alumnos, y coherente estéticamente, que potencie una relación fluida entre el desarrollo de sensibilidad y la formación personal y social para lograr una educación integral y de calidad (Errázuriz, *El (f)actor invisible*).

Para llevar a cabo este objetivo se realizaron visitas a 117 establecimientos educacionales ubicados en las tres zonas mencionadas (39 en Los Lagos, 38 en San Antonio y 40 en Santiago) y se aplicaron encuestas a docentes de educación artística y

personal directivo (principalmente jefaturas UTP y directores o directoras), se tomaron fotografías de diversos recintos de las escuelas y colegios (hall de entrada, patios, biblioteca, talleres, sala de primero básico, pasillos, frontis y exteriores) y se realizaron diarios de campo de las visitas. Estas visitas, llevadas a cabo por mí, y por Josefina Buschmann y Valeria Hofmann, fueron experiencias profundamente enriquecedoras para conocer las diferentes realidades existentes en el sistema educacional chileno. En estas nos acompañaron algunas autoridades escolares, e incluso también alumnas y alumnos, aunque en ocasiones nos conducíamos de manera autónoma por los diferentes recintos de los establecimientos, levantando, muchas veces, la curiosidad de estudiantes. En estos momentos docentes, estudiantes y autoridades pasaron a ser informantes claves para nuestro objetivo.

Una de estas visitas constituyó un momento especial, ya que el contacto con los informantes claves nos entregó una nueva perspectiva que constituyó un momento etnográfico (Hammersley y Atkinson, 1994), y nos entregó información valiosísima sobre la experiencia estética que los patios dedicados al deporte pueden posibilitar en la vida escolar. Este trabajo etnográfico pudo ser realizado gracias a las notas que completábamos en nuestros diarios de campo tras la visita a cada uno de los 117 establecimientos visitados. La totalidad de estas notas de campo pueden ser revisadas en los informes de cada uno de estos proyectos (Errázuriz, *Estudio diagnóstico* 169; Marini et al. 139; Errázuriz, *Caracterización* 137).

El diseño metodológico del proyecto no contemplaba interacción con los alumnos o alumnas, pero debido al interés que generábamos, y en especial al interés que generaba nuestra cámara, se nos hizo imposible obviar estos momentos etnográficos. Nuestra presencia extraña en estos ambientes levantaba preguntas y ánimo por parte del estudiantado de hablarnos de sus propias escuelas, de sus colores, rincones, olores, ruidos, luminosidad; así como espacios favoritos y renovaciones que no gustaban. Al respecto, Laura Luna (212) expone sobre las particularidades y desafíos de hacer etnografía en la escuela.

El caso

En los cerros de Llolleo, orientado hacia la desembocadura del río Maipo y el balneario de Santo Domingo, se encuentra un establecimiento particular subvencionado emblemático de la zona. Este establecimiento fue visitado por nosotros en junio de 2015.

Ingresamos a la escuela a través del hall de entrada. En este, junto al mesón de recibimiento, se encuentra la vitrina de trofeos y trabajos escolares instalados en todo el espacio (una suerte de método propagandístico, común en la educación escolar, para agasajo de apoderadas y apoderados). Al salir y pasar al patio principal vemos la cancha de cemento donde el estudiantado juega durante el recreo. Esta cancha está rodeada en tres de sus lados por el edificio principal del colegio, y hacia el costado abierto se extienden multicanchas de asfalto y pasto sintético.

El patio escolar se compone de estas canchas que se ven en la fotografía [Figura 1] junto con el pasillo del costado que se aprecia en sombra, y otros espacios marginales detrás del casino

FIGURA 1
Patio principal de establecimiento en Llolleo (San Antonio).
FOTO: JOSEFINA BUSCHMANN.



al fondo. De tal forma, el espacio de esparcimiento de este establecimiento se compone fundamentalmente de recintos deportivos, salvo por un rincón ubicado detrás de los edificios. Este, nos cuenta el profesor que guía nuestra visita, es un patio conocido como “el patio de las niñas” [Figura 2].

La existencia de este patio, así como su nombre, se debe a que hace unos años un grupo de alumnas de segundo básico inició una “toma” en el establecimiento reclamando por un espacio en el patio para ellas. Afirmaban que en general eran expulsadas de estos espacios por niños que los usaban para jugar a la pelota — tiene cierto sentido, ya que: ¿para qué, si no, es una cancha?— así como les era difícil encontrar un lugar para ellas, acostumbradas a juegos más tranquilos: la amenaza de la pelota era constante.

El director de ese entonces acogió la demanda y habilitó un espacio perdido del colegio (los espacios perdidos, olvidados,

FIGURA 2
“Patio de las niñas”,
establecimiento de
Llolleo (San Antonio).

FOTO: JOSEFINA
BUSCHMANN.



convertidos en bodegas improvisadas, son un aspecto constante en los establecimientos educacionales, algo que puede ser fruto de investigaciones futuras). En este rincón, se han plantado árboles nativos, como los quillayes que se ven en primer y segundo plano, jacarandás, liquidámbaros y pasto natural (es el único rincón con pasto natural al interior del colegio).

Acá no se permite jugar fútbol o cualquier juego de pelota, y se incentiva el uso de este espacio para otro tipo de juegos o actividades que requieran un ambiente más tranquilo. Acá se salta al elástico, se toca guitarra, se conversa. Hay bancas de madera, senderos de maicillo e incluso un surco de agua (cosmético, en todo caso, las precursoras de este espacio no pudieron satisfacer su demanda por un riachuelo). El lugar es ameno, con sombra natural y olores también naturales: a pasto, tierra, árboles.

Honestamente, si no fuera por este relato, probablemente no nos habríamos dado cuenta de la predominancia de los campos de deporte en este colegio (ya acostumbrados, quizás, a la presencia de estos espacios en los patios escolares que visitábamos). No habríamos sido tan conscientes de la inexistente tranquilidad durante los recreos en la cancha; no hubiéramos percibido tan claramente el olor a suela quemada que se produce por el asfalto cuando se corre, driblea, se defiende una posición, se hacen enganches al realizar un deporte. Se nos hizo patente, más aún, cómo tuvimos que proteger nuestra cámara fotográfica de las pelotas de básquetbol que anárquicamente cruzaban el patio. Probablemente las mismas autoridades del colegio se dieron cuenta de esto gracias a la demanda de las alumnas.

Cabe señalar, en todo caso, que este espacio ha sido bautizado como “el patio de las niñas” en función de la iniciativa que le dio inicio, sin embargo, amenaza el potencial de inclusividad que tiene el lugar al constreñirlo solamente al mundo femenino. Una concepción plenamente inclusiva del espacio escolar no es aquella donde existen espacios masculinos y femeninos, sino que aquella donde los espacios invitan a ser utilizados sin importar el género de sus usuarias y usuarios.

La importancia del caso expuesto radica en los siguientes puntos:

- Esta experiencia etnográfica nos llevó a ver los patios escolares futuros y los ya visitados de una manera radicalmente diferente. Buscábamos a partir de entonces, y entre los objetivos concernientes a la investigación que realizábamos, conocer la experiencia de los y las estudiantes en los patios de sus escuelas. Siguiendo a Hammersley y Atkinson en su libro *Etnografía: métodos de investigación* (1994), una anécdota se vuelve dato etnográfico cuando abre frentes de reflexión e invita a cuestionarse las propias ideas sobre el objeto de estudio y la manera de enfrentarse a este.
- A partir de la acción de un grupo marginado de los espacios escolares, como es el caso de estas estudiantes pertenecientes a los cursos menores, en este colegio se reveló la posibilidad de que un mayor grupo de estudiantes pudiera sentirse marginado del patio escolar (los/las no deportistas, las/los tímidas/os, incluso por quienes pueden tener alguna discapacidad física).
- El espacio del colegio se encontraba tan fuertemente determinado hacia la actividad deportiva que no permitía nuevos usos imaginativos de este. Si bien se ha expuesto que los niños y niñas tienen agencia al momento de reimaginar el espacio donde se encuentran, en este caso el espacio se encontraba tan determinado que la única acción posible consistía en la resistencia. A su vez, gracias a la acogida de las autoridades escolares de la época que reconocieron esta capacidad en las estudiantes, el patio escolar pudo ser transformado para dar acogida a un mayor número de estudiantes.
- Por último, este caso cuestiona lo que se ha dado en llamar el “adultocentrismo” en la sociedad (Hecht). Si no fuera por la acción de las estudiantes, probablemente las autoridades no habrían notado esta centralidad en el deporte que llevaba a la exclusión de una parte importante del estudiantado del patio escolar. Difícilmente nuestra propia mirada externa lo habría percibido. En palabras de Blundell (88): “¿Son todos los niños completamente pasivos por las limitaciones de su poder social y todos los adultos totalmente poderosos [respecto de esto]?”

A partir del dato etnográfico señalado comenzamos a poner mayor atención a los y las estudiantes que se nos acercaban para preguntarnos por nuestra cámara y presencia, así como volvimos a ver las fotografías tomadas en terreno, con nuevos ojos sobre patios escolares, rincones, áreas verdes y, por cierto, la existencia casi omnipresente de la infraestructura deportiva.

Patios escolares en el sistema educacional chileno

En los patios escolares encontramos multicanchas, donde se suelen jugar los deportes de fútbol y básquetbol. Estas canchas suelen utilizar el espacio principal de muchos de los establecimientos. La cancha muchas veces replica los colores institucionales, abarca el espacio, presentando la posibilidad de jugar en un suelo duro, donde la invitación es más a correr y competir antes que sentarse a descansar, conversar o jugar otro tipo de juegos. En el interior, además, encontramos mesas de pimpón repartidas entre los pasillos.

La mesa de pimpón es otro elemento clásico de los patios escolares, buena solución como método para ingresar el deporte a los espacios de dispersión techados. En la zona sur, donde llueve gran parte del año, es un elemento que suele ser instalado, junto a las mesas de “taca-taca” o “metegol”.

La mesa de pimpón suele congrega a dos o más alumnas y alumnos que juegan, y al grupo de amistades que se congrega a su alrededor. Esto cuando se han conservado en buen estado, ya que suelen encontrarse a maltraer, en muchas ocasiones carecen de red, aunque el ingenio siempre encuentra una solución (se puede ver estudiantes jugando sin ella, o utilizando cartones para reemplazarlas). En muchas ocasiones, en todo caso, a los pocos años, o incluso meses, pasan a formar parte de las estéticas del abandono que se pueden apreciar en muchos espacios escolares.

Otro elemento común es la instalación de maquinaria, la misma que encontramos en parques y plazas. Sobre esta se podrían plantear cuestiones aún más críticas: ¿es necesaria la inversión en esto, cuando su función se encuentra limitada al simple movimiento repetitivo del cuerpo, de manera individual? La

experiencia escolar, además, demuestra que estas instalaciones suelen pasar rápidamente al olvido. Estas estéticas del abandono no son exclusivas del mundo deportivo en los establecimientos educacionales, pero sus elementos suelen encontrarse olvidados, oxidados y apilados en un rincón.

En contraste a estos ejemplos, también es posible encontrar lugares, aunque mucho más escasos, que invitan a la pausa y a otras actividades más tranquilas. Estos espacios suelen ser jardines, bosques cuando se tiene la oportunidad, algunas mesas y bancas de madera u otro material, en ocasiones dispuestas en semicírculo.

En la fotografía [Figura 3] vemos un muy buen ejemplo de esto, un sitio donde se ha privilegiado la conversación y el descanso, así como puede ser incluso la contemplación. La fotografía muestra un ejemplo claro de cómo un árbol puede generar un lugar de encuentro. Claro que cabe señalar que este peral contó con el tiempo necesario, gracias a la antigüedad de esta escuela de crecer hasta las dimensiones que se observan.

FIGURA 3
Espacio de descanso en establecimiento de San Antonio (los rostros de las y los menores se han ocultados para proteger su identidad).
FOTO: JOSEFINA BUSCHMANN.





Como se señaló, este es un muy buen ejemplo, y responde además al tiempo que ha tenido este árbol de crecer. Sin embargo, ocurre que en muchos casos estos espacios no cuentan con ningún tipo de protección —ya sea para el sol o la lluvia—, y además, en algunos casos —como el caso del “patio de las niñas”— se han instalado en rincones abandonados. Pareciese que estos espacios se conciben en la educación escolar solo como lugares residuales, espacios que fueron ocupados de manera improvisada y que, como tales, podrían no lograr cumplir con su función cabalidada.

Vemos en la fotografía [Figura 4] cómo una alumna batalla contra el sol para poder ver la pantalla de su computador. En este caso se ha utilizado un espacio central del establecimiento para dar lugar a estas áreas de reunión y estar, sin embargo, se ha dejado de lado ciertos elementos que pueden hacer de estas un verdadero recinto de acogida (en este caso una sombra).

Estos espacios pueden ser fundamentales en las escuelas, dada su condición de potencial refugio. Se acompaña la fotografía [Figura 5] siguiente con un fragmento de las notas de campo de

FIGURA 4

Niña batalla contra el sol para poder usar su computador (establecimiento de San Antonio).

FOTO: JOSEFINA BUSCHMANN.

Josefina Buschmann: “Mientras tomaba fotos, una niña se nos acercó y nos preguntó qué hacíamos. Debe de haber tenido unos 7-8 años aproximadamente. Le respondimos que tomábamos fotos para ver cómo era el colegio. Luego, le pregunté cuál era su lugar favorito en el colegio y me dijo que el lugar bajo la escalera donde iba sola cuando estaba triste y acariciaba las flores para sentirse mejor” (extracción nota de campo).



FIGURA 5
Espacio de refugio
en establecimiento
de San Antonio.
FOTO: JOSEFINA
BUSCHMANN.

Esta nota y esta fotografía nos invitan a pensar en la posibilidad de los recintos escolares como refugio. Donde un espacio de tranquilidad, o la delicadeza que pueden entregar las flores, por ejemplo, pueden servir como un oasis dentro de la convulsionada vida que a muchos y muchas estudiantes les toca en su vida cotidiana. A su vez, son reflejo de la capacidad imaginativa de niñas y niños para subvertir los espacios que han sido creados para ellas y ellos.

En las notas de campo hechas para los establecimientos de Santiago poniente, de hecho, se repite mucho la palabra “oasis” (tristemente célebre, sin embargo, tras los dichos del presidente Sebastián Piñera días antes del comienzo del estallido social de octubre de 2018). Esta palabra fue utilizada en referencia a establecimientos en los que, dada la tranquilidad o presencia de áreas verdes en su interior, contrastaban radicalmente con el entorno urbano donde se encontraban, marcado por la precariedad de los espacios públicos.

Conclusiones

Para terminar, quisiera afirmar que, si bien el deporte es fundamental en la formación estudiantil, por temas de salud pública, por la posibilidad de socialización y por la mejora en el rendimiento académico y cognitivo que generaría (Chillón Garzón et al.; Guàrdia; Ramírez et al.; Moreno et al.). No se postula una erradicación del deporte en los espacios escolares ni mucho menos en la educación, sino que la apertura a concebir los espacios exteriores como algo más que lugares para correr, chutear, lanzar y, en definitiva, competir. Especialmente cuando la centralidad del deporte en espacios destinados al ocio puede llevar a la exclusión de algunos y algunas, cuando todos nuestros esfuerzos como sociedad están puestos en incluir a todas y todos.

El Decreto 548 del Ministerio de Educación (MINEDUC, 2018) sobre las exigencias mínimas para la planta física que deben cumplir los establecimientos reconocidos por el Estado (última versión: 09de julio de 2018) solo estipula, respecto al patio, que su tamaño es una de las variables para determinar la capacidad máxima de atención de cada establecimiento y exige su existencia

para los diferentes niveles de la educación estudiantil (Prebásica, Básica y Media). No hace referencia a su estructura, a la proporción de áreas verdes que debe poseer, ni tampoco a la cantidad de espacio destinada al deporte. Deja a criterio de los y las sostenedoras el uso de estos espacios que, como se postula en este artículo, suelen ser destinados a la actividad deportiva, con pocos espacios de reflexión, pausa y tranquilidad, y en lo que además solo existen juegos estimulantes en el área de párvulos y Prebásica.

Tras el desarrollo de estas reflexiones cabe postular las siguientes preguntas:

- ¿A qué responde la centralidad del deporte en los espacios escolares? ¿Acaso seguimos la idea foucaultiana del disciplinamiento de los cuerpos, y lo extendemos, de manera rígida, a los momentos de ocio y dispersión de niños y niñas que se encuentran entre los 6 y 18 años? ¿No se nos ocurre más que construir espacios normados, con áreas trazadas, líneas rectas y límites definidos?
- ¿Será que estamos demasiado preocupados de evitar lo que Marc Armitage (541) denomina *nooks and crannies*, algo así como espacios y recovecos, que escaparían de la vigilancia y control de las autoridades, y por eso elegimos construir canchas? Estos recintos deportivos son soluciones arquitectónicas que utilizan grandes explanadas, abiertas, que ocupan inmediatamente todo el espacio, dándole una función, pero a la vez la posibilidad de controlar a sus usuarios. Esta solución se vuelve peligrosa toda vez que, como vimos en el colegio de Lolleo, masculiniza los espacios escolares y excluye a un grupo importante del estudiantado. Esta masculinización de los espacios escolares ya fue señalada por Prosser (21) en su estudio “Métodos visuales y la cultura visual de las escuelas” (traducción propia) que determina que el 94% de las niñas que participaron de este declaran estar molestas o muy molestas al quedarse con espacios de juegos secundarios dentro de los patios escolares. Más aún, señala que es ampliamente reconocido, aunque no sea cuestionado, que es tradición en las escuelas que las niñas jueguen alrededor de los espacios escolares dominados por los juegos de fútbol de los niños.

Si queremos conducir nuestra sociedad hacia una más inclusiva, por medio de una educación de calidad debemos pensar en espacios para todas y todos, quizás menos determinados a funciones específicas y menos competitivos. Cabe en este momento realizarnos las mismas preguntas que la filósofa Judith Butler:

¿Qué nuevas formas son posibles, y cómo están siendo forjadas?
¿Qué puede hacerse para producir un set de condiciones más igualitario para el reconocimiento? ¿Qué se puede hacer, en otras palabras, para cambiar los mismos términos del reconocimiento para producir resultados más radicalmente democráticos? (6, traducción propia).

Los materiales que se utilizan, la distribución del espacio, los límites y posibilidades que estos presentan no solo responden al principio de eficiencia o la búsqueda de la eficacia educativa, sino que también responden a principios morales de lo que está bien y mal (Blundell, 44), siguiendo el principio de gubernamentalidad de Foucault expuesto anteriormente. De esta forma, ser un buen estudiante no solo es responder a las exigencias académicas del aula, sino que “internalizar las expectativas sociales del lugar y sus valores para que los cuerpos de los niños y niñas se vuelvan disciplinados y transformen en ‘estudiantes’ como parte de su proceso de escolarización” (82, traducción propia). Por lo que debemos preguntarnos qué tipo de estudiantes formamos en espacios donde la experiencia lleva a la exclusión.

De aquí surge el interés de estudiar el tipo de espacios escolares y las materialidades usadas que están en el origen de las investigaciones realizadas en Los Lagos, San Antonio y Santiago por nuestro equipo, así como las realizadas por David Blundell, Marc Armitage y Joan Prosser en otros contextos. Pensar y construir escuelas que den acogida plena a las y los estudiantes debiese ser uno de los objetivos fundamentales de la educación en la actualidad. En palabras de la educadora especializada en edificios escolares Catherine Burke: “una ‘geografía’ que niños y niñas puedan entender” (traducción propia), es decir, espacios y lugares donde los y las estudiantes se sientan invitados e invitadas, y los reconozcan como propios.

Referencias

- Armitage, Marc.** “The Influence of School Architecture and Design on the Outdoor Play Experience within the Primary School”. *Paedagogica Historica*, vol. 41, n° 4-5, 2005, pp. 535-553. Doi: <https://doi.org/10.1080/00309230500165734>
- Blundell, David.** *Rethinking Children’s Spaces and Places*. Londres, Bloomsbury Publishing, 2016.
- Burke, Catherine.** “George Baines obituary”. *The Guardian*, 28 de octubre de 2009.
- Butler, Judith.** *Frames of War: When is Life Grievable?* Nueva York, New Left Book, 2009.
- Chillón Garzón, Palma, Manuel Delgado Fernández, Pablo Tercedor Sánchez y Marcela González Gross.** “Actividad físico-deportiva en escolares adolescentes”. *Retos. Nuevas tendencias en Educación Física, Deporte y Recreación*, n° 3, 2002, pp. 5-12.
- Errázuriz, Luis Hernán.** *Estudio diagnóstico del estado de la educación artística en la X región de Los Lagos*. Frutillar, Teatro del Lago, 2014.
- . *El (f)actor invisible: Estética cotidiana y cultura visual*. Valparaíso, CNCA, 2015.
- . *Caracterización de la enseñanza artística y de entornos escolares, aledaños al Centro Nacional de Arte Contemporáneo*. Santiago, Centro Nacional de Arte Contemporáneo, 2018.
- Giroux, Henry A.** *The Hidden Curriculum and Moral Education: Deception of Discovery*. Michigan, McCutchan Pub Corp, 1983.
- Guàrdia, Joan.** “La actividad deportiva como instrumento y agente de formación académica en la Educación Superior Universitaria”. *Revista de Educación*, n° 335, 2004, pp. 95-104.
- Hammersley, M. y P. Atkinson, P.** *Etnografía: Métodos de investigación*. Barcelona, Paidós Ibérica, 1994.
- Hecht, Ana Carolina.** “Del adultocentrismo a la agencia infantil: un enfoque desde la socialización lingüística”. *Imágenes de investigación*, vol. 12, n° 1, 2013, pp. 7-17.
- James, Allison y Alan Prout.** *Construting and Reconstructing Childhood: Contemporary Issues in the Sociological Study of Childhood*. Londres, Routledge, 1997.

- Luna, Laura.** “Aprender, participar e investigar en la escuela: Particularidades y desafíos de la etnografía escolar”. En Jenny Assael B. y Andrea Valdivia B. (eds), *Lo cotidiano en la escuela: 40 años de etnografía escolar en Chile*. Santiago, Editorial Universitaria, 2018.
- Marini, Guillermo, Luis Hernán Errázuriz, Isidora Urrutia y Pilar Wiegand.** “Estudio diagnóstico del estado de la educación artística en la provincia de San Antonio”. San Antonio, Centro Cultural de San Antonio, 2016.
- MINEDUC.** *Decreto 548: Aprueba normas para la planta física de los locales educacionales que establecen las exigencias mínimas que deben cumplir los establecimientos reconocidos como cooperadores de la función educacional del estado, según el nivel y modalidad de la enseñanza que impartan*. Santiago, Ministerio de Educación de Chile, 2018.
- Moreno Doña, Alberto, Rodrigo Gamboa Jiménez y Carolina Poblete Gálvez.** “La educación física en Chile: Análisis crítico de la documentación ministerial”. *Rev. Bras. Ciênc. Esporte, Florianópolis*, vol. 36, n° 2, 2014, 411-427.
- Prosser, Jon.** “Visual Methods and the Visual Culture of Schools”. *Visual Studies*, vol. 22, n° 1, 2007, pp. 13-30. Doi: <https://doi.org/10.1080/14725860601167143>
- Ramírez, William, Stefano Vinaccia y Gustavo Ramón Suárez.** “El impacto de la actividad física y el deporte sobre la salud, la cognición, la socialización y el rendimiento académico: Una revisión teórica”. *Revista de Estudios Sociales*, n° 18, 2004, pp. 67-75.

La representación de la mujer en revistas deportivas: un análisis comparativo entre los casos de Ana Lizana y Jeanette Campbell

Gabriela Flores Pérez

Introducción

El deporte se ha constituido como una práctica permanente y parte esencial de la cultura de cada nación. Si vemos el deporte desde una perspectiva histórica, tenemos que pensarlo a partir del cruce de distintas dimensiones de la vida social, es decir, desde el significado cultural a la imbricación con el mercado industrial, desde su rol en la definición de identidades nacionales o de género hasta la diferenciación entre los distintos grupos sociales. El deporte se ha consagrado como un espectáculo competitivo, el cual tiene al fútbol como el juego más popular a nivel mundial. Asimismo, también se convierte en uno de los principales contenidos de los medios de comunicación. El deporte es capaz de entregarnos posibilidades de lectura sobre fenómenos centrales en el análisis cultural, tales como: el rol de los medios de comunicación en la configuración de identidades

nacionales, el sitio de mujeres deportistas y la representación en torno al cuerpo en el caso de ellas.

El propósito de este trabajo es enmarcarse en la historia del deporte, enfocado en la figura y la situación de la mujer deportista en la prensa escrita, y el desarrollo que va teniendo la industria cultural donde circulan ideas de raza y disciplinamiento deportivo entre los años 30 y 40. Para estudiar lo señalado, se formulan las siguientes interrogantes: ¿Cómo se muestra la imagen de la mujer en el deporte desde la prensa especializada en los años 30 y 40? ¿Cuál es el discurso existente en este medio sobre la imagen de la mujer deportista teniendo en cuenta los casos exitosos de las deportistas a estudiar? Estos son los de Ana Lizana y Jeanette Campbell. Ambas fueron foco de portadas y noticias en revistas como *Estadio* (1944) y *El Gráfico* (1934 y 1936), las que forman parte de nuestro corpus de análisis. En este sentido, una posible hipótesis es que las imágenes analizadas en este corpus están asociadas a la construcción de una mujer ideal, erotizada en la mayoría de los casos, debido a las ideas que circulan en torno al cuerpo y la juventud, nociones que provocan una concepción estereotípica de las mujeres, restando importancia a los logros deportivos o al esfuerzo realizado para obtener los resultados —tal como se dan en los casos de las deportistas mencionadas—. Además, se puede constatar la instalación de la imagen de la mujer como dueña de casa, dedicada al rol de esposa y de madre, la cual tiene que abandonar la práctica deportiva. Por lo tanto, este trabajo se estructura en los siguientes apartados: una contextualización histórica sobre los orígenes de las revistas deportivas en Chile y Argentina; luego a partir del caso de la revista *Estadio* y *El Gráfico* se hará un mapeo histórico-social enfocado en las ideas en torno al cuerpo de esos años y se expondrá brevemente el origen del deporte femenino para reflexionar sobre los casos de Ana Lizana y Jeanette Campbell, desde sus vidas personales hasta el tratamiento que les da la prensa deportiva. Para el análisis se tomarán las ideas de Martín Bergel y Pablo Palomino en torno al uso de la fotografía y la erotización de las imágenes, concepciones sobre el ideal estético corporal de Georges Vigarello y Richard Holt, la noción sobre el uso de ciertos elementos que

intensifican el canon de belleza de la mujer desarrollado por Óscar Traversa y el concepto de ídolos deportivos tomado por Eduardo Santa Cruz.

Historia de las revistas deportivas chilenas y argentinas

La industria cultural durante el siglo xx generó diversos productos culturales en distintos formatos y géneros. Así, por ejemplo, la prensa escrita, según Santa Cruz, “se ha constituido como uno de los espacios comunicacionales donde dicha tendencia se mantiene desde fines del siglo xix en adelante” (“Modernización y cultura de masas” 31). Es en los años 30 donde se inicia una búsqueda por la definición de los elementos identitarios, tanto en Chile como en Argentina la sociedad comienza a transitar por un nuevo camino hacia el progreso, considerando lo moderno como un componente constitutivo del nuevo país. De este modo, aquellos productos culturales como las revistas y los diarios se enfocan en generar estrategias discursivas en pro de la construcción del imaginario nacional. En el caso de la prensa chilena, particularmente las revistas deportivas, tienen su formación con el florecimiento de la Empresa Zig-Zag.¹ Si bien en un principio el deporte es, según Santa Cruz y Santa Cruz, “cosa de gringos, luego juego y entretención de jóvenes aristócratas” (*Las escuelas de la identidad* 92), pasa a ser rápidamente difundido por las élites locales, llegando hacia las masas populares. El especialista Alabarces afirma que “esa expansión entre las clases populares es lo que ha sido definido como procesos de popularización” (4). Hay dos ejes que se relacionan con este fenómeno: el primero tiene que ver con el concepto de igualdad, puesto que el mérito garantiza el éxito, configurando un lugar democrático donde se vislumbra un ascenso social, cuestión que en otros ámbitos no es posible. El segundo eje está relacionado con la profesionali-

1 Dicha empresa editorial mantuvo la política de publicar una serie simultánea de revistas, algunas de ellas fueron: *Zig-Zag*, *Sucesos*, *El Peneca*, *Corre Vuela*, *Selecta* y *Pacífico Magazine*, entre otras.

zación, es decir, la pugna que se da entre los grupos medios y populares versus las élites, ya que es posible sostener un espacio de incorporación y ascenso social de otros sectores. De este modo, la aparición de las primeras revistas deportivas se debe al auge que empiezan a tener algunas prácticas entre los grupos sociales. Algunos ejemplos de revistas deportivas chilenas fueron: *La Semana Sportiva* (1905-1912), *El Sportman* (1912-1914), *Los Sports* (1923-1931), *As* (mayo a julio de 1935), etc. A medida que se van incorporando revistas especializadas en deportes, en palabras de García Huidobro y Escobar, “se produce una profesionalización de la trayectoria que hasta ahora habían tenido este tipo de publicaciones que, como hemos visto, eran más bien de aficionados o deportistas” (91). Por otra parte, uno de los clásicos en materia deportiva es la revista *Estadio* (1941-1982), medio que posee una diversidad de secciones, aunque también hace miradas proyectivas sobre tendencias, ocupándose de la historia deportiva. Siguiendo a las autoras mencionadas, señalan que “su popularidad lograba que se vendiera tanto a aficionados como a hinchas. [...] la revista fue apoyada hasta por el presidente de la República, Juan Antonio Ríos, demostrando ser uno de los lectores más fervientes” (93).

En el caso argentino, la lectura de diarios y revistas constituía la primera y más antigua manera de acceder a la información. En la década del 10 surgió una gran cantidad de revistas deportivas como: *La Cancha* (1928-1950), *Gaceta Deportiva* (1931) y *El Gráfico* (1919-2018). En consecuencia, las publicaciones contribuirán a dotar a las y los lectores de una amplia gama de representaciones para lograr identificarse, pero también, según Eujanian “propondrán al público [...], caminos probables para encontrar el mejor rumbo para la conquista del éxito” (128); es así como uno de los primeros síntomas de esos cambios se materializó con la publicación de *El Gráfico*, el cual, según el autor indicado, “busca apelar al imaginario masculino de clase media” (128). Por lo tanto, se considerarán los casos de la revista *Estadio* y *El Gráfico* para contextualizar lo que ocurre en Chile y Argentina por los años 30 y 40, con énfasis en los discursos sobre la imagen del cuerpo que predominaba en esos años.

Revista *Estadio*: El Chile moderno y la cultura física

Si bien el deporte pasa por un proceso de popularización y apropiación por otros sectores sociales, de acuerdo con lo formulado por Vigarello y Holt, “el deporte *amateur* era propio de la clase burguesa del siglo XIX, pero la necesidad de ofrecer a los obreros lo que la época victoriana denominaba ‘diversiones racionales’ fue fundamental en su difusión” (313). El auge de las prácticas deportivas va a chocar con el desarrollo de ciertas ideas con fuertes matices eugenésicos, las cuales ponen al cuerpo y la juventud como amalgama de la nación. En relación con esto, muchas revistas comulgaban con la concepción hegemónica que imponía el Estado en lo que refiere a los roles y las responsabilidades que, producto de la modernización del país, les corresponde a los medios. En términos generales, el desarrollo del deporte se concibe como una faceta fundamental en el camino hacia el progreso. Según Santa Cruz y Santa Cruz, “el discurso de *Estadio* acentúa la importancia de la acción gubernamental en la promoción del desarrollo, instando a que se considere como un aspecto crucial el perfeccionamiento físico y moral de los habitantes” (*Las escuelas de la identidad* 152). El deporte pasa a conformar un punto central dentro del proyecto de modernización, tal como había señalado, dicha legitimación del deporte se debe al proceso de apropiación provenientes de diversos grupos sociales. Eduardo Santa Cruz y Luis Santa Cruz lo entienden a partir del contexto del proyecto nacional-desarrollista en que el deporte “es presentado como un modelo de principios y valores que permitirían construir una nación y una sociedad integradora” (*Las escuelas de la identidad* 154). Es así como tenderá a enfatizar el discurso del mejoramiento de la raza, lo que se traducía en “perfeccionar la condición fisiológica de los habitantes [...] superar los problemas sociales y morales que afectaban a los sectores populares” (155). De esta manera, el discurso eugenésico empieza a establecer sus bases por medios de proyectos como la Ley de la Raza, propuesta por la sociedad médica de Santiago en 1925 y promulgada ese mismo año, y la campaña “Defensa de la Raza y Aprovechamiento de las Horas Libre” en 1939. El objetivo principal de instalar esta

política eugenésica positiva,² en palabras de Durán, es “por un lado preservar la vida del infante antes, durante y los primeros años de su nacimiento y por otra el potenciamiento físico y del carácter de la juventud” (36). De este modo, se inicia la intervención en las escuelas sobre una enseñanza en torno al cuerpo, por medio de un régimen educativo de la educación física, es decir, su función está asociada a la concreción de un proyecto de individuación de la modernidad, mejorando las capacidades físicas de los sujetos en la sociedad. En el caso chileno, existía el temor a poner en riesgo la pérdida del valor nacional, cuestión que podía llevar un retroceso a partir de la idea de degeneración de la raza. Sin embargo, gracias a la paulatina intervención del Estado, por medio de planes y organismos que regulaban la educación física —es el caso de la Comisión Nacional de Educación Física en 1923—, permitió concebir una pedagogía del cuerpo tanto en los espacios escolares como fuera de ellos —idea afirmada por Martínez-Fernández, quien dice que “las actividades físicas pasaron a ser consideradas políticamente como un servicio social en que el Estado debía proporcionar a los ciudadanos para su beneficio y bienestar personal” (330)—. Volviendo a la revista, es así como *Estadio* acercó el deporte a todos los grupos sociales asumiendo las ideas sobre el cuerpo y su fortalecimiento a nivel social. Un resumen de las ideas mencionadas, de las que se hizo cargo la revista, se puede apreciar en el siguiente escrito: “Quien sabe del calor de una lucha deportiva, quien conoce del esfuerzo grande en que músculo y cerebro unidos buscan una victoria en el deporte, está especialmente dotado para triunfar, procrear hijos sanos y ser útiles a su patria” (*Estadio*, 1941).

Revista *El Gráfico*: La cultura física en la Argentina moderna

En los comienzos del siglo xx, Argentina estaba inmersa en un proceso paulatino de modernización, donde ciudades como

2 De acuerdo a lo señalado por Manuel Durán, su denominación se vincula a su carácter de no agresivo en cuanto a la intervención corporal, sostenida en planes de educación física, higiene y alimentación.

Buenos Aires daban cuenta de un fuerte impacto de las transformaciones en diversos ámbitos. Una ciudad cosmopolita desde el punto de vista poblacional, en el cual —según lo dicho por Beatriz Sarlo— “sus hijos forman parte del contingente beneficiado por el aumento de la tasa de alfabetización y escolaridad” (18), evidenciando un ascenso por medio del capital cultural, insertándose en espacios del campo cultural y profesiones liberales. Siguiendo el planteamiento de la autora, es así como “se define un área social de un público lector potencial, no sólo de las capas medias, sino de sectores populares” (19), entregando las condiciones necesarias para la conformación de un mercado editorial local. Este proceso de modernización implicó la creación de una cultura popular que se vio reflejada dentro de un espacio público particular como lo fueron los barrios. Bergel y Palomino definen este espacio como “un dispositivo material social y político a partir del cual se organiza una profusión de movimientos asociativos [...] Pero también el barrio forma parte de [...] la incipiente sociedad de consumo en una serie de prácticas como en la difusión de hábitos y valores típicos de la sociedad de consumo” (104). De este modo, los medios de comunicación tenían una función integradora, conectando estos espacios, apoyándose en el papel alfabetizador y, a su vez, en el alcance social de la prensa en los barrios argentinos. Una de las revistas más importantes que generó una intervención cultural en torno al valor del cuerpo y el significado de la actividad física en la Argentina moderna fue *El Gráfico*,³ portadora de uno de los principales fenómenos de masas propios de esta época: el deporte moderno. Una revista que con el paso de los años se fue perfilando hacia la especialización en deportes, fundamentalmente el fútbol. Sin embargo, hay un punto de suma importancia que tengo que rescatar: dicha revista, en palabras de Bergel y Palomino, “se constituye como *ojo de la modernidad* y como *celebración de lo moderno*” cuestión que

3 Fundado en mayo de 1919 por Aníbal C. Vigil de la Editorial Atlántida. Nace como *Semanario de Actualidades*, pero al año pasa a llamarse *Revista de Sports, Teatros, Arte y Variedades*. En 1925 adquiere la nominación de *Revista Deportiva*.

también adquiere un fuerte discurso de intervención sobre lo social, vale decir, “un *antídoto* de ciertos males de la modernidad, a través de una pedagogía y una militancia por el deporte” (107). Para el público lector de esta revista, uno de los aspectos más llamativos es la calidad de sus fotografías, puesto que la mayor parte del cuerpo textual aparece subordinado al dispositivo fotográfico. La fotografía tiene como propósito registrar hechos cercanos o lejanos, buscando impactar al lector con su notable calidad técnica e incluso artística. Es en este sentido que la revista nace como *ojo de la modernidad*, ya que “realiza una operación de control de las imágenes a través de los epígrafes, que anclan los valores y discursos que se buscan transmitir” (Bergel y Palomino 107). De este modo, la atención y centralidad de las imágenes se vinculan a temas sobre el cuerpo, donde se enfatiza la exhibición de cuerpos femeninos para capturar al público masculino. Ahora bien, respecto al papel de *antídoto* se ligan con problemas que surgen producto del ritmo de la urbe moderna, los cuales derivan en agotamiento físico y moral, decadencia, etc. Lo anterior es detectado por el medio, lo que provoca que su discurso apunte a un insistente llamado a hacer deporte. No obstante, este llamado pasa a ser una intervención que forma parte de un ideal sobre el cuerpo, entendido desde los códigos estéticos e higiénicos, instalándose en el imaginario colectivo de la sociedad en términos morales y culturales. Ahora bien, el concepto de cultura física que se maneja en la revista está relacionado con proponer a los lectores “un sistema de vida basado en valores como: lo sano, lo *verdaderamente* bello, el esfuerzo, el vigor y el equilibrio” (Bergel y Palomino 109). En consecuencia, *El Gráfico* se ve obligado a evocar, a modo de modelo y espejo, ideales estéticos y corporales que provienen del mundo griego;⁴ asimismo, podemos creer que hay una afinidad entre la propuesta pedagógica deportiva de la revista y la síntesis fascista del ideal corporal griego pro-

4 Cabe mencionar que la reinención de los ideales estéticos griegos son un rasgo ya difundido en las sociedades burguesas europeas entre los siglos XVIII y XIX. Pero en el siglo XX dicha idea fue resignificada o modificada de diferentes formas, destacando el uso producto del fascismo de entreguerras.

ducto del clima generalizado del mundo de entreguerras. Un ejemplo son las olimpiadas, puesto que condensan los ideales del mundo griego con el carácter nacionalista del periodo, del cual se aprovechó la derecha nacionalista para dar a conocer su ideología. Volviendo al concepto de cultura física, el discurso general que lleva consigo la revista se sintetiza con un concepto central relacionado con la exaltación de un cuerpo nuevo, calificado como atlético, el cual rige, según Vigarello y Holt, en “el equilibrio entre los diferentes elementos de la anatomía y el yo interior, entre el cuerpo y el espíritu resumido en el adagio, *Mens sana in corpore sano*” (312). La labor de la revista es combatir la degeneración física, en conjunto con la instalación de la idea representativa del cuerpo, donde comienza a predominar la erotización del cuerpo de las mujeres.

Análisis de la imagen de la mujer en las revistas deportivas:

Casos de Ana Lizana y Jeanette Campbell

Desde la antigüedad que existen competencias deportivas para mujeres. Según señala Clara Sainz de Baranda “destacan los Juegos Hereos, una carrera pedestre (el deporte de competición femenino más extendido en la Antigua Grecia) que tenía lugar en honor a la diosa Hera” (81). En la época imperial existieron competencias para ellas como los torneos gimnásticos, espectáculos de gladiadoras, etc. Igualmente, en la Edad Media, la mujer practicó hípica y caza, incluso existe constancia, según la misma autora, “de su participación en el tenis y en el patinaje sobre hielo” (86). Sin embargo, ya en el siglo XIX, según García “ni la ciencia médica ni la sociedad civil veían bien la figura de la mujer deportista, los primeros no encontraban en el deporte una actividad recomendada para su salud [...] la sociedad tampoco admitía la figura de una mujer decidida, segura e independiente que es la que el deporte construía” (65). A medida que la industrialización va penetrando en los países durante los años veinte, el cuerpo femenino va tomando cierta libertad. Las mujeres van dejando de lado el uso del corpiño y las faldas se vuelven más recurrentes. La inclusión de las mujeres en algu-

nas prácticas deportivas y su presencia marcaría una progresión a nivel de competencias, como lo es el caso de los Juegos Olímpicos de 1936 en Berlín.

La lista de deportistas mujeres es extensa, pero aquellas que han logrado sumar éxitos significativos en sus carreras son pocas. Es por esto que he decidido tomar los casos de Ana Lizana⁵ y Jeanette Campbell,⁶ tanto por sus logros deportivos siendo mujeres y latinoamericanas como por la construcción de sus imágenes en medio de las ideas defendidas por la prensa de esos años sobre el cuerpo y los ideales atributos femeninos. En este sentido, se revisará el caso de la chilena y de la argentina; ambas fueron portadas de la revista *El Gráfico*. En esta portada [Figura 1],⁷ se ve la imagen clara de Anita Lizana golpeando un revés, donde se

5 Nació el 19 de noviembre de 1915 en una casa ubicada al lado de una cancha de tenis en la Quinta Normal, el club *Deutscher Sport Verein* de la colonia alemana. Con un padre tenista y su tío Aurelio, leyenda del tenis en sus comienzos, no podía hacer otra cosa que jugar con raquetas y pelotas. En 1929, con tan solo 14 años, ya era campeona nacional en adultos. En los años 30 buscó conseguir los medios para realizar una gira por Europa: una colecta pública que reunió 120.000 pesos le permitió financiar esa anhelada gira. En total, Anita —conocida como “la ratita”— sumó 17 títulos en singles, 2 en dobles, 5 en dobles mixtos junto a su esposo Ronald Taylor Ellis, segundo jugador del ranking de Escocia. Su triunfo más importante fue la final en Forest Hills, actual Abierto de Estados Unidos, donde venció a la polaca Jadwiga Jędrzejowska por 64-62, y se convirtió en la primera chilena en ganar un torneo Grand Slam y en la primera latinoamericana en llegar al número uno del mundo en 1937. Anita se radicó en Europa junto a su esposo y volvió un par de veces a Chile. Falleció el 21 de agosto de 1994 (cfr. Cavalla 74-78).

6 Nació el 8 de marzo de 1916 en Bayona, Francia; hija de madre argentina y padre escocés, fue nieta de Mary Elizabeth Gorman, una de las maestras estadounidenses que trajo Domingo Faustino Sarmiento al país. Sus padres vivían en Argentina, pero debido a un viaje realizado a Europa debieron quedarse al menos dos años, debido a la Primera Guerra Mundial. A los 16 años conquistó su primer título en Argentina con récord nacional. También se había desempeñado en hockey sobre césped en el exclusivo Belgrano Girls School. Cuando comenzó su carrera en la natación, solo entrenaba una hora diaria porque trabajaba como secretaria. En el Sudamericano de Río de Janeiro en 1935 ganó tres títulos (100m, 400m y 4x100m), con tres récords sudamericanos; esto hizo que el Comité Olímpico del país cediera, y se convirtió en la primera mujer en la historia del deporte nacional en integrar una delegación olímpica. Su tiempo de 1 minuto y 6 segundos establecido en la final de 100m libres en los Juegos Olímpicos de Berlín de 1936 fue récord sudamericano durante 28 años y le permitió ganar la medalla de plata. Se retiró en los años 40 producto de la Segunda Guerra Mundial. Obtuvo 12 títulos sudamericanos, 13 argentinos, 12 plusmarcas continentales. Falleció el 15 de enero del 2003 (cfr. Kopelovich 231).

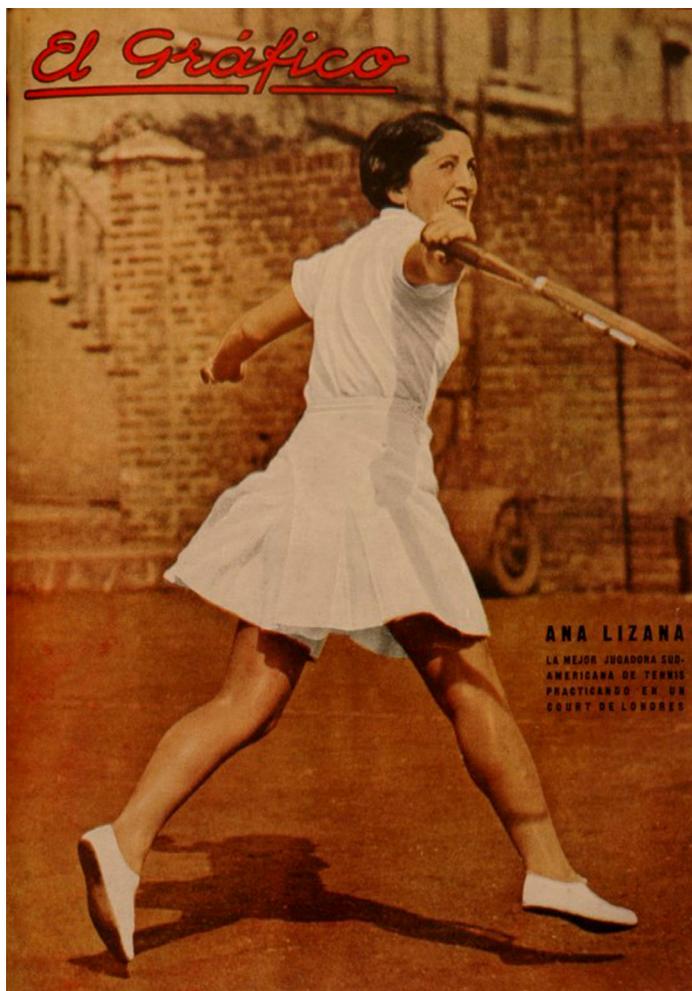


FIGURA 1

nos muestra con una polera ajustada y una falda corta, de color blanco, que contrasta con el fondo de una cancha de tenis. Esta imagen está acompañada de un texto que dice “Ana Lizana: La mejor jugadora sudamericana de Tenis practicando en un court de Londres”. Por otro lado, tenemos otra portada [Figura 2]⁸ en

7 En *El Gráfico*. Disponible en: <https://www.elgrafico.com.ar/tapas/ver/8849>



FIGURA 2

la misma revista, del 17 de marzo de 1934, que exhibe a Jeanette Campbell, de cuerpo entero, con un traje de baño color rojizo, sentada al borde de la piscina, sonriendo mientras observa la cámara. El texto que acompaña esta imagen indica la siguiente información: “Jeanette Campbell: Campeona nacional y sudamericana de natación en 100 metros, estilo libre con 1’15” 2/5”. En primer lugar,

8 En *El Gráfico*. Disponible en: <https://www.elgrafico.com.ar/tapas/ver/8733>

a partir de lo dicho en apartados anteriores, vemos que los cuerpos presentados en esta revista muestran, en palabras de Jenny Pontón, “[el uso de] trajes más ligeros que ceñían cuerpos estilizados, uso de trajes deportivos y una mayor preocupación por el arreglo personal” (109). El ideal de una figura altiva, sumado al vigor físico, se conjugan hacia una dimensión esteticista ligada a una discusión sobre el estatuto de lo bello que, de acuerdo con Bergel y Palomino, “se postulaba a un canon de lo que debía ser la “verdadera belleza”, que no era otra que la obtenida por quien supiera cultivar el ejercicio físico” (102). Ambas deportistas cubren la totalidad de la portada con sus cuerpos delgados, físicamente trabajados. Recordando lo planteado por Huizinga, en términos estéticos refiere a que “La belleza del cuerpo humano en movimiento encuentra su expresión más bella en el juego” (19). Es así como la belleza también va asociada al movimiento, expresión que podemos ver en la portada en que aparece Ana Lizana, por ende, es común encontrarse con fotografías de deportistas mujeres practicando, ya que sus movimientos constituyen un modo de representación del cuerpo que pocas veces se puede apreciar. En el caso de Campbell, nos encontramos con su cuerpo estático, pero de igual manera se presenta la imagen del cuerpo en su totalidad, con foco en sus piernas; cuestión similar en el caso de la tenista, puesto que también hay una muestra evidente de sus piernas. En relación con esto, la imagen representativa de estas deportistas da cuenta de la propuesta existente en la revista hacia los lectores, pues la información estaba dirigida al público masculino. Un elemento fundamental a la hora de concretar el objetivo anterior es el uso de la fotografía, Bergel y Palomino señalan que “las fotos de *El Gráfico*, aun las que aludían directamente a fenómenos deportivos, nunca eran del todo neutras respecto a lo que insinuaban en materia del atractivo corporal de las mujeres” (111). Por otra parte, está la idea formulada por Óscar Traversa, quien concibe a la publicidad como una suerte de captura del cuerpo porque “le asigna un tipo de operatividad semiótica que se disocia del mundo de referencias asociables con el producto” (25), es decir, las imágenes del cuerpo funcionan a partir del efecto que provoca el uso de ciertos elementos. En el caso de Campbell, vemos que está usando

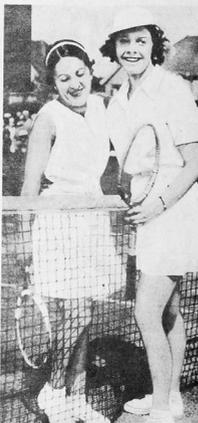
un traje de baño, al igual que la tenista con su polera y falda blanca, componentes que pasan a formar parte de sus propios cuerpos. Tal como señala Traversa, “entendiendo por tales en los que la proximidad es tal como para finalmente devenir ellos mismos en cuerpo [...] y la vestimenta produce efecto de superficie, son cuerpo en tanto lo recubren” (205). No obstante, las prácticas deportivas pasan a ser espacios de fractura en cuanto a los modos de presentación del cuerpo, ya que se pueden apreciar en un espacio público. Por lo tanto, las prendas utilizadas o resaltadas en ambas portadas tienen como finalidad exhibir el cuerpo de las mujeres, destacando esa “verdadera belleza” que la revista desea transmitir, porque siguiendo a Traversa “el vestido, entonces, no es para cubrir nada, sino por el contrario para descubrir una perfección —o para realzarla—” (222). Para el caso de la nadadora argentina, hay que considerar que la revista contenía estrategias propias para apelar al imaginario masculino que, según la perspectiva de Paula Bontempo, “las producciones fotográficas [...] elaboraran ilustraciones e imágenes que combinaban cuerpo, piel y agua. El agua funcionaba como un lugar de fractura [en tanto exhibición] como lugar de alteración de las posturas y de desplazamiento de los límites de lo visible” (203). En consecuencia, se intenta mostrar un producto femenino con características seductoras, pasando a ser el cuerpo femenino una suerte de objeto publicitario de seducción, vale decir, el reforzamiento de la erotización de las imágenes de la mujer en el deporte. Otra idea para retomar, que refuerza el punto comentado con anterioridad, es la utilización de las fotografías en las revistas deportivas. Por un lado, la cultura visual va tomando fuerza, posibilitando que las fotos fueran usadas por la publicidad para introducir la imagen femenina hacia niveles comerciales, según Pontón, “adquiriendo una mayor atención en aquellos códigos enunciativos que manifestaban mayor sensualidad en la mujer” (110). Es así como la representación de la imagen femenina a nivel deportivo ha pasado a ser un producto generado por el mercado industrial comunicacional. A propósito de lo anterior, me gustaría traer a colación lo planteado por Guy Debord sobre la espectacularización del consumo, quien afirma que el espectáculo es el modelo de vida socialmente dominante, que somete a las



Anta Lizana, la pequeña hija de nuestra campeona. Aparece en el momento en que se prepara para jugar en el torneo de Forest Hills el año 1932.

LA VIDA DEPORTIVA DE ANITA LIZANA ES UN EJEMPLO DE VOLUNTAD Y CORAJE

El sobrio deporte de la campeona no pertenece a la clase de los llamados "deportes de salón" que se practican en las ciudades, sino que es un deporte que requiere de una gran voluntad y coraje. Anita, que nació en 1912, en el seno de una familia de deportistas, comenzó a jugar a los cinco años. Su padre, un jugador de tenis, le enseñó a jugar desde muy joven. Anita, que es una deportista muy activa, comenzó a jugar a los cinco años. Su padre, un jugador de tenis, le enseñó a jugar desde muy joven. Anita, que es una deportista muy activa, comenzó a jugar a los cinco años. Su padre, un jugador de tenis, le enseñó a jugar desde muy joven.



María, representó la lista de los deportes que Anita practicó en su infancia. Anita, que es una deportista muy activa, comenzó a jugar a los cinco años. Su padre, un jugador de tenis, le enseñó a jugar desde muy joven. Anita, que es una deportista muy activa, comenzó a jugar a los cinco años. Su padre, un jugador de tenis, le enseñó a jugar desde muy joven.

La gran nadadora argentina relata, para los lectores de El Gráfico, los aspectos más salientes de su actuación en Berlín.



JEANNETTE CAMPPELL, cuando al saltar que viene su campeón, en el momento de abandonar el agua en la traza de Berlín.

La gran nadadora argentina relata, para los lectores de El Gráfico, los aspectos más salientes de su actuación en Berlín. Jeannette Campell, una deportista argentina, relata su experiencia en Berlín. Ella menciona que fue una experiencia muy interesante y que aprendió mucho de los atletas europeos. Jeannette Campell, una deportista argentina, relata su experiencia en Berlín. Ella menciona que fue una experiencia muy interesante y que aprendió mucho de los atletas europeos.

El primero me abajaron en la casa más alta; cuando caí me caí muchas veces, pero me levanté y me levanté. Jeannette Campell relata su experiencia en Berlín. Ella menciona que fue una experiencia muy interesante y que aprendió mucho de los atletas europeos. Jeannette Campell, una deportista argentina, relata su experiencia en Berlín. Ella menciona que fue una experiencia muy interesante y que aprendió mucho de los atletas europeos.

La hoja PROBAK
se fabrica especialmente para
hojas duras
fuerza tipo PROBAK dura mucho
Garantizada por GILLETTE

ciente al número 78 de la revista *Estadio*, que tiene como titular "1937, La primera del mundo".

Aquí pueden verse diferentes imágenes que acompañan el texto. Hay dos fotos donde sale Anita pegando un revés, con su clásica polera y falda. En la siguiente imagen aparece acompañada de su esposo, Ronald Taylor, saliendo del lugar en el cual se realizó la ceremonia de matrimonio. En la tercera imagen vuelve a emerger la tenista en la pista de Forest Hills, consagrándose como la campeona de dicho torneo, saltando su raqueta ya en el final del partido. Una cuarta imagen nos presenta a Anita en una visita a Hollywood. En una quinta imagen aparece su hija sosteniendo un bolso y una raqueta. Finalmente, la última imagen vuelve a presentarnos a Anita vestida como tenista con una *partner* norteamericana, vendida por ella en el mismo torneo. En la segunda noticia [Figura 6],¹⁰ podemos ver la imagen de Campell centrada en un círculo, vestida con un sombrero, con labios pintados, pre-

9 En *El Gráfico*. Disponible en: *Revista Estadio* n° 78.

FIGURA 5 Y 6

parada para volver a la vida normal en Buenos Aires, después de su participación en los Juegos Olímpicos de Berlín. Había comentado sobre la transformación que habían tenido las imágenes de las mujeres deportistas debido a que las revistas estaban dirigidas al consumo del público masculino. En la primera noticia sobre la tenista chilena, me encuentro con imágenes de ella jugando, pero la imagen central nada tiene ver con el deporte, sino con su vida personal. La foto con su esposo adquiere cierta importancia por dos razones: las diferencias en la dimensión social y el rol que comienza a tener al contraer matrimonio. En primer lugar, la clase social dentro del espectro deportivo es considerada como un factor determinante a la hora de ser deportista, debido al nexo que hay entre esto y el aspecto socioeconómico. De acuerdo con Gartón e Hijós, se entiende por clase a “un conjunto de individuos que poseen en medida similar determinadas características socialmente relevantes, como riqueza, ingresos o prestigio [...] también en cuanto al estilo de vida y educación” (26). En el caso de la tenista, ella pertenece a una clase social baja, en contraste con su esposo escocés, cuestión que llama la atención en los medios, aunque para las mujeres estaba asociado el hecho de que el tenis fuese un espacio de socialización. De hecho, la misma revista lo expone: “era entre ellas una de las tantas formas de hacer vida social, de congregarse en amables grupos [...] que servían para practicar un poco de cultura física” (*Estadio*). Asimismo, ha sido reafirmado por Vigarello y Holt, quienes afirman que “el tenis gozó de un éxito aún mayor entre las mujeres [...] los partidos dobles mixtos constituían un excelente medio para conseguir jóvenes casaderos” (339). Otro punto importante de resaltar es la mención que se hace de Anita Lizana como parte de la “raza chilena”, haciendo alusión a los códigos eugenésicos que había señalado anteriormente. Respecto al rol de la mujer después de contraer matrimonio, este se vincula con reforzar la noción de que al convertirse en esposa, y posteriormente en madre, estaba obligada a abandonar la práctica y, a su vez, la competencia. La estudiosa García Bonafé lo remarca, añadiendo que “la mayoría de las deportistas

10 En *El Gráfico*. Disponible en: *Revista El Gráfico*, 1936.

[...] abandonaban la práctica cuando se casaban o como máximo cuando tenían el primer hijo” (66). Es así como la revista busca reforzar esta idea, mostrando a la hija de Anita, anticipando una inminente realidad, puesto que Anita Lizana se dedicaría a su rol de madre y esposa, como dueña de casa, abandonando la práctica y las competencias de tenis. En el caso de la segunda noticia, tenemos a la nadadora Jeanette Campbell, quien participa de los Juegos Olímpicos de 1936 en Alemania. Sin embargo, hay que tener en cuenta una serie de particularidades distintivas de otras olimpiadas. Una de ellas es que la competencia fue llevada a cabo en la Alemania nazi con Adolf Hitler a la cabeza. En relación con lo anterior, las competencias deportivas fueron utilizadas como propaganda política e ideológica, ya que se buscaba plasmar las ideas de la Alemania nazi como el forjamiento de jóvenes dispuestos a participar y morir por su patria, los modelos de vida, salud y de estética corporal que imponía dicho país. En la noticia a la que refiero de la revista *El Gráfico*, aparecen algunos puntos importantes. Primero la construcción de Campbell como una deportista que no pierde su condición de feminidad. En la imagen central se la puede ver maquillada. Además, en la nota ella manifiesta que se quedó “en una casa con cincuenta mujeres, sin obligaciones, sin preocupaciones, donde se vivía maravillosamente” (1936). En ese mismo segmento el periodista se despide, destacando su estilo y aspecto físico “Jeanette Campbell, fina, esbelta, estrecha mi mano y sonrío al despedirse, con una sonrisa que le hizo ganar el laurel olímpico de la simpatía”. Nuevamente aparecen aquellos rasgos mencionados en apartados anteriores en torno al ideal de belleza en la mujer deportista.

Un último punto que tratar está vinculado con la imagen de ambas deportistas como ídolas. Si bien tanto en Chile como en Argentina hay una precariedad en términos de logros deportivos, los años 30 y 40 fueron una época de brillantes actuaciones individuales. Estos triunfos, de acuerdo con lo dicho por Pilar Modiano:

Sirvieron para que recién se diera valor al quehacer del grupo deportivo: ya fuera para agregar al deporte a la lista de orgullos nacionales,

ya fuera para que se encontrara en el deporte una herramienta de educación moral, donde varios de sus ídolos eran personas modestas que habían logrado sobreponerse y triunfar, ya fuera para que quedaran comprobadas las capacidades de los deportistas en sus disciplinas y sus triunfos demostraran que no estaban perdiendo el tiempo (108).

Es así como la construcción tanto de las imágenes como de las noticias dan a conocer información significativa vinculada a las hazañas deportivas, provocando una identificación entre el deportista aludido y el lector. Según Eduardo Santa Cruz, “la identificación con el ídolo es tan profunda, estimula estructuras colectivas e individuales tan decisivas que va más allá de lo racional” (“Los comienzos de nuestro Olimpo” 142). En el caso de Anita Lizana, proveniente de un lugar con características populares, a diferencia de otras deportistas, eran consideradas excepciones que, con el paso del tiempo, dejaron de serlo. Los ídolos deportivos asumen las condiciones del héroe mítico, retomando a Santa Cruz, “producto del carácter agonístico de lucha, triunfo y derrota que es propio del universo de los deportes [...] sólo los ídolos deportivos pueden llegar a ser héroes, más aún si esa lucha se da en términos de representación de una colectividad nacional” (142). También es posible encontrar ídolas deportivas en la historia, figuras como Anita Lizana y Jeanette Campbell han logrado superarse y podemos llamarlas heroínas deportivas, quienes a pesar de los obstáculos y del tratamiento que los medios les han dado, han logrado ser recordadas por sus triunfos y hazañas deportivas.

Conclusiones

En el presente trabajo se destaca la revisión y el estudio de la línea sobre la historia del deporte latinoamericano, con foco en el estudio de la imagen de las deportistas y cómo han sido representadas por la prensa escrita de los años 30 y 40. Es así como, a partir de las preguntas formuladas, he podido responder cómo se ha construido la imagen de la mujer en el deporte y, a su vez, cuál es el discurso existente en los medios especiali-

zados sobre las deportistas. Los casos de Ana Lizana y Jeanette Campbell permiten demostrar, más allá de sus vidas personales, que el deporte es una actividad reglada y competitiva, que se convierte en una de las principales mercancías massmediáticas desde donde se estructuran ciertas representaciones y se dan consumos específicos. De esta manera, el alcance y el éxito de un deporte obedecen a la imagen que se transmite y se construye. En ese sentido, la imagen de las mujeres en el deporte es consumida mayoritariamente como un objeto erotizado, el que es difundido por los medios de comunicación y, en particular, por las revistas deportivas dirigidas, en su mayoría, al público masculino. Igualmente, las revistas constituían uno de los medios con mayor acceso en la población. A lo que me refiero es que tanto en Chile como en Argentina se instalaron ideas en torno al cuerpo relacionadas con las políticas eugenésicas, o bien de carácter educacional higienista con el objetivo de proteger a la sociedad de los males que trajo consigo el proceso de modernización, tales como el alcoholismo, la prostitución, etc. Las prácticas deportivas permiten la configuración de sujetos ideales a nivel físico, mental y moral.

Otro punto importante está asociado a la apropiación de los deportes en América Latina, ya que fueron incorporados por las élites locales para reproducir los modos de vida provenientes de Europa. El deporte permitió el surgimiento de héroes o heroínas populares, lo que generó una democratización en el espacio social y, a su vez, difundió historias o narrativas exitosas, las que proponían en términos simbólicos un cierto relevo a todos aquellos que deseaban cambiar sus condiciones de vida. El caso de la tenista Lizana demuestra lo contradictorio que puede llegar a ser el deporte. Ella, siendo de origen popular, pasa a ser parte de la élite europea gracias a sus triunfos y al reconocimiento público de su imagen y a las relaciones sociales que establece en Europa. El deporte, sobre todo para el caso latinoamericano, puede transformarse en una posibilidad inclusiva democrática hasta cierto punto. Esta dimensión democratizadora es la que llevó a las mujeres a tomar un papel relevante, porque permitió su salida del trabajo doméstico y adentrarse en los espacios públicos y,

fundamentalmente, derribar la idea en torno a que la práctica y la competición deportiva era propia de los hombres. La deportivización sería impensable si las mujeres no se hubieran atrevido a ocupar un lugar en él.

Por último, cabe mencionar que las revistas estudiadas influyen en el imaginario colectivo de la sociedad, ya que el deporte es consumido masivamente por el público. En definitiva, tanto la revista *Estadio* como *El Gráfico* representan un espacio social donde las imágenes de las mujeres se presentan como estereotipos e idealizaciones bajo conceptos de belleza física. Tanto en imágenes de la tenista como de la nadadora se muestra un blanqueamiento de su rostro y su cuerpo, siendo que Ana Lizana, por ejemplo, era destacada como una mujer morena. Es evidente que las revistas asumen ese concepto de cultura física como un ideal de vida. Sin embargo, a pesar de la constante manipulación de las imágenes sobre las deportistas, a mí parecer, siguen siendo recordadas por sus logros históricos deportivos. Tanto Lizana como Campbell fueron heroínas en sus respectivas disciplinas. Esas hazañas que llevaron a cabo ambas demuestran que las mujeres pueden llegar a igualar e incluso superar a los hombres en términos de logros deportivos. Estas revistas deportivas forman parte de aquellos medios que buscan ubicar la imagen y el rol de las mujeres en función del consumo masculino como un objeto erotizado perteneciente al mercado industrial comunicacional, pero el carácter nacionalista que hay en ambos países es más fuerte al momento de recordar cuáles fueron las figuras que consiguieron subirse al podio, llevando consigo no solo su esfuerzo personal, sino también alzando las banderas representativas de sus naciones. Es por esto que el deporte es un cruce de diversas dimensiones muy interesante de estudiar, una de las cuales tiene que ver con la construcción de la identidad cultural, cuestión donde las deportistas tuvieron y siguen teniendo una participación muy importante, que las hace ser recordadas y homenajeadas históricamente hasta el día de hoy.

Referencias

Fuentes primarias

Estadio. N° 78, 8 de septiembre de 1944.

—. N° 1, 12 de septiembre de 1941.

El Gráfico. 13 de junio de 1936.

—. 17 de marzo de 1934.

—. Septiembre de 1936.

Fuentes secundarias

Alabarces, Pablo. “El deporte en América Latina”. *Razón y Palabra*, n° 69, 2009, pp.1-19. Redalyc, <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=199520330002>

Bergel Martín y Pablo Palomino. “La revista *El Gráfico* en sus inicios; una pedagogía deportiva para la ciudad moderna”. *Prismas, revista de historia intelectual*, n° 4, 2000, pp. 103-122.

Bontempo, Paula. “Editorial Atlántida. Un continente de publicaciones (1918-1936)”. Tesis para optar al grado de doctora en Historia, Universidad de San Andrés, 2012.

Cavalla, Mario. *Historia del tenis en Chile 1882-2006*. Santiago de Chile, Ocho Libros, 2006.

Debord, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Buenos Aires, La Marca, 2008.

Durán, Manuel. “Género, cuerpo, gimnasia y sexualidad en los manuales educacionales higienistas y eugenésicos en Chile, 1870-1938”. *Revista de Historia Social y de las Mentalidades*, 18 de enero de 2014, pp. 35-58.

Eujanian, Alejandro C. *Historia de revistas argentinas, 1900-1950: la conquista del público*. Buenos Aires, Asociación Argentina de Editores de Revistas, 1999.

García, Milagros. “El siglo xx. La revolución deportiva de las mujeres”. *Educación física y deportes*, n° 64, 2010, pp. 63-68.

García-Huidobro, Cecilia y Paula Escobar Chavarria. *Una historia de las revistas chilenas*. Santiago de Chile, Universidad Diego Portales, 2012.

Gartón, Gabriela y Nemesia Hijós. “La deportista moderna: género, clase y consumo en el fútbol, running y hockey argentinos”. *Antípoda. Revista de Antropología y Arqueología*, n° 30, 2017, pp. 23-42.

Huizinga, Johan. *Homo Ludens*. Madrid, Alianza, 2000.

- Kopelovich, Pablo.** “Juegos Olímpicos Berlín 1936 y la nadadora Jeanette Campbell. La visión de la prensa argentina”. *Lecturas Educación Física y Deportes*, vol. 22, n° 231. En Memoria Académica: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.8443/pr.8443.pdf
- Martínez-Fernández, Felipe.** “Hacia una pedagogía del cuerpo. La educación física en Chile, 1889-1920”. *Ágora para la educación física y el deporte*, vol. 14, n° 3, 2012, pp. 320-331.
- Modiano Vásquez, Pilar.** *Deporte y sociedad en Chile: orígenes y transformaciones (1850-1950)*. Santiago de Chile, Dirección General de Deportes y Recreación, 1995.
- Pontón, Jenny.** “Representación, cuerpo y mujeres en la publicidad ecuatoriana”. *Humanistas*, vol. 5, n° 1, 2014, pp. 106-119.
- Sainz de Baranda, Clara.** “Mujeres y deporte en los medios de comunicación. Estudio de la prensa deportiva española (1979-2010). Tesis para optar al grado de doctora en Comunicaciones, Universidad Carlos III de Madrid, 2013.
- Santa Cruz, Eduardo.** “Modernización y cultura de masas en Chile a principios del siglo xx: El origen del género Magazine”. *Comunicación y Medios*, n° 13, 2002, pp. 72-83.
- . “Los comienzos de nuestro Olimpo. Los deportistas como nuevas figuras públicas, en Chile en las primeras décadas del siglo xx”. *Comunicación y Medios*, n° 17, 2006, pp. 141-148.
- Santa Cruz A., Eduardo y Luis Santa Cruz.** *Las escuelas de la identidad. La cultura y el deporte en el Chile desarrollista*. Santiago de Chile, LOM/ARCIS, 2005.
- Sarlo, Beatriz.** *Una modernidad periférica: Buenos Aires: 1920 y 1930*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1988.
- Traversa, Oscar.** *Cuerpos de papel: Figuraciones del cuerpo en la prensa: 1918-1940*. Barcelona, Gedisa, 1997.
- Vigarello Georges y Richard Holt.** *Historia del cuerpo*. Madrid, Taurus, 2005.

Cuerpo social, modernidad y proyecto nacional en la estética de revista *Estadio* (Chile 1941-1982)

Nicole Ahumada Rojas

Introducción

Las referencias sobre modernidad, de buena manera engloban conceptos expresados en un asunto de territorialidades; secuencia de factores que especifican el ingreso de un modo perceptivo de mundo en un espacio temporal y físico articulado desde el concepto de libertad. No solo se le piensa un periodo histórico, sino también un proyecto y una estructura de pensamiento centrado en el desarrollo humanista, catalogado como la mayor transformación de la humanidad desde la invención de la agricultura, el trabajo metalúrgico, la escritura, la edificación de ciudades e incluso la elaboración de la idea de Estado (Hobsbawm 11). Así también, modelo suspendido en su correspondencia jurisdiccional, consigna el triunfo de la “industria capitalista” el signo de su tiempo —la “clase media” y la sociedad “burguesa liberal”—, incorporando un léxico acorde a sus problemáticas. En efecto, “clase trabajadora”, “industrial”, “capitalismo”, “socialismo”,

“nacionalismo”, “proletariado”, “crisis” (económica), al igual que “depauperación” e “ideología” se conforman constituyentes tácticos de la magnitud de la revolución sostenida en Europa entre 1789 y 1848 (11).

Bajo esta figura, el desafío de América Latina recae en el manejo geopolítico de la región que, disponiendo de un criterio aunado en prácticas políticas y culturales, arrastra grandes dificultades para la preservación del “*ethos* cultural”, eventualmente ubicado como lugar de disputa y problema ético para lo latinoamericano. A grandes rasgos, este intentaría dar con el componente de una determinación identitaria que comprendiera como síntesis su intrahistoria y su pasado común, apuntando a la recuperación del proceso coartado por la instauración de los estados nacionales (Morandé 16, 17). De esta forma, el desarrollo y el estudio del cambio social resultan elementos cruciales en el entendimiento de la modernidad latinoamericana que, con contenido certero, científico, desplazara finalmente el juicio de la ensayística globalizante e intuitiva (111). Pues bien, en perspectiva del reconocimiento identitario nacional, el ingreso de lo moderno sin duda acontece como amenaza cultural, elemento ajeno que hace eco de una relación de desfase y atraso evidente. La anterior civilidad referida al estudio de culturas foráneas, para comienzos de siglo xx que adopta la denominación de “Crisis del régimen oligárquico” y con ello, erigido por las corrientes de pensamiento cuestionadoras de la extraversion económica y cultural, la perspectiva de la modernidad desde un código negativo y peligroso (Larraín 136). Indudablemente este fenómeno encarna una serie de paradojas históricas de carácter continental que le convierten en “otro tiempo” a partir de su colonización, y que en vistas de su exclusión ante la ilustración y al proyecto moderno, arremeten frente a la potestad española en el anhelo de la independencia nacional (77). La forma de estar en la modernidad resulta condición híbrida, establecida en los parámetros de lo “externo” y “opuesto” acotada en dos registros: el tipo europeo-norteamericano como modelo, y el tipo cultural-identitario desde el cual no se considera necesario efectuar un cambio cultural (79). A partir de este razonamiento, el cometido intelectual

moderno emprende la elaboración detallada del universo que lo compone abriéndose ideológicamente a una ausencia de síntesis, permitiendo una sociedad pluralista, sin imposición y por tanto no totalitaria, operada desde su tendencia a la maximización y su falta de condensación conceptual, pasando por alto la tradición arrastrada desde las sociedades históricas, constituyendo la forma como su propio contenido (Morandé 42). Todavía más, haciendo de la licencia que prometieran los contextos de opción, el fortalecimiento de las instituciones garantes de acceso equitativo tales como la escuela, la sociedad civil organizada, la empresa y finalmente la democracia (Brunner 19).

Cotidianidad, promesa progresista y nuevos medios

Desde luego, la complejidad del cotidiano colectivo e individual de los sujetos modernos se encuentra en relación con la multifacética vida urbana determinada por elementos artificiosos. Lo cultural viene a conformar la transformación futura del mundo —personas incluidas—, el porvenir, el crecimiento y lo novedoso que, en resumen, trata de un tiempo sin certezas, acelerado en su complejización, con nuevas atenuantes económicas, políticas, sociales y tecnológicas que disponen a las masas de nuevas sensibilidades culturales hechas a medida. Mientras la emergencia de nuevos lenguajes, y la posibilidad de la reproductibilidad como técnica moderna, establece simultáneamente nuevos parámetros a partir de la cultura de masas (Santa Cruz y Santa Cruz 50).

Al corriente, las formas de vida social capaces de manifestarse como práctica cotidiana de masas constituyen el resultado de la permanente diversificación y crecimiento de los procesos conducidos por el campo cultural sobre el cual recae la “experiencia de la modernidad”; en otras palabras, sentir, pensar y vivir de la sociedad moderna. Aquello muchas veces pensado al descanso de una estética decorativa marcada por la novedad de la técnica, el brillo o la mundanidad, enmascarándose con lo moderno, uno sobre otro, legitimándolo y compensándolo (Santa Cruz y Santa Cruz 14). A saber, la percepción de “lo habitual” establece cierto clima para la operatoria de nuevas formas comunicacionales

masivas. Es más, junto a los rumores de crisis general y la topicalización de una “vida moderna” parcialmente urbana, la permanente innovación aporta al esquema un contexto de reajuste relacionado a la transformación del tiempo y el espacio; si bien el espacio se encuentra “vaciado de su materialidad”, este pertenece a un sistema y, por tanto, es definido en condición de otros espacios. Del mismo modo, el espacio y el tiempo moderno se componen de conceptos propensos a su convergencia: eficiencia, funcionalidad, racionalidad y desempeño, dando con su condición extrafronteriza e iniciando una nueva civilización (15). Mientras la heterogenización social y cultural se encuentra sujeta a anacronías, destiempos e innovaciones, siendo estos resueltos desde el entretenimiento. Es que desde los tempranos años veinte, teatros, espectáculos de variedades, cines, circos y eventos deportivos, sumados a la variedad de publicaciones escritas y las primeras formas de publicidad masiva, cimentaron el escenario para el entorno cultural y comunicacional posterior. Interviniendo transversalmente en el territorio, para ese entonces, impregnado por la discursividad de los “nuevos tiempos” que intentaran dar con un sentido común e inherente a la sociedad. No obstante, sin tener en consideración el agotamiento social que, concretamente, en lo referido a lo político y económico, encontrara respaldo en la desconfianza en el patrón de desarrollo, situación acrecentada con el paso del tiempo (17).

Desde una perspectiva norteamericana-anglosajona, los salvajes años veinte asieron en antonomasia transnacional las características definitorias de la modernidad, por lo que Buenos Aires y México, homológamente a Nueva York, París y Londres, exhibieron su poder económico pese a la marginalización de ciudades como El Cairo, Calcuta, Quito y Santiago. Sobre lo dicho, la “experiencia moderna” en su idónea adaptabilidad a toda condición de lo urbano se piensa desde la democratización de la entretención suministrada por restaurantes, salones de baile, casas de cine y estadios —comprendidas actividades recreacionales—, espacios que “definen la experiencia urbana y crean la narrativa de un margen o marco en el que los espectadores entienden sus propias vidas” (Elsey 51). En contexto nacional y previamente

mencionada, la crisis examinada para este periodo hace del *modo* de lo cotidiano la naturalización del reciente patrón de acumulación capitalista publicitado por la industria cultural, que mientras aporta a la resemantización de la promesa progresista en la configuración de un imaginario social, percibe la modernidad como una serie de derechos a disposición y, por cierto, algo más que una meta social. He aquí la importancia de representatividad de las grandes mayorías populares. El modelo del programa nacional-desarrollista apunta la modernidad en indisoluble vínculo al acceso de manifestaciones frecuentes y concretas relativas a los cambios tecnológicos experimentados en el periodo, desde la entretención casera hasta una “buena educación”, cual medida simbólica-material de aquella rutina comprendida experiencia de progreso personal (Santa Cruz y Santa Cruz 20). Sin ir más lejos, y en últimos términos, la elaboración de una práctica diaria o modo de “chilenidad” se encuentra constreñida a los elementos recientemente enumerados y exige comprenderse como proyecto político. Del mismo modo, en un análisis con asidero latinoamericano la alusión al argumento de Devés en *Del Ariel de Rodó a la CEPAL (1900-1950)* (cit. en Santa Cruz y Santa Cruz) repara en el estudio del nacionalismo económico como reivindicación de lo propio. Según esta lectura, el nacionalismo, cual marca identitaria económica, se erige al igual que el indigenismo lo hace con el identitarismo social y el arielismo en representación cultural (23). En ese sentido, la industria cultural —y especialmente la prensa escrita— se mantiene en orden al patrón de organización capitalista moderno. De este modo, la adhesión a corrientes discursivas nacionalistas fija la incorporación de sus temáticas en gran variedad de géneros y, en efecto, revistas magazinescas como *Zig-Zag*, *Pacífico Magazine*, *Sucesos* y *Corre Vuela* se piensan orientadas a un público popular-medio en el que tanto crónicas como caricaturas administran un nacionalismo vulgarizado, de contenido agresivo y particularmente xenófobo donde la otredad es encarnada en dos figuras: el agitador extranjero y el inmigrante peruano (Santa Cruz y Santa Cruz 24).

La diversificación de medios se ve directamente estimulada por el espacio de las comunicaciones. Es de suponer que las

demandas e intereses culturales recayeran en la prensa escrita, aventajado medio que de acuerdo con las condiciones de legitimidad institucional que le fueran otorgadas, facultaran su avance a un periodismo funcional y a la prensa de empresa. La necesidad de acceso a una variedad de formatos y códigos de reproducción, al igual que el advenimiento creciente de una multiplicidad de públicos se agruparon propiciando el desarrollo de tecnologías comunicacionales acordes a los nuevos desafíos. Esa prensa satírica, literaria, apenas informativa y comercial, de obreros/as y artesanos/as en el apogeo de la “esfera pública plebeya” de la cual se mantiene herencia, ha de cimentar el paso a la especialización de la información justificando el esfuerzo por encontrar la experiencia pionera a ampliar durante el siguiente siglo, en que el ya existente grupo heterogéneo es acomodado en secciones diversificadoras del material informativo y de entretenimiento, dando forma al contenido de las publicaciones informativas habituales. En concreto, este impulso encuentra un nuevo cuerpo (Santa Cruz, *La prensa chilena* 129). A su suerte, públicos expectantes confían ponderar sus requerimientos: la vida social, lo doméstico, la moda y el cine para las mujeres, las leyes y reglamentos para los burócratas, la publicidad para el comercio, el cable extranjero para las colonias, arte y cultura para las y los intelectuales, y deporte para sus cultores (130).

Periodismo y crónica como campo de producción identitaria en Latinoamérica durante el siglo xx

La imprenta de principios de siglo xx da forma a la inversión de nuevos capitales remitidos al rol informativo. Asegurada ya la Ley de Imprenta Liberal junto a las nuevas tecnologías utilizadas para el permisivo desarrollo de esta materia, hacen atractivo el negocio para un Chile con las condiciones culturales, sociales, económicas y políticas requeridas por la prensa empresarial. Considerando entre los escenarios existentes la reducción de los índices de analfabetismo y la supuesta expansión del campo cultural, algunos de los elementos que propician la instauración del nuevo modelo (Santa Cruz, “Prensa, espacio público y modernización” 2).

Ante todo, el crecimiento proporcional de la población urbana y, en consecuencia, la magnitud de las mismas urbes se encuentra supeditada a la exigencia de un mercado informativo con una prensa de perfiles ampliamente moderno, de influencia liberal, encabezado por la figura del periodista como “profesional de la noticia” (Santa Cruz, “Prensa” 4).

La importancia de la o el corresponsal de prensa o la figura de la o el “enviado especial”, aunque perteneciente a finales del siglo anterior, no queda exenta de su desarrollo durante el siglo xx. De buenas a primeras, la razón de esto conviene que el mercado editorial que acompaña el periodo apenas está establecido para Latinoamérica, lo que devela grandes distinciones con el ensayo europeo; las formas de importancia encargadas de la representación y domesticación del nuevo espacio urbano constituyen una categoría menor al de la novela, pues bien, la crónica suple algunas de sus funciones en tanto el medio periodístico es su administrador (Ramos 170). Dicho esto, la importancia de su fijación temporal funciona en la región como antesala y contexto al manejo de prensa que seguirá materializando el deseo de la modernidad extranjera adecuada a la lectura “cultura” y las prácticas habituales de la vida en la ciudad (178).

El límite que el periodismo representa para las humanidades acuerda la posibilidad de un “interior” para el sujeto literario, haciendo distancia a las funciones discursivas que dispone la autoridad estética sobre este, suponiendo su propia práctica como enfrentamiento de las zonas “antiestéticas” de la cultura de masas que lo responsabilizan de la modernización de la poética. La emergencia de este desde la crónica, aún desde la subordinación y relativización que impone el periodismo sobre su autoridad, tematizando los exteriores que la poesía no alcanza a comprender; la ciudad y el formato periódico expresados al interior reificado de la poesía (Ramos 179). Análogamente, la conformación de una imagen nacional está regulada por la escritura como margen del espacio nacional en el que la importancia del periodismo recae en la instrucción de públicos. El mismo sobre el que se forjan las imágenes de nación emergente y que resitúa, conforme a la creación de un sujeto nacional, a quien puede diri-

girse la prensa. La producción de un “campo de identidad” para el cuerpo nacional desde el que se consolida un mercado y asegura un contexto para el reducido público lector. Con todo, el periódico no solo cristaliza la racionalidad del espacio nacional, sino que también convierte la oralidad del “bárbaro” a la ley de la escritura, transformándose en uno de los más influyentes aparatos pedagógicos de *ciudadanía* (180-181).

En cualquier caso, no sin este estímulo, el paso a una prensa de opinión se interpreta como aquella que ingresa la noción de privacidad en el público marcando un cambio radical para el capitalismo. Planteando un reajuste en *lo privado y lo público*, la participación y discusión social que se consolida impronta comunicacional haciendo múltiples cuestionamientos sobre el agente social que resuelve los “espacios de discusión”, delimitando el concepto de “raciocinio” o especificando el “consenso” y, por sobre todo, identificando los grupos sociales para quienes opera el raciocinio o el consenso (Ramos 189).

Lo cierto es que la exigencia del rotativo exhorta a informar, pero, sin embargo, el ejercicio literario se encarga de sobreescribir, a través de la estilización del relato, el objeto noticioso del que se hace lectura. Un acto de palimpsesto que a todas luces agrega el énfasis otorgado por “una mirada específica” que mantiene al mismo tiempo una forma literaria y periodística; el equilibrio entre el *estilo* del sujeto literario y los límites que pone la información en lo que concierne a su autonomía (Ramos 204).

El acento al valor de la crónica deportiva argumenta una narrativa depuradora asociada al acondicionamiento físico. La misma que en *La Cachimba Sportiva*, periódico ceñido al seguimiento del deporte obrero, no tan solo propicia el conocimiento de reglamentos, sino que a su vez instruye a los jornaleros en la “correcta” conducta deportiva (Modiano 81).

Desde comienzos del siglo xx cada torneo y sus infidencias pasaron al papel y, con ello, adjunta la jerarquía de la práctica deportiva implementada por Norteamérica y Europa. Al respecto, el valor de su relato debiera de cumplir con tres términos; primeramente, asumir su rol informativo y dar con los resultados

de los *matches*,¹ para luego educar sobre las reglas del juego en tanto se explicitaran las pruebas desarrolladas para cada evento —siempre teniendo en consideración al público lector— y, posteriormente, describir con fidelidad todo lo acontecido dentro de él (Modiano 89).

En cualquier caso, la prensa deportiva nacional privilegiaría por sobre el comentario detallado de vencedores/as y vencidos/as la exaltación del amateurismo que, amparado en la entusiasta participación de los espectadores, llenara tribunas y alzara vítores en honor a las y los jugadores. Marcada diferencia con la escuela que le anteciedera, la cual centró su apreciación en el estado del tiempo, el paisaje que enmarcara el encuentro de los/as contendores/as o el selecto público convocado para la ocasión (Modiano 97). De todos modos, la información provista por los profesionales de los *sports* cubriría la demanda por sociabilidad de los clubes y en efecto, la distinción que experimentarían sus miembros de acuerdo con el sentimiento de pertenencia. En buenos términos, poniendo en valor la exclusividad de la cultura física, transformándola en una manifestación de identidad (93).

Los profundos sentimientos que levanta este registro, causó que reconocidos cronistas deportivos —como el Dr. Luis de la Carrera “Sporting Boy”, Armando Venegas de la Guarda, Juan Gálvez Rivas y Jorge Vial— mantuvieran en el amateurismo la celosa tarea de dejar constancia de cientos y cientos de encuentros deportivos, muestras de destrezas y actividades competitivas en el *paperchase*,² caminata, cricket, polo, tenis y fútbol, además de encargarse de la traducción de revistas y cables especializados en el área. Sujetos que igualmente profesionales —funcionarios bancarios y de Ferrocarriles del Estado— hicieran donación de la escasa compensación monetaria recibida, entregando este benemérito a instituciones y clubes dedicados al fomento de la actividad deportiva y que ayudaran a la preparación física de jóvenes

1 La palabra *match* del inglés quiere decir en términos de Pilar Modiano: “Apuesta, asalto, brega, certamen, combate, competencia, competición, concurso, contienda, desafío, disputa, encuentro, justa, lucha, oposición, pelea, prueba, etc.” (179).

2 La denominación *paperchase* refiere a la práctica de la caza como deporte. Esta se realizaba popularmente sobre caballo, como sería original del uso tradicional inglés.

recientemente egresados de la educación superior en su ingreso al servicio militar (Modiano 90-91). O que, de forma anexa, la crónica deportiva refiriera con simpleza a los métodos empleados universalmente para la ejecución correcta de un ejercicio, sin encontrar limitaciones en su descripción (89). La fotografía requerida para graficar la práctica deportiva, aunque previamente incluida en revistas como *Sucesos* y *Zig-Zag*, remite su registro al de la crónica social, más para cuando se estableciera como complemento gráfico —utilización de fotografía y caricaturas—, aportaría significativamente al perfeccionamiento de la crónica deportiva. Las hazañas retratadas tendrían una dimensión dinámica y cercana a la realidad, mientras que los triunfos obtenidos se adjudicarían —desde la imagen— a sus protagonistas atribuyéndoseles “campeones” e “ídolos”, generando el deseo del público a hacer seguimiento de sus vidas (89).

El periodismo deportivo en Chile se encargaría de cubrir, desde comienzos de siglo, la expresión cultural e identitaria emanada desde la sociabilidad que consintiera el desarrollo de la cultura física. Al mismo tiempo, entretención masiva que fija a lo largo de Latinoamérica una práctica cotidiana con sentido en las lógicas nacionales particulares que le fueran otorgadas, para este caso, en orden a la modernización liberal oligárquica, su crisis y la implementación del modelo desarrollista (Santa Cruz, “Prensa” 4-5).

Señalada primera revista en la materia, la emisión del 22 de abril del periódico literario y de sport *El Ideal* dispone entre sus páginas remitidas a las letras una sección especial para información deportiva. Dicha sección incluyendo reuniones de asociaciones y clubes, al igual que aspectos noticiosos y marcadores de encuentros competitivos como actividad de una “juventud distinguida” en vista de considerarse apropiada para sus valores higiénicos (Santa Cruz, “Prensa” 5-6). No obstante, en la década del veinte, *Deportes* y *Deportistas* es pensada experiencia pionera para aquellos magazines especializados en el área, pues como suplemento ilustrado de *El Mercurio*, si bien respeta el formato de publicación del diario, ejerce manejo editorial independiente apoyado en una amplia utilización de la fotografía y la incorporación de laboriosos reportajes que estiman dentro de sus fragmentos asignar al

deporte el cometido de reformar las prácticas sociales e ir al resguardo del componente racial que los define. De todas maneras, el arrojó de esta experiencia requeriría de mayor solvencia, que alcanzada con posterioridad compone publicaciones aseguradas en un mayor grado de autonomía bajo el afable acompañamiento de agentes del deporte, al igual que del patrocinio que le otorgara el mercado de prensa y el amparo institucional y financiero de las editoriales nacionales. Valga como ejemplo la empresa editora Zig-Zag que imprimiera *Los Sports* (1923), inaugurando un nuevo periodo para los magazines con la emisión de 418 números —abarcando una circulación de ocho años— precediendo el curso de otras ocho revistas tales como *El Chicote* de Concepción, *Ventana de los Deportes*, con 37 números emitidos, y la revista *Crack*, que alcanzó 78 publicaciones (Santa Cruz, “Prensa” 13).

El desarrollo de magazines especializados: Revista *Estadio*

Revista *Estadio*, por su parte, es inaugurada en septiembre de 1941 bajo nulo acto de promulgación especial. “Un nuevo intento” hace diferencia al manejo de los previos ensayos proponiendo un formato de diseño, perfil de trabajo y estructura periodística basada en secciones que apuestan a visibilizar el equilibrio de recursos administrados por el magazine —crónicas, entrevistas, artículos de opinión y notas anecdóticas e informativas— tanto como el tratamiento de portadas y contraportadas conformadas elemento primordial. Aquella “cara misma de la revista” (Santa Cruz, “Prensa” 14) que consagra sus esfuerzos en mostrar en la amplitud del formato reproducciones tanto de individuos como de grupos o equipos, cambiando el gramaje de estas carillas a uno superior al de sus páginas interiores, pasando a dar denominación a las reconocidas “tapas duras” que con el paso del tiempo incluirían color. Esta última variación esperara dar con un nuevo atractivo; un retoque que desde los recursos del retrato pictórico potencia el perfil de la publicación, y que al igual que el fenómeno acontecido en *El Gráfico*, de Argentina, hace de la aparición en *Estadio* —en especial las fotografías individuales— una de las más preciadas distinciones y reconocimientos en el ámbito

deportivo (14). Por supuesto, la categorización de magazine especializado, aunque en gran parte fuese identificable mediante su vistosa imagen, reconoce de igual manera el destacado equipo de redactores con el que contara desde sus inicios que, entre otras cosas, es capaz de darle coherencia y unidad a la revista en la mantención de un nivel escritural y de desarrollo de estilos distintivos y/o particulares para el tratamiento de sus temáticas. He aquí el atributo singular de la publicación: gran parte del material escrito dispone de una firma conformando, con el paso de los años, espacios de la revista dependientes y exclusivos del manejo de un autor (15).

Estadio se sustrae con este gesto a *la muerte del narrador* adhiriendo completamente a la tendencia predominante de la prensa moderna, ahora bien, manteniendo cierto distanciamiento de acuerdo con la capacidad técnica con la que cuenta para su circulación que, hasta antes de 1945, tan solo tuviera una publicación quincenal alejándose notoriamente de la prensa diaria y la información radial. En cualquier caso, su posterior adaptación al formato de distribución semanal no implicaría inmediatez informativa alguna, pues precisaría considerar el tiempo empleado en la coloración de las “tapas” concebidas para la revista. Semanas de anticipación se necesitarían para dar con la correcta coloración de las imágenes seleccionadas de cada número, lo que en resumidas cuentas influiría radicalmente en el manejo de la actualidad deportiva. De cualquier modo, a sabiendas del retraso temporal de la información, este evento permitiría a revista *Estadio* abarcar el espectro de demanda no cubierta, potencial desarrollado a través de entrevistas en profundidad y extensos artículos de opinión (Santa Cruz, “Prensa” 15). En definitiva, la información gráfica daría carácter a la publicación como aquello que le permitiera consolidar un aspecto diferenciado en el mercado nacional y que, a pesar de una férrea competencia con magazines tales como *Barra Brava* (Santiago, 1943-1946), *Gol* (Valparaíso, 1943), *Olimpia* (Concepción, 1945-1946), *Golazo Nortino* (La Serena, 1960) y *Gol y Gol* (Santiago, 1962-1969) —editada igualmente por Empresa Editora Zig-Zag—, le posibilitara desde el reporteo su proyección a otros países de la región (15-16).

El deporte, integrado al proyecto de desarrollo nacional como la readecuación de costumbres y valores individuales y colectivos, es indicado administrador del incremento cultural y moral perpetrado mediante el cuidado del cuerpo. Según esta premisa, la imagen de la o el deportista ocupa un lugar fundamental dentro de la revista, pues personifica un modelo de vida, transformándose en un ídolo masivo que de acuerdo con su responsabilidad ética es necesario resaltar. Así pues, dedicadas al reconocimiento de figuras destacadas, se incluyen entrevistas en profundidad —que ocuparían por lo menos dos páginas— funcionando a modo de antesala para aquellos/as que, en números posteriores, pasaran a ser portada. Argumentada en entrevistas y columnas de opinión estructuradas por una hipótesis interpretativa y un hilo conductor encargado de hacer puesta en contexto del sujeto, la perspectiva que aporta temáticas anexas al perfil de cada entrevistado/a, contribuye al ingreso de tópicos extradeportivos para la elaboración del colofón y título de los artículos realizados por *Estadio* (Santa Cruz, “Prensa” 17). Generalmente ubicando estilísticamente a las y los deportistas fuera de la actividad física, dando espacio a un relato remitido a su origen o la práctica de otras actividades.

El o la deportista se muestran en igualdad de condiciones al común de la gente, a las y los lectores y, en consecuencia, se prefiere evidenciar esta cualidad relevando figuras no necesariamente exitosas en el terreno del deporte. Es más, la diferencia instalada entre los personajes presentados como ejemplos a seguir recae en aquellos valores que la actividad física permitiera hacer florecer. La transformación de un sujeto común y corriente al del/la deportista reconocido/a en sus méritos se alcanzaría a través de la modestia, laboriosidad, perseverancia y el mismo rigor que administraran en la incorporación de la actividad física deportiva como algo más que una actividad recreativa (Santa Cruz, “Prensa” 18). Del mismo modo, toda entrevista realizada a personajes destacados dentro del contexto deportivo tendría una repercusión mayor a su valor de consumo, atractivo público e informativo, ya que instituye un instrumento vehiculizador de incuestionable representatividad cotidiana y actividad social.

El o la deportista, igualmente modelo de virtud, remunerado/a o aficionado/a, es presentado/a en artículos de media página en los que se adjuntara una fotografía de quien fuese objeto de la entrevista. Para este propósito el redactor haría énfasis en cualidades humanas, entiéndase por estas rasgos de personalidad o carácter, contexto familiar o historia de vida, dificultades superadas para la realización de un deporte, tanto como cualidades técnicas; constancia, talento, esfuerzo y disciplina, que permitirían describir a aquellas figuras, haciendo un imprescindible de la revista. Su importancia está en la necesidad de significar “en el sentido estricto” (Santa Cruz, “Prensa” 19) todo valor comprendido como ineludible para la actividad deportiva. Sobre la misma, toda alusión al rendimiento y práctica nacional e internacional de un sinnúmero de mujeres deportistas —especialmente en las disciplinas de básquetbol y atletismo— es destacada con especial fervor, considerando el insoslayable rol de esposa y madre que apenas les posibilitara la práctica deportiva. Más aún, revista *Estadio*, lejos de atribuírsele un posible vanguardismo al incorporar la imagen de mujeres, dispondría del lugar del deporte como actividad beneficiosa para el desarrollo virtuoso, suspendiendo al menos en parte la distinción de género (19-20).

En su cuarto número de tiraje, la apelación directa al público marca un precedente entre sus portadas. La editorial impresa con título “A nuestros lectores” provee significativa información sobre su futuro. El margen de distribución de esta seguiría en aumento gracias al respaldo de sus lectores y al arrojío de un grupo de exdeportistas que, en el intento de dignificar su práctica, lograrán inventariar su amplitud disciplinar en una publicación sin fines de lucro. Antes bien, el agradecimiento al público a manos de su director incluiría el compromiso de superación. Para cada número el perfeccionamiento de la gráfica característica de la revista estaría garantizada, al igual que la inclusión imparcial del comercio y sus elementos publicitarios. Por otra parte, el precio del tiraje instituiría como propio el ideal de resguardar el deporte y construir en favor de este, disponiendo un valor al alcance de todo bolsillo que le obligara a mantener un precio cercano a los dos pesos (Jaramillo, “A nuestros lectores”). Sobre la misma, luego

de veinticinco publicaciones y a un año de su número inaugural, incorpora un emotivo mensaje a sus seguidores. “Una vida que florece, una empresa que nace y que lleva en sí lo mejor de su creador” (Jaramillo, “Al cumplir un año de vida”) manifiesta la satisfacción del cometido que le hiciera perseverar en esta materia. El aprecio por quienes pisaran “el césped de los campos deportivos” y comprendieran el gozo del “esfuerzo físico por sport”, iniciando la campaña que salda la estampa de *Estadio*, al igual que la propagación del espíritu entusiasta y de superación comprometida en cooperación gubernamental, impulsando en niños y adultos, ricos y pobres, la obtención de la insignia de “CHILENO FÍSICAMENTE APTO” en demostración del merecimiento, satisfacción y orgullo que les señalara sanos y alegres, gestores del porvenir de la patria, quien confiara su destino a aquellos capaces y vigorosos (Jaramillo, “Al cumplir un año de vida”).

La campaña implementada durante el periodo presidencial de Juan Antonio Ríos M. da lugar a la proyección de un futuro aventajado para la patria. Alejandro Jaramillo N. y Miguel Rojas Mella —director y subdirector de revista *Estadio*— estableciendo la normativa para la obtención de sus insignias. Estas, pensadas para ser portadas en las solapas de las y los ciudadanos dignos de distinción, hacen ostensible el cumplimiento de una prueba de suficiencia física voluntaria compuesta por cinco tipos de competición. Entre ellas la “elasticidad” de salto largo, alto y garrocha; “resistencia”, con pruebas de 5.000 m planos, 10.000 m en bicicleta, 1.000 m de natación y 5.000 m de marcha; “velocidad”, en los 100 m planos, 1.000 m de bicicleta o 50 m de natación; “potencia” de lanzamiento de dardo, disco, bala y levantamiento de pesas; y, finalmente, la categoría “varias”, que incluyera tiro al blanco, equitación, boga, 300 m de natación y 400 m planos, contando con un ponderado mínimo de aprobación del cual se pudiese hacer elección acorde a sus capacidades físicas. Por lo demás, en el cometido de abarcar el deporte en su totalidad y en un vasto rango etario, estarían formulados rangos estratificados para su evaluación técnica. La insignia, por lo demás, alcanzaría mayor valor de acuerdo con la edad de los cultores (Jaramillo, “Al cumplir un año de vida”).

El primer aniversario de revista *Estadio* transforma a la publicación en signo de la comprobada necesidad de un medio destinado al deporte que, desde la afición, imparcialmente da cabida a las diversas expresiones de esta temática obteniendo respuesta inmediata de sus lectores. De otra suerte, la cooperación gestada en torno al lema “Todo por el deporte” alcanza mayor amplitud junto a la campaña nacional que, aunada a favor del público aficionado, espera alcanzar a quienes no fuesen asiduos a sus páginas. Al respecto, se querría anidar transversalmente la necesidad de ser “El chileno físicamente apto” como semillero de atletas, fuertes hombres; varones completos que elevaran las glorias nacionales hasta su competente vejez, llena de vida y brío. Agregando junto a ello:

Sublime cuadro aquel que, nos muestra al padre frente a sus hijos, dando ejemplo, ofreciendo el hermoso espectáculo de una familia bien constituida, con todos sus miembros físicamente aptos. S. E. el Presidente de la República nos ha dado la primera voz de aliento, nos ha prometido ser el primer chileno que luzca en su solapa el distintivo simbólico. El, que siente la responsabilidad de ser el custodia de nuestra raza, cumple de este modo con una suprema aspiración. Sin embargo, nos atrevemos a proclamar, sin miramientos de ninguna naturaleza, el repudio y también la tristeza infinita que nos causaría ver rechazada esta ambición de todo bien nacido y observar que puede más el vicio que denigra, que la voluntad de elevarse. Si el “Chileno físicamente apto” se deja vencer por aquel enemigo, hemos de pensar que somos muy bondadosos al decir que la patria está por encima de todo (Jaramillo, “Al cumplir un año de vida”).

El reemplazo del entusiasmo por la apatía es fundamental en la realización de este proyecto, y el triunfo definitivo de las iniciativas grandes y arriesgadas organizadas desde lo que pensarán una voluntariosa hermandad de hombres fuertes y sanos. Para efectos de su reconocimiento, este sufriría categorización de acuerdo al cumplimiento de las performances mínimas exigidas: para el programa aplicado a menores de 20 años compensados con una insignia de metal, mientras para la categoría correspondiente a

mayores de 20 años se hiciera entrega de una realizada en bronce, así, para el caso de los/as mayores de 30 la plata engalanara sus solapas, y para aquellos/as mayores de 40 años se distinguiera con una de oro, estipulando que al hacer paso a otra categoría etaria, cada cultor se vería en la obligación de hacer valer sus destrezas de acuerdo al paso del tiempo. Esta propaganda esperaba alcanzar conocimiento público y hacer realidad la consigna que junto a la Secretaría de Informaciones del Gobierno tuviera curso, comprometiendo su consumación y registro impreso dentro de revista *Estadio* (Jaramillo, “Al cumplir un año de vida”).

Defensa de la raza y aprovechamiento de las horas libres

El tono inaugural de revista *Estadio* está previamente establecido en contribución a la campaña por la chilenidad ideada desde la Presidencia de la República, a nombre de Pedro Aguirre Cerda. Énfasis recalado en pluma del director Alejandro Jaramillo para la primera editorial —12 de septiembre de 1941—, donde explicitara las importantes dificultades técnicas y materiales a las que hubiera de sobreponerse un formato tal, a fin de ofrecer al público el reconocimiento de la actividad física como influencia benéfica que, al respecto, y en vistas del incremento de la práctica social en todos sus estratos, proyectara el engrandecimiento del deporte nacional centrado en el estímulo sano y la crítica constructiva propiciada por el magazine; celebrando el aplauso merecido tanto para aficionados como para los más consagrados *cracks*³ de acuerdo a la premisa ampliada de mejoramiento de la raza. En otras palabras, aquello que le diera reconocimiento internacional igual o más que las mismas embajadas diplomáticas al país. Con ello se observa: “Quien sabe del calor de una lucha deportiva, quien conoce del esfuerzo grande en que músculo y cerebro unidos buscan una victoria en el deporte, está especialmente dotado para triunfar, procrear hijos sanos y ser útiles a su patria” (Jaramillo, “Editorial N° 1”). No en vano es que afirmara la práctica juvenil

3 Según al vocabulario deportivo anexado por Pilar Modiano en *Historia del Deporte Chileno*, el término *crack* describiría a un deportista sobresaliente.

destacando sus beneficios en el desarrollo espiritual de los ciudadanos y su lucha por la vida (Jaramillo, “Editorial N° 1”).

Las nociones acordadas para el Decreto Orgánico N° 4.157, firmado el 18 de agosto de 1939, dota de sentido el esfuerzo del Estado chileno por “el desarrollo y perfeccionamiento de las cualidades que constituyen las virtudes de la raza” (*Defensa de la raza* 12). *Defensa de la raza y aprovechamiento de las horas libres* nace a modo de publicación oficial un año más tarde como una de las aspiraciones más imponentes y osadas de la modernidad nacional. Tutelado y conducido por el Ministerio del Interior, los esfuerzos del proyecto centran en el ejercicio de la cultura física y la libre reunión en torno a esta, la correcta enseñanza de la vida del hogar y las relaciones sociales. Velando la instauración de estos preceptos en lo más profundo del espíritu de los sujetos, dando promoción al desarrollo de diversas prácticas deportivas e incluyendo estímulos que permitan orientar a la ciudadanía en las normas de convivencia y solidaridad acordes al respeto de las virtudes nacionales, en manifestación de una conciencia cooperativa. De acuerdo con estos primeros lineamientos, el foco e insistencia en la reformulación del campesinado y la clase obrera se hace obligatorio dentro del diseño institucional, fijando la necesidad de proporcionarles la posibilidad de realizar actividades honestas y educativas en el aprovechamiento de sus horas libres (*Defensa de la raza* 14). El cultivo del honor patrio y del valer nacional desde la práctica del deporte, en favor de la conservación de la fuerza y aptitud para el trabajo, la solidaridad y las costumbres higiénicas en vistas de superación y dignidad. Comprendidos ciudadanos, la utilización virtuosa y formativa del tiempo libre debe, por consiguiente, proveer de un entretenimiento vivificante y confortador (15).

En *Defensa de la raza* la atención recae en la puesta al día con la modernidad, dando lugar a la preconcepción de sujetos aptos para la manufactura industrial. Acto reflejo de la creciente expansión fabril y migración campo-ciudad desde la que Aguirre Cerda invoca el orden moral, un elemento determinante para el proceso, catalogado en deuda respecto a la valoración de la vida e identificador de la insuficiencia física de la raza. El veredicto

del servicio militar respecto al examen de sus conscriptos establecerá graves faltas a las normas de aseo, desnutrición y masiva adhesión a actividades de entretenimiento relativas a los “vicios” o “enfermedades sociales”. La necesidad de fortalecimiento físico, por tanto, responde a la actualización de los cuerpos a las nuevas demandas, estableciendo a modo de condicionante:

Si formamos un organismo que prepare al adulto en los medios de alcanzar una máxima capacidad física por medio de una adecuada enseñanza de higiene personal, alimenticia y de moderación; si proporcionamos al hombre de trabajo, y a su familia, elementos que les permitan una cultura espiritual superior por la sociabilidad, la música, la excursión sana, la comprensión de la vida agradable, el conocimiento de la historia de nuestros hombres de esfuerzo que hayan contribuido al engrandecimiento de la Patria, y los habituamos a apreciar el valor del trabajo por la dignificación que procura a la personalidad humana y por los beneficios particulares y colectivos que trae consigo, y les enseñamos la convivencia del respeto a la jerarquía y a la disciplina, habremos hecho una obra de gran significación patriótica, sobre todo para los elementos que no han podido obtener una educación suficiente y que, no obstante, están actuando activamente en la vida ciudadana (*Defensa de la raza* 12).

En sus dos años de funcionamiento, la Institución Nacional de Aprovechamiento de las Horas Libres esperaba realizar pleno convencimiento de la ciudadanía y adhesión de la gran masa marginada. Según Jorge Aguirre Silva, arquitecto de la entidad, propone desde la convivencia mancomunada el ejercicio de la solidaridad social como compromiso del Estado —conjunto a particulares— para el progreso nacional, en resguardo de la “democracia, salud y educación” mediante hogares sociales, colonias vacacionales para empleados y obreros, la creación de campos de deportes a lo largo de todo el territorio y la planificación del “Parque de Reposo y Cultura” realizado en el Parque Cousiño —actualmente Parque O’Higgins— donde se dispondría el edificio de Defensa de la Raza, espacio de transmisión de normas éticas ilustradas en la práctica deportiva (Aguirre 134).

La innovación en las formas de contrarrestar y controlar los efectos y ampliación de las sindicadas taras sociales como el alcoholismo, la delincuencia y la tuberculosis, exigirían una amplia disposición de los recursos financieros del Estado, tanto como la puesta en marcha de una campaña más radical para su solución. El Decreto Orgánico, en suma, aporta nuevas concepciones y procedimientos efectivos, detallando minuciosamente su alcance (*Defensa de la raza* 13). De este modo, en el fomento a las prácticas físicas se dispone de baños de lluvia y de sol, lugares habilitados para el ejercicio del vóleybol, básquetbol, fútbol, natación, lucha, box y atletismo; clases de gimnasia, pedicuro, exámenes médicos, campamentos veraniegos y paseos de excursionismo (33-34). Mientras, el programa cultural comprendería la puericultura, economía doméstica, la visita a museos de arte y cinema, clases de higiene, acceso a biblioteca y perfeccionamiento técnico. La planificación educacional mantendría su interés en la alfabetización, la habilitación del kindergarten e instrucción elemental y general, educación cívica y urbanidad, trabajos manuales y labores, además de una campaña educativa específica para combatir inmoralidades (36-38). Por otra parte, contar con un espacio para la acción social se indicará elemental dentro del “Edificio del Hogar” o “Primer Hogar” del organismo, por lo que junto a la realización de encuestas, un consultorio jurídico, programas de alimentación complementaria, asistencia social, dentista, una oficina de empleos, casa de reposo y colonias vacacionales para niños, existiría una campaña en favor de la salud pública, entrega de un árbol de navidad para las festividades y un preventorio en la cordillera (39-40). Así mismo, sus instalaciones proveerían de entretenimiento al contar con una parrilla especial para el cinematógrafo y conciertos agendados mensualmente, radio, ping-pong, juegos infantiles y tiro al blanco (42-43).

Modernización como respuesta a la inequidad

“Gobernar es educar” figura la imagen del hombre de trabajo. Vívida encarnación de la política desarrollista de Pedro Aguirre Cerda, dedicada a la organización del esparcimiento popular a

través de la planificación de viajes de conocimiento del país, la presentación de espectáculos públicos de folklore, de conjuntos corales, galas gimnásticas y campeonatos para agrupaciones deportivas y culturales a nivel nacional (Aguirre 32-33).

Administrador de una corriente democrática, responsable de un proyecto civilizatorio, perfecta superposición entre la raíz criolla de su política y la perspectiva de aquellos que estuvieron antes que él, hace del civismo la idea de un país sin clases, construido mediante la educación provista en igualdad, sin privilegios ni diferenciación (Aguirre 78). Desplome del perfil aún permanente de la colonia, en el estrangulamiento de la “anatomía nacional” y el distanciamiento efectuado por constreñidas clases sociales (83). Haciendo parte de la implementación de “Defensa de la raza y aprovechamiento de las horas libres” la Ley sobre Salario Familiar, de mejoramiento de vivienda obrera, planes extraordinarios de vialidad, la Ley de Reconstrucción y Fomento y, finalmente, la Ley de Cooperativas Agrícolas, a fin de fomentar una buena utilización de las riquezas nacionales para la elaboración industrial, suponiendo una relación recíproca entre el aumento del bienestar social y las condiciones de vida de la gran masa productiva (*Defensa de la raza* 13).

La superación de la pobreza es entendida el alcance de *lo moderno*, teniendo total injerencia en el desenvolvimiento y conceptualización cultural. Una nueva forma de percibir que imprime su sesgo identitario, pretendiendo alcanzar elementos organizacionales de lo social y económico enfocado a un adelanto industrial con promesa de un “bienestar para todos” (Larraín 123). Una puesta al día en la planificación urbana y la transformación de la sociedad a una “noción masiva”, haciendo necesaria la reformulación de las políticas sociales que abarcasen la “cuestión social” en la integración de nuevos sectores sociales al plano político y económico (Morandé 15).

Importantes cambios alcanzan el término de la década del treinta para lo nacional. En pocas palabras, la sociedad chilena es remecida por nuevos modos de habitar individual y colectivamente, plasmando su transformación en la implementación de prácticas espectaculares. Comentada la voz de la cantante

de cuecas Ester Soré, la “Negra Linda”, quien entonara —con el ritmo de moda adaptado a la letra— el eslogan para la carrera presidencial de Pedro Aguirre Cerda, las consecuencias ocasionadas por el terremoto de Chillán o la reanudación de la producción de cine nacional luego de su puesta al día con el cine sonoro y la creación de CORFO como antesala a este influjo; lo moderno, previamente contrapuesto a factores identitarios ligados al folklore y a su asentamiento medular en el Chile profundo, pierde promoción con la adecuación del modelo hegemónico al ambiente nacional, manifestándose con claridad en las preferencias en boga: el largometraje *Blanca Nieve y los siete enanitos* rompería con el previo récord de taquilla obtenido por *Allá en el rancho grande*, mientras la muñeca Shirley Temple sería el juguete preferido por los niños chilenos para Navidad (Santa Cruz y Santa Cruz 35-36).

Por supuesto el incremento de la población en la ciudad de Santiago, capital y primera urbe, y el crecimiento de esta de acuerdo con la necesidad de habitabilidad requerida al ser metrópoli, significaría de igual manera el engrandecimiento de la industria cultural (Santa Cruz y Santa Cruz 38). Consecuencia de la permisividad de la Ley de Comuna Autónoma (1891) que facilitara su ampliación mediante el loteo y subdivisión de terrenos aledaños a esta, basados en una estructura de financiamiento, de igual medida, descontrolada y sin mayor coordinación. Con esto, comunas como Providencia, Ñuñoa, San Miguel y Quinta Normal se transformarían en la residencia predilecta de la clase media y grupos de inmigrantes de comienzos de siglo xx, incorporándose a la adaptada arquitectura edificada en altura del centro de la urbe, desafío de civilidad y signo de modernidad ampliamente difundido por magazines (39-40). Adelanto acompañado —iniciados los años cuarenta— por el funcionamiento de los primeros semáforos de la ciudad de Santiago, ubicados en la calzada norte de la Alameda, entre las calles San Antonio y Morandé, la línea de trolebuses eléctricos que uniría el recién conformado barrio El Golf con el Parque Forestal emplazado en pleno núcleo urbano, la recolección de basura a través del uso de camiones y, finalizando la década de los cincuenta, la construc-

ción del ferrocarril subterráneo trazando una vía de movilización entre Gran Avenida⁴ y el Hipódromo Chile (47).

La ciudad ataviada por la muchedumbre se vería en la obligación de dar lugar a su talle y, en esa voluntad, romper con las catalogadas “formas ostensibles de urbanidad”, perdiendo progresivamente su —hasta entonces— organización, remitiendo su necesidad de acceso a la apropiación masiva de los espacios públicos y el requerimiento de educación, salud, trabajo y diversión, reclamados beneficios transversales (Santa Cruz y Santa Cruz 47-48). La democratización y extensión de los procesos urbanísticos, territorios óptimos, ya sea desde su ocupación domiciliaria o desde la eventualidad de garantizar entretención y recreación, comenzarían a resignificar lugares como plazas e incluso calles, parte de la expresión social que les configurara parámetros de modernidad. Así, teatros como el Caupolicán, con sus eventos de boxeo, espectáculos circenses y eventos musicales, las protestas llevadas a cabo en el centro de Santiago como la reconocida “Revolución de la chaucha” en respuesta al alza del pasaje de locomoción colectiva (1949), y el levantamiento de convergencias sindicales en sitios como la Plaza de Artesanos —posterior a la fundación de la CUT en 1953— representarían en un aspecto simbólico los nuevos escenarios de masificación (49). Parte del desarrollo tangible de la concebida “multitud congregada ante sí”. Reunión de tumultos que abandona su embestida social y agota su definición como representación física. Reubicando su participación en medios de comunicación masiva (Sloterdijk 16). Aglutinación de soledades y microanarquismos desde la que apenas rememora la expresividad, estallido, fuerzas de arrastre y paranoia de su colectivo. Esas oscuras turbas humanas (*Menschenschwärze*) (18). Ahora organizadas por la red mediática que deja de ocupar espacio y, aquella totalidad reunida, atributo energético de la *masa*, densa y violenta que desaparece; más

4 El autor refiere esta ubicación como “San Joaquín con Gran Avenida”. Esta localización no encuentra sentido en tanto hace alusión a toda una comuna (San Joaquín) y a una Avenida que va paralela a esta sin existir intersección alguna. Para el caso, se entiende como el Paradero n° 1 de Gran Avenida.

aún, mantiene la experiencia de sí misma. Esto quiere decir que de algún modo vuelve a vivenciar la comunión colectiva desde segmentos distintivos que, en su particularidad, no escatimarían en rehuir de esquemas generales presuponiendo su condición masiva y popular (19).

La *masa* convertida en público y las creencias en opinión, tienen en observación la difusión de cada juicio como nueva forma de la colectividad, en razón a una adhesión no tangible que puede aunar a la masa de individuos través de una disposición mental. El escenario de esta, ahora inserta en la cultura, inicia su conversión a “pasivo público”, parte de una cultura transformada en el espectáculo de una “masa silenciosa y asombrada” (Barbero 38) que, respecto al imaginario de *masa* y lo concerniente a la memoria popular y la idea de muchedumbre, sobrepasa su interpretación culturalista para enfrentar los procesos de degradación que le atraviesan, a fin de mantener la atención en las diversas prácticas comunicacionales y de movimientos sociales existentes entre sujetos y mediaciones (11).

Con el propósito de delimitar el campo de acción de una renovada muchedumbre, la diferenciación se detiene en buscar significantes dentro de sí misma y, en ese contexto, “comunidad” y “sociedad” devienen maneras de lo colectivo. Si la “comunidad” se caracteriza por valores como la solidaridad y la lealtad, lazos concretos e identidad colectiva, por otra parte, la “sociedad” se define por la utilización de la razón como herramienta de manipulación, las negociaciones fijadas entre medios y fines, y la falta de identificación de grupo, haciendo prevalecer en esta última el control y la competencia. Con esto, se precisan *tipos de sociedad* o, más bien, *tipos de relaciones* constitutivas de la sociedad de masas, modalidades que explican grandes diferencias en la forma de entender sus propias narraciones, su organización familiar, el trato en grupo de pares, la gestión de escuelas, la distribución del trabajo, la dirección de la política e incluso la forma de vivir el sexo (Barbero 38-39).

Así el reajuste de *lo cultural* apunta al descubrimiento de la experiencia cotidiana. Área privilegiada en la observación de un sinnúmero de dispositivos accionados por el capitalismo en favor

del ocio y la diversión, en tanto la “unidad”, semblante y oferta de la ya mencionada “industria cultural”, representando “la otra cara del trabajo mecanizado” en el espectro mimético del espectáculo, organización serial desde donde se dicta toda operación regulada (Barbero 45). La urbe catastrófica, móvil, fugada en escaparates, marca su tempo disponiendo de una visualidad, significantes propios y reinterpretaciones del espacio común, viéndose aún sorprendida en el reconocimiento de su reflejo. Narcisa, la *masa* arremete con su potencialidad creativa, sin lugar a duda, permeando el terreno contiguo. Conviene detenerse en uno de los aspectos básicos de su composición. Previamente esbozada, la *masa* supone la sujeción de un “alma colectiva”, siendo el resultado de la adhesión de los individuos a un programa, postulado o, incluso, afectividad e instinto primitivo que, influenciados por conductas ardorosas, irritables, convulsivas y crédulas, disponen del fenómeno psicológico colectivo como cohesión (Barbero 35). Atingente a América Latina, la renovación de estos parámetros conformadores de la idea de nación son interrogados. Claro, no sin antes alcanzar la disolución del romanticismo en la politización de la idea de pueblo y, eventualmente, su definición mediante los conceptos de *masa* y clase social (21). En efecto, *lo popular* no orienta la producción cultural, sino que remite a la inscripción de aquello que alimenta y nutre *lo masivo*, desde sus raíces rurales hasta su compleja composición urbana y mestiza (41). Confluencia de la masa en la persecución de un instante de alivio y felicidad. Aquella conversión que en su promesa disuelve las imposiciones privativas de los sujetos que la componen y disuelve sus diferenciaciones jerárquicas (Canetti 8). Anulación del distanciamiento entre individuos amplificando la sensación de *ser iguales* y, sobre la base de aquella densidad de lo masivo, la absoluta disolución del espacio entre los cuerpos que hace percibir al otro como su propio cuerpo. “Una marea desinhibida”, “pseudo-emancipada” que se orienta al vaivén mimético de su propia excitación, desde la que los hombres devienen *masa* (Sloterdijk 14). Apertura hacia los otros que lo libera moral e intelectualmente en una circulación cultural jamás antes vista. La comunicación entre los diferentes estratos sociales benefi-

ciada por el influjo de la sociedad de masas, que a pesar de no concretar una completa unidad cultural permite el intercambio y aminora la segregación social al disponer de herramientas los periódicos, la radio y el cine, despojando a la *masa* de su pasividad, anonimato y resignación (Barbero 38).

Conclusiones

Testigo de la masificación y reconocimiento social del deporte, desde el espacio mental que acredita la valoración nacionalista del historial de triunfos y fracasos en identificación de su práctica, revista *Estadio* hace de lo previamente enunciado por Pilar Modiano, divulgación de la tradición alcanzada por las agrupaciones deportivas en su amplia convocatoria, ya no remitida a la élite, de exposición amateur, de recursos escasos y realizada a través de la publicidad, la radio, el cine y la prensa gráfica (114).

Su propuesta desarrollaría una publicación impresa enfocada en la herencia del denominado “producto comercial”, previamente implementado por revistas de principios de siglo. Público lector disímil que lograra el formato trabajado por experiencias como *Zig-Zag* (1905), *Corre Vuela* (1908), *Selecta* (1909) y *Pacífico Magazine* (1913), acabando con el control de la élite sobre los medios y haciendo del francés *magazin* —almacén— espacio maleable en cuanto a su contenido. Capaz de mezclar reportajes de actualidad, entrevistas, crónicas, novelas, cuentos, avisos publicitarios, ilustraciones, poemas, notas de vida social y caricaturas, entre otros, haciendo de la industria cultural una nueva expresión para el mercado cultural moderno (Ossandón 220).

A saber, la irrupción de la revista, conformaría una nueva realidad y un contrapunto para la comunicación social desarrollada hasta la segunda mitad del siglo XIX e inicios del XX, dando espacio a la elaboración de la “esfera pública de aparición”, operando a través de formatos y códigos distintos a los de la expresión y discusión oral o escrita, consolidando el carácter representativo que destaca la visibilización o escenificación de los actores y acontecimientos en una suerte de refeudalización. Levantando sobre sí mismos el “modo”, el “mundo”, articulando los discursos desde

su propia imagen, rompiendo las diferencias entre el mirar y leer, o el mostrar y decir. Exhibiendo un cambio en el peso formal, esta vez más expresivo y en condición de ser un poder otorgado a la mirada diferenciada al espacio de la lectura (Ossandón 220, 221).

Revista *Estadio* supondría, entre otras cosas, preceptos considerados invaluable para el compendio moral del sujeto moderno. Uno de ellos, el acceso a la “libre diversión” que justificara la reunión deportiva como un espacio instituido en el consenso y el control de sus reglas. Modo de rehuir la realidad, eludiendo las presiones que oscilaran en la evaluación de un resultado objetivo y un rendimiento, presumiendo la liberación lúdica, espectacularizando su devenir e interviniendo favorablemente en el encuentro colectivo en tanto resuelve el intercambio grupal (Modiano 12). Paralelamente, profiriendo el relato ficcionado de la participación deportiva topicalizada en la geografía nacional, representada en la figura de destacados deportistas naturales de los andes nevados, “cuna de hombres héroes, de hombres vigorosos intelectual y físicamente” (Modiano 124) que, por añadidura, hicieran parte del agenciamiento político ligado contextualmente al desarrollismo y a uno de los proyectos más desafiantes de la modernidad nacional y la incipiente cultura de masas, el Decreto Orgánico N° 4.157 “Defensa de la raza y aprovechamiento de las horas libres” (1939).

Referencias

- Aguirre, Jorge (comp.).** *Pedro Aguirre Cerda: Ejemplo de chilenidad*. Santiago, SET impresores, 1992.
- Barbero, Jesús Martín.** *De los medios a las mediaciones: Comunicación, cultura y hegemonía*. Barcelona, Anthropos, 2010.
- Brunner, José Joaquín.** *Bienvenidos a la modernidad*. Santiago, Planeta, 1994.
- Canetti, Elías.** *Masa y poder*. Madrid, Alianza, 1983.
- Defensa de la raza (1939-1941): Santiago de Chile.** Santiago, Zig-Zag, 1939.
- Else, Brenda.** *Citizens & Sportsmen: Fútbol & Politics in 20th-century Chile*. Austin, University of Texas Press, 2011.
- Hobsbawm, Eric.** *La era de la revolución: 1789-1848; La era del capital 1848-1875; La era del imperio: 1875-1914*. Barcelona, Planeta, 2012.
- Jaramillo, Alejandro.** "Editorial n° 1". *Revista Estadio: Revista gráfica de deportes*. 12 sept. 1941. <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:126279>
- . "A nuestros lectores". *Revista Estadio: Revista gráfica de deportes*. 31 oct. 1941. <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:126279>
- . "Al cumplir un año de vida". *Revista Estadio: Revista gráfica de deportes*. 11 sept. 1942. <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:126280>
- Larraín, Jorge.** *Identidad chilena*. Santiago, LOM, 2001.
- Modiano, Pilar.** *Historia del deporte chileno: Orígenes y transformaciones*. Santiago, Dirección General de Deportes y Recreación, 1997.
- Morandé, Pedro.** *Cultura y modernización en América Latina: Ensayo sociológico acerca de la crisis del desarrollismo y de su superación*. Madrid, Encuentro Ediciones, 1987.
- Ossandón, Carlos.** "Zig-Zag o la imagen como gozo". *Mapocho. Revista de Humanidades*, n° 51, 2002, pp. 219-234.
- Ramos, Julio.** *Desencuentros de la modernidad en América Latina*. Caracas, El perro y la rana, 2009.

Santa Cruz A., Eduardo. *La prensa chilena en el siglo XIX: Patricios, letrados, burgueses y plebeyos.* Santiago, Universitaria, 2010.

- . “Prensa, espacio público y modernización: Las revistas deportivas en Chile (1900-1950)”. *Revista de História do Esporte*, vol. 5, 2012, pp. 1-21.

Santa Cruz, Eduardo y Luis Eduardo
Santa Cruz. *Las escuelas de la identidad: la cultura y el deporte en el Chile desarrollista.* Santiago, LOM, 2005.

Sloterdijk, Peter. *El desprecio de las masas: Ensayo sobre las luchas culturales de la sociedad moderna.* Valencia, Pre-textos, 2002.

El fútbol, su jerga, sus reglas y su mundo según Condorito. En torno a historietas, deporte y humor

Cristián L. Guerra Rojas

Introducción: fútbol, historietas, humor

Las historietas como objeto de estudio y reflexión de las humanidades, las ciencias sociales, la estética o los estudios culturales no son una novedad a estas alturas. Ya existe un marco teórico amplio que toma como referencia casos particulares de este género gráfico-narrativo (Cosse; Fernández L'Hoeste y Poblete; García Canclini). Y en los principales medios de comunicación masiva por los que se han distribuido las historietas, los periódicos y las revistas de historietas, han debutado personajes ficticios que se han arraigado en el imaginario colectivo de diferentes países.

La presencia del fútbol en las historietas, por su parte, se puede identificar en un espectro vasto que abarca desde series “serias” como *Eric Castel* (1974) de Raymond Reding y Françoise Hughes o el dramático manga devenido en animé, *Capitán Tsubasa* (*Supercampeones*, 1981) de Yoichi Takahashi, hasta las viñetas irrisorias en *Semblanzas deportivas* de Roberto Fontanarrosa.

El estudio de Palacios 2014 acerca de esta última obra es particularmente interesante. De hecho en este texto tomo como referente la particular distinción que Palacios establece entre lo “cómico” y lo “humorístico” como modalidades de lo irrisorio:

Lo cómico difiere de lo humorístico en un aspecto fundamental: mientras que el primero toma el discurso hegemónico para burlarse de él, pero sólo a expensas de reconocer ante todo la legitimidad de la hegemonía de tal discurso; el segundo opera de manera inversa. Lo cómico se burla de la Ley, pero reconoce la existencia de la ley y reconoce que además es Ley. Lo cómico, en el fondo, es resignado. Lo humorístico es opositor, porque aparenta reconocer la ley y servirse de ella, cuando en realidad opera señalando la inevitable contingencia de toda Ley. Lo cómico coloca al mundo patas para arriba, invierte los términos de las ecuaciones imaginarias de la cultura: el loco es el cuerdo, el mentiroso dice la verdad. Lo humorístico demuestra que no hay ni arriba ni abajo y que los pilares del mundo echan sus raíces en el aire (217).

Dicho en otros términos y tomando en cuenta sus ejemplos, para Palacios lo “cómico” correspondería a la dimensión del “humor blanco”, mientras lo “humorístico” corresponde a la dimensión del “humor negro”, lo tragicómico, grotesco y aún lo absurdo.

En el caso de las revistas latinoamericanas de historietas cómicas o humorísticas, el fútbol ha sido fuente y objeto que ha suscitado un rango de reacciones que abarca desde la sonrisa discreta hasta la carcajada, desde la risa espontánea hasta la reflexión que advierte la seriedad detrás del chiste o del *gag*. Así sucede con las *Semblanzas deportivas* de Fontanarrosa, con las historias de *Barrabases* de Guido Vallejos o con diversas y frecuentes historias en Condorito.

Condorito y el fútbol: generalidades.

Condorito debutó el 6 de agosto de 1949 en el primer número de *Okey*, una revista de historietas publicada por la editorial chilena Zig-Zag que empezó desde sus inicios a circular además en Argentina. Su creador fue el dibujante y caricaturista chileno

penquista René Ríos Boettiger (1911-2000), mejor conocido por su seudónimo “Pepo”. En el transcurso de los años, este cóndor humanizado ha llegado a protagonizar revistas propias,¹ publicaciones en periódicos, traducciones a diferentes países, e incluso series de televisión y un filme animado, al punto que hoy es un personaje reconocido en casi toda Latinoamérica.

Sus historietas no son necesariamente originales en un sentido absoluto, ya que en muchos casos los chistes y los *gags* pueden rastrearse hasta fuentes más antiguas, además del frecuente reciclaje al que son sometidos varios de ellos. De aquí que quizás en un sentido sea más apropiado hablar de chistes o historias *en* Condorito que *de* Condorito.

De acuerdo con la información que nos aporta Yáñez (38-40), René Ríos se interesó en los deportes desde su juventud y practicó básquetbol, boxeo y fútbol. Por tanto, no es de extrañar que en su trayectoria como dibujante e historietista haya incluido el mundo deportivo como tema principal o secundario. De hecho, Ríos dirigió las revistas *Pichanga* (1948-49) y *El Saquero, el deporte en chungu* (1959), ambas especializadas en humor deportivo.

En el caso de Condorito, el fútbol aparece por primera vez en su octava historia, publicada en la revista *Okey* n° 8 (24 de septiembre de 1949), donde el protagonista acude al Estadio Nacional para observar un partido. La trama no se centra en el partido propiamente tal y, debido a su contenido, esta historia ha sido una de las pocas entre las primeras de Condorito que hasta ahora jamás ha vuelto a publicarse.²

Después de esta han aparecido numerosas historietas y viñetas futbolísticas en Condorito donde tanto el personaje principal como otros secundarios (masculinos en su gran mayoría), pro-

1 *Condorito* a partir de 1955 (Editorial Zig-Zag), *Condorito de Oro* desde 1988 (Editorial Píncel), *Condorito Especial* (reestructurada después como *Condorito Extra Colección* o *Condorito Colección*) desde 1991 (Editorial Andina) y varias ediciones especiales. Habría que agregar ediciones propias de Argentina, Colombia y otros países. Todos los títulos fueron cancelados en febrero de 2019 con el quiebre de Editorial Televisa, dueña de los derechos de publicación del personaje en revistas desde 1996.

2 En esta historia, Condorito mira un aviso en el estadio que dice “El vino es alimento”. Entusiasmado, el personaje se emborracha y termina en la cárcel.

tagonizan relatos o escenas en los que ocupan diferentes papeles del mundo futbolero: jugadores o jugadoras, árbitros, entrenadores, locutores o periodistas deportivos, dirigentes o hinchas. Asimismo, frecuentemente se alude a personajes del mundo real del fútbol o del deporte, si es que no aparecen directamente como ~~invitados~~ personas invitadas y caricaturizadas en las historietas mismas, así como a eventos de amplio alcance, especialmente los campeonatos mundiales cuatrienales de fútbol.³

Resulta pertinente señalar además que la localidad imaginaria donde transcurre la mayor parte de estas historias se llama Pelotillehue, nombre que puede entenderse como “lugar de las pelotas (balones de fútbol)”⁴ y que Pepo inventó para aludir a la afición de sus habitantes por el fútbol callejero (así como a la suya propia).⁵ De acuerdo con estudios como los de Poblete, Condorito representa a aquellos sectores campesinos que buscaron integrarse a la ola modernizadora y urbanizadora de las décadas del 40 y del 50 en Chile. Y al tomar en cuenta que el fútbol, de acuerdo con Francisco Marín, “se inscribe en los procesos de modernización capitalista (56)”, sumando el hecho de que René Ríos era un gran aficionado al fútbol y al deporte, el encuentro entre Condorito y el fútbol resulta inevitable.

En cuanto a su carácter, los relatos y viñetas de Condorito son irrisorios, y si tomamos la distinción conceptual de Palacios, en principio habría que admitir que en ellos predomina un carácter

3 Es el caso de *Condorito va al Mundial*, publicado en junio de 1994 en directa alusión al Campeonato Mundial de Fútbol que ese año se celebró en Estados Unidos. En la portada de la edición chilena Condorito asume el papel de árbitro e interactúa con el arquero (portero o guardameta) colombiano Carlos Valderrama. En cambio, en la edición argentina el arquero es Sergio Goycochea y en la colombiana es Óscar Córdoba. Asimismo, en el chiste 27.902 de este mismo ejemplar (edición chilena) aparece caricaturizado (ni por primera ni última vez en Condorito) el periodista deportivo chileno Julio Martínez Pradanos (1923-2008).

4 El sufijo “hue” significa “lugar” en mapudungún.

5 Así se expone, por ejemplo, en “Pelotillehue: un pueblo ejemplar” (3) y es la interpretación más frecuente de encontrar en distintas fuentes. Sin embargo, al considerar los primeros chistes de Condorito donde se menciona a Pelotillehue (por ejemplo, SC-316, SC-394, SC-413, SC-507, publicados entre 1955 y 1959 en *Okey* y en *Condorito*), parece que hay otro sentido que refiere más bien a “pelotas” en su acepción popular de “gente tonta e ignorante”.

más bien cómico que humorístico. Sin embargo, no está de más recordar lo que señala Carlos Páramo acerca de este personaje:

Debe resultar evidente, a estas alturas, que bajo la aparente candidez y redundancia de los chistes e historias de Condorito subyace una carga mordaz. Algo que es carnavalesco e irreverente, pero que incluso así está lejos de ser una mera distracción pasajera [...] Esta es la irreverencia (de usual más sutil que burda) que caracteriza al trickster, figura imprescindible en todas las mitologías pero de particular relevancia en las cosmologías de sociedades en crisis; un ser que surge del cambio pero que también lo propicia y cuyo aparente candor disfraza un conocimiento, hondo e intuitivo, de todas las cosas (242, 250).

En otras palabras, detrás de las historietas cómicas de Condorito subyacería una “carga mordaz” que las acercaría al dominio de lo humorístico, al desmontaje de los presupuestos de las ideologías hegemónicas y dominantes de nuestra sociedad. Dicho de otro modo, la irrisión, cómica o humorística, siempre sería transgresora.

A continuación, me enfoco específicamente en aquellas viñetas o relatos donde el núcleo del chiste reside en la subversión, la manipulación o la interpretación absurda de reglas propias del fútbol, de su jerga particular o de su mundo mediante recursos léxicos o visuales. En otras palabras, chistes donde es imprescindible que el público lector conozca tales reglas y tal jerga para que sean comprendidos como tales. Para ello me centro en el contenido de tres ediciones:

- 1) *Condorito* n° 9 (junio de 1962): número que contiene chistes futbolísticos en alusión al Campeonato Mundial que se realizó ese año en Chile.
- 2) *Condorito en el Mundialazo* (abril de 1982):⁶ edición especial que alude al Campeonato Mundial celebrado ese año en España.

6 *Condorito en el Mundialazo* corresponde en rigor al n° 9 de la serie *Condorito: Selección de Oro* (1979-1983), revista donde se republicaban chistes antiguos agrupados por temas específicos e hilvanados por un guion cómico. Sin embargo, *Condorito en el Mundialazo* es la excepción, ya que se trata de una historia inédita.

- 3) *Condorito va al Mundial* (junio de 1994):⁷ publicado en directa referencia al Campeonato Mundial de Fútbol que ese año se celebró en Estados Unidos⁸.

A ellas agrego el suplemento *Condorito: Escuela de Fútbol* publicado en dos ediciones seguidas de *Condorito* en 1990 y cuatro historias publicadas en diferentes años en la revista: “El crack atómico” (1964), “Los 11 leones de Pelotillehue” (1966), “Poca bola” (1976) y “Cóndor-King” (2002), en torno a distintas etapas en la carrera de un jugador de fútbol. Esta selección obedece a mi propósito de abarcar un periodo relativamente amplio de tiempo (40 años) de publicación de las historietas de *Condorito* durante la vida de su autor original, René Ríos, y subrayar la importancia que el tema del fútbol ha tenido en ellas.

Condorito y la jerga del fútbol

Los mecanismos cómicos principales en este ámbito consisten en jugar con diferentes acepciones de las palabras usadas en la jerga del fútbol o en realizar interpretaciones literales de locuciones, analogías o frases metafóricas a las que se recurre con frecuencia para describir determinadas situaciones en un partido. Así, por ejemplo, en *Condorito* n° 9 podemos ver cómo se juega con los términos que se utilizan para describir diferentes tipos de gol, o con los distintos sentidos de la palabra “portero” o “arquero” en *Condorito va al Mundial* [Figura 1].

En *Condorito en el Mundialazo* hay un par de viñetas donde se ilustra la “marcación de jugadores” y en *Condorito va al Mundial* se genera irrisión con conceptos como “hacer sombre-

7 : corresponde a la edición de invierno de 1994 de la revista *Condorito Especial* (1991-1994), donde se publicaban chistes en su gran mayoría diferentes a aquellos de la revista principal.

8 A diferencia de los campeonatos de 1962 y 1982, la selección de Chile no pudo participar en 1994 debido a una sanción impuesta por la FIFA. El título de esta edición puede aludir al hecho de que si el equipo chileno no pudo participar, *Condorito* lo hace en su “representación”.



Condorito va al Mundial (1994)



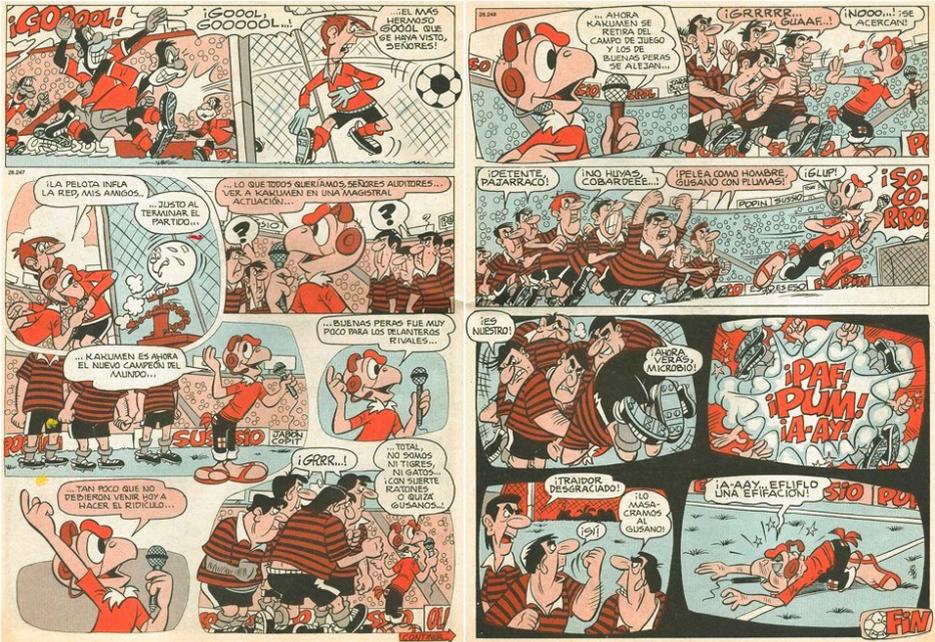
FIGURA 1
Viñetas en *Condorito va al Mundial* (1994) y en *Condorito n° 9* (1962).

ro”, “enfriar el juego”, la descripción del juego como “danza” o del trabajo de un equipo como “orquesta”.

Un ejemplo muy interesante publicado en *Condorito va al Mundial* es el cuento relato cómico “Relator”. Se trata de una historia relativamente larga centrada en el relato de un partido entre el equipo de Buenas Peras (rival tradicional de Pelotillehue)⁹ y la selección del país africano ficticio Kakumen. Toda la historia está centrada en *gags* visuales que ilustran cómicamente el léxico usado por quienes relatan partidos de fútbol.¹⁰ El relator es

9 Curiosamente la ciudad ficticia de Buenas Peras fue mencionada por primera vez en el chiste SC-197 (*Okey* n° 200, 30 de mayo de 1953), dos años antes de la primera mención de Pelotillehue en el chiste SC-316 (*Okey* n° 320, 17 de septiembre de 1955). En ese chiste de 1953 la delegación futbolística de Buenas Peras llega a Santiago para participar en el campeonato nacional.

10 Este recurso no es original de Condorito. En 1993, un año antes de la edición de *Condorito va al Mundial*, en la revista *Barrabases* n° 100 (cuarta época) se publicó una historia cómica enfocada igualmente en la jerga futbolera. Quizás los guionistas de Condorito tomaron esa historia como referencia, o ambas remiten a más de alguna publicación anterior.



Condorito, pero no es un relator imparcial, ya que continuamente desliza su animadversión hacia Buenas Peras, lo que al final le acarrea consecuencias violentas [Figura 2].

FIGURA 2
Viñetas finales de
“Relator” en Condorito
va al Mundial.

Condorito y las reglas del fútbol

Respecto de este tema, nuevamente encontramos juegos con los distintos sentidos de frases o palabras que forman parte del reglamento del fútbol, pero además se advierten chistes donde esas reglas son tensionadas por la exageración y otros enfocados en la figura que en cada partido vela por el cumplimiento de las normas del juego: el árbitro. De acuerdo con los conceptos de Palacios, junto con la comicidad aquí se asoma sutilmente una vertiente humorística en los chistes de Condorito.

De este modo, en *Condorito* n° 9 tenemos chistes respecto de “la carga al arquero”, el *fair play*, la supuesta imparcialidad de los árbitros o si el árbitro “es cancha o no es cancha”. Mientras en *Condorito*

va al Mundial hallamos viñetas donde se aborda el respeto que supuestamente debe existir hacia el árbitro por parte del público o de los jugadores, o por qué el pito o silbato del árbitro no podría ser sustituido por otra fuente sonora como, por ejemplo, la batería.

En las ediciones nº 188 y 189 (1990) de *Condorito* se publicó en dos partes el suplemento *Condorito: Escuela de Fútbol*, relacionado con el Mundial de ese año que se realizó en Italia. Aquí el juego con las reglas de este deporte se hace evidente debido al contrapunto léxico y visual que se presenta. En efecto, en la mayoría de las páginas de este suplemento se aprecian descripciones e ilustraciones de determinados aspectos del juego y sus normas (la defensa, el juego sin pelota, el ataque, el duelo o *dribbling*, o el tiro libre), en contrapunto con viñetas y chistes donde dichas normas son objeto de irrisión mediante mecanismos como los ya señalados.

En *Condorito en el Mundialazo*, en cambio, hay un relato cómico troncal que se funda en el cuestionamiento hacia la institucionalidad del fútbol internacional. El equipo de Pelotillehue, dirigido por Condorito, solicita un cupo en el Mundial de España de 1982 y esto es duramente rechazado por la FIFA y la organización del campeonato. En consecuencia, Condorito resuelve organizar un “mundialazo”, es decir, un campeonato internacional alternativo con equipos o selecciones igualmente marginadas de España 1982. Después de varias peripecias, Pelotillehue llega a la final con la selección de Chuequistán, un país árabe ficticio cuyo jeque intenta comprar el campeonato con dinero y con vino (este último para sobornar a Garganta de Lata¹¹). Todo culmina con una gran explosión accidental. Como corolario Condorito y don Chuma¹² se reponen en un hospital y en tv empieza la transmisión del Mundial de España [Figura 3].

De esta manera, en esta historia se ponen en tela de juicio desde los mecanismos oficiales por los cuales se clasifican las selecciones para participar en los campeonatos mundiales, hasta las

11 Garganta de Lata es un personaje cuya principal característica es su adicción al vino.

12 Don Chuma (Domingo Pucheli) es el mejor amigo de Condorito, a quien trata como su “compadre” y este se refiere a él como su “cumpa”. Fue el primer personaje recurrente que apareció en las historias de Condorito, con su debut oficial en el chiste SC-38 (*Okey* nº 41, 13 de mayo de 1950).



FIGURA 3
Viñetas finales del relato
central en *Condorito* en
el *Mundialazo*.

maniobras por las cuales se busca asegurar el triunfo en determinados partidos. A ello se añaden *gags* pertinentes a reglas como el cambio de arcos o la exageración en ciertas tácticas defensivas. Sin embargo, a pesar de la vertiente “humorística” que aquí se asoma, la historia termina en un giro “cómico” (siempre según Palacios entiende estos conceptos), ya que el campeonato mundial oficial sigue su curso sin ninguna interferencia.

Condorito y la carrera de un jugador estrella

“El crack atómico” es una historieta de seis páginas publicada originalmente en *Condorito* n° 13 (julio de 1964) y nos presen-

ta como protagonista a un jugador en la cúspide de su carrera. Condorito (el protagonista) forma parte de la selección chilena en un partido en Inglaterra, el entrenador los instruye tácticamente y finalmente alcanzan la victoria por 2 a 1 con goles de Condorito. Sin embargo, los goles que realiza son logrados de una manera atípica y aquí, aparte de otros *gags* en la historieta, reside el núcleo cómico. El primer gol no se consigue por la destreza técnica o creativa del jugador, sino por casualidad (se enredan los cordones de las zapatillas de Condorito y cabecea el balón sin intención de hacerlo, y anota el gol) y el segundo se logra al abusar del principio de que “el árbitro es cancha” (Condorito hace rebotar el balón en el árbitro). En la última viñeta, Condorito es entrevistado y asegura que ambos goles fueron planificados. En síntesis, una victoria lograda por goles atípicos, fuera del marco de una estrategia y en tensión con el reglamento, y el jugador estrella que se atribuye su autoría intencionada.

“Los 11 leones de Pelotillehue” es un relato ilustrado de 27 páginas, no una historieta, publicado originalmente en *Condorito* nº 18 (julio de 1966), una edición dedicada al Campeonato Mundial realizado ese año en Inglaterra.¹³ Condorito, a solicitud del alcalde de Pelotillehue, forma un equipo local para jugar un partido amistoso con la selección chilena que participará en el Mundial de Inglaterra.¹⁴ Ganan el partido y el país exige que sean ellos y no la selección quienes representen a Chile en el Mundial. Así

13 Este relato ilustrado fue republicado como historieta de 33 páginas en *Condorito Colección 2002/3* (mayo de 2002), con cambios de personajes y actualizado al contexto del Campeonato Mundial de 2002 (Corea del Sur/Japón). En el relato original debutaron personajes como Garganta de Lata, Huevoduro y Fonola. En ambas versiones Condorito y sus amigos interactúan con los futbolistas que integraban efectivamente la selección chilena en 1966 y en 2002.

14 Es probable que haya un trasfondo histórico en este relato: la sustitución del equipo Lord Cochrane por Fernández Vial en 1945 para representar a Concepción en el campeonato nacional amateur de ese año, el que finalmente ganó (www.fernandezvial.cl/historia/#1485924974380-ff3e6c9d-5a78 - Visitado el 26 de junio de 2020). Recordemos que Pepo era oriundo de Concepción y seguramente conocía esta anécdota. A esto sumemos el hecho de que el alcalde de Pelotillehue en el relato original, don Epaminondas Moscatel, recuerda tanto en su apellido como en su apariencia a Nibaldo Mosciatti Moena (1926-2007), empresario del ámbito de las comunicaciones en Concepción.

lo hacen y triunfan después de varias peripecias graciosas. Sin embargo, debido a una seguidilla de desastres provocados sin intención y especialmente sin ningún apoyo económico institucional para regresar a Chile, se demoran cuatro años para volver nadando (mientras en el país hay celebraciones durante todo ese tiempo). Cuando finalmente arriban a Chile, se zambullen de nuevo al mar cuando los instruyen para reiniciar inmediatamente el entrenamiento para el Mundial de 1970.

FIGURA 4
Viñetas del relato
"Poca Bola".



La historieta "Poca Bola"¹⁵ de dos páginas se publicó en *Condorito* n° 58 (diciembre de 1976) y el tema es el abandono del viejo *crack*. *Condorito* es un *crack* olvidado por su pueblo [Figura 4].

Entristecido, y para remediar esta situación, resuelve marcharse por cinco años de Pelotillehue con la esperanza de que su gente reconozca que han sido ingratos con él. Sin embargo, al retornar a su pueblo después de ese tiempo, no encuentra a nadie esperándolo en la estación de trenes hasta que divisa a don Chuma. Y cuando este ve a *Condorito* con su maleta, le pregunta si se va de viaje.

Tanto "Poca bola" como "Los 11 leones de Pelotillehue" presentan, en mi opinión, un elemento tragicómico en sus desenlaces, a diferencia de "El crack atómico" que es una historieta más propiamente "cómica". Y un tinte tragicómico aún más atenua-

15 La expresión "poca bola" significa en Chile "poca importancia", "poco valor" o "no tomar en cuenta".

do se puede apreciar en “Cóndor-King”, publicada en *Condorito Colección* 2002/6 (noviembre de 2002),¹⁶ dos años después del fallecimiento de Pepo. Esta historieta de 14 páginas fue escrita y dibujada por Christian Pardow Smith (1945-2002).¹⁷ Aquí el argumento nos presenta las intrigas del fútbol contemporáneo y temas como el *doping*. La selección de Pelotillehue queda clasificada para el “Mundial de Japón de 2003”¹⁸ y Condorito es su estrella principal. Al mismo tiempo un científico inescrupuloso extrae el ADN de King Kong para crear un suero que convierta a los jugadores de la selección del país ficticio de Transchiflania en seres superpoderosos. Sin embargo, cuando intentan dejar a Condorito inactivo con la inyección de un somnífero, por error le inoculan todo el suero y así Condorito y King Kong se convierten en un solo ser, pero sin conciencia el uno del otro. Finalmente los criminales son arrestados y Pelotillehue gana el campeonato, pero a cambio se exige que King Kong sea retornado a su isla natal, de modo que Condorito termina cautivo en una jaula para ser trasladado allá [Figura 5].

En resumen, en estas historietas se abordan asuntos como el juego entre estrategia y suerte para conseguir anotar un gol, la opción de que un grupo de aficionados juegue mejor que una selección profesional, el lado oscuro de la industria del fútbol debido a la cantidad de dinero que genera y, especialmente, la falta de apoyo u olvido en que la institucionalidad futbolística o una sociedad completa suele dejar a aquellos jugadores que brindaron alegrías con sus triunfos. Historietas “cómicicas” donde, como se observa, se asoma un talante “humorístico”.

16 La revista *Condorito Colección* (o *Condorito Extra Colección*) fue la sucesora de *Condorito Especial* desde 1995 y en un principio publicaba, al igual que su antecesora, chistes distintos a la revista principal. De manera paulatina fue incorporando repulicaciones de historietas antiguas y a partir de *Condorito Colección* 2006/4 (julio de 2006) pasó a repulicar de manera total o parcial ediciones antiguas de *Condorito*.

17 Una didascalía en la primera viñeta de esta historieta revela la autoría de Pardow, fallecido en junio de 2002. Este hecho es un hito en la historia de Condorito, ya que mientras Pepo vivió jamás se reveló directamente en las revistas quiénes entre los numerosos guionistas y dibujantes que colaboraron con René Ríos eran los autores de los chistes. A partir de la edición n° 553 (Chile) y 703 (Argentina) de *Condorito* (2007) se publicaron los créditos de todo el equipo editorial y creativo de la revista.

18 En la “vida real”, correspondería al Mundial de Corea del Sur/Japón de 2002, pero en el relato el año es 2003 y solo se menciona a Japón.



Perspectivas

En la contratapa de *Condorito* n° 9 encontramos una presentación que vincula esta edición de *Condorito* con el Mundial de Chile de ese año (1962). El primer párrafo dice lo siguiente:

Un partido de fútbol es un circo romano al revés. En el fútbol, las fieras están sentadas mirando. Y en la arena —vulgo cancha— veintidós gladiadores sudorosos corren detrás de una cuestión redonda mientras un mártir con pito hace lo mejor que puede para salvar su vida. Por eso, porque el Hombre lleva en el fondo ese instinto guerrero de las primeras tribus, el fútbol es el deporte nacional en una gran mayoría de países y gracias a este desahogo los gobiernos son más estables.

Este párrafo nos remite a numerosas representaciones y estudios que se han hecho acerca del fútbol. Teniendo en cuenta esto y la distinción de Palacios entre lo cómico y lo humorístico, en estas historietas se observa un reconocimiento de vocabulario, reglas

FIGURA 5
Viñetas del relato
“Cándor-King”.

y condiciones específicas del fútbol, como la accidentada carrera de un jugador, sometidos a irrisión. En una primera lectura, se puede interpretar que Condorito es netamente comicidad. Sin embargo, en los márgenes o en una segunda lectura se observan otros rasgos. Dice Marín:

Precisamente en su práctica libre (en plazas, barrios, canchas, calles) no mediadas por condiciones infraestructurales demasiadas portentosas (más que una cancha y una pelota), [el fútbol] permitió el desarrollo de cualidades específicas y prototípicas del jugador sudamericano. [...] Por tal motivo, el fútbol tiene más de cultura y menos de simple actividad física. Implica relaciones, interacciones, comuniones y diferencias. También un espacio de lucha y hegemonía (56).

Siguiendo ese hilo de discurso, en estas historietas irrisorias de Condorito podrían condensarse anhelos, frustraciones y tensiones del público lector tanto chileno como latinoamericano respecto de este deporte y más allá del mismo. Propongo algunos vectores de interpretación que, por supuesto, requieren de estudios y reflexiones más profundas, a partir de algunas tensiones que se pueden inferir de ellas:¹⁹

- Las convicciones contingentes de hinchas y jugadores, y el criterio del árbitro. La descarga de las tensiones: el árbitro como mártir y el cuestionamiento de su imparcialidad.
- El *ludus* y la *paideia* (Caillois 41) en el fútbol: la subversión de la regla y de la jerga en tanto *ludus* ante el embate de la *paideia* cómica o humorística.
- Integración y desintegración social debido a la incidencia de la violencia (cf. Alabarces 13-14): por ejemplo, el desenlace de la historia “Relator”.

19 Un tema que no he abordado aquí es la relación entre fútbol y género social. En la abrumadora mayoría de historietas y viñetas de Condorito los jugadores de fútbol son varones. Recién en *Condorito va al Mundial* de 1994 aparecen algunos chistes con jugadoras, basados en evidentes estereotipos heteronormativos. En las últimas ediciones de *Condorito*, en cambio, aparecen algunos chistes con jugadoras de fútbol donde se asoma un cambio de mentalidad (por ejemplo, el chiste 71.902 en *Condorito* n° 848 [Chile] y 998 [Argentina], 2018).

- Las expectativas y la realidad en la carrera futbolística: el *crack* y la selección nacional ganadora enfrentan el riesgo de la integridad física, el olvido, el abandono en “Los 11 leones de Pelotillehue” o “Poca bola”.
- Premodernidad/tradición y modernidad: El fútbol y sus míticas raíces “prehistóricas” o “prehumanas” en “Cóndor-King”.²⁰
- Fútbol aficionado y fútbol profesional: El ambiguo “triunfo” de los leones de Pelotillehue en Inglaterra 1966 y la marginación “reglamentaria” de este equipo en España 1982.
- Deporte “real” y deporte “mediatizado”: El final de la historia del Mundialazo como reconocimiento de la inevitabilidad de lo que Yurac ha llamado “época de la espectacularidad técnica del fútbol” (y, de paso, el avance de la dimensión local a la global).

En suma, las historietas futbolísticas en Condorito ¿son cómicas o humorísticas? No tengo una respuesta definitiva al respecto, pero me inclino a afirmar que dentro de una comicidad prevaliente se advierte una vena humorística. Lo que sí está claro es que mientras el fútbol siga jugando un papel en nuestras culturas y sociedades latinoamericanas, Condorito seguirá riéndose de él, de nosotros y de sí mismo.

20 Como en los filmes *Metegol* (2013) y *Early Man* (2018), estudiados por Parra y Navea.

Referencias

- Alabarces, Pablo (comp).** *Futbologías: Fútbol, identidad y violencia en América Latina*. Buenos Aires, CLACSO, 2003.
- Caillois, Roger.** *Los juegos y los hombres, la máscara y el vértigo*. México, Fondo de Cultura Económica, 1986.
- Condorito.** 1955-2019.
- Condorito Colección.** 1995-2006.
- Condorito Especial.** 1991-1994.
- Cosse, Isabella.** *Mafalda: historia social y política*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2014.
- Fernández L'Hoeste y Juan Poblete (eds).** *Redrawing the Nation: National Identity in Latin/o American Comics*. Nueva York, Palgrave Macmillan, 2009.
- García Canclini, Néstor.** *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México, Grijalbo, 1990.
- Marín, Francisco.** "Fútbol y cine chileno: imaginarios, estereotipos y narrativas identitarias". *Folios*, n° 28, 2012, pp. 51-72.
- Okey.** 1949-1955.
- Palacios, Cristián.** "Semblanzas deportivas: humor, deporte y terror en Fontanarrosa". *Acta Poética*, n° 35/1, enero-junio 2014, pp. 213-227.
- Páramo, Carlos.** "No uno, sino muchos... motivos de Condorito". *Maguaré*, n° 23, 2009, pp. 225-264.
- Parra, José Manuel y Valeska Navea.** "Pertinencia y comunidad. Lo épico y lo mítico del fútbol en dos propuestas de cine animado contemporáneo". Ponencia presentada en el VII Simposio Internacional de Estética, "Estética y Deporte", Pontificia Universidad Católica de Chile, 24-26 de octubre de 2018.
- "Pelotillehue: un pueblo ejemplar".** *Condorito Década de 1990: Los mejores chistes*. Santiago, Origo Ediciones, 2010, p. 3.
- Poblete, Juan.** "Condorito, Chilean popular culture and the work of mediation". *Redrawing the Nation: National Identity in Latin/o American Comics*. Eds. Héctor Fernández L'Hoeste y Juan Poblete. Nueva York, Palgrave Macmillan, 2009, pp. 35-53.

Yáñez, Luis. *Pepo es de Conce:*
Una biografía de René Ríos Boettiger,
creador de Condorito y el penquista
más famoso del mundo.
Concepción, Trama, 2020.

Yurac, Drago. “El fútbol en la época
de su espectacularidad técnica”.
Ponencia presentada en el VII
Simposio Internacional de Estética,
“Estética y Deporte”, Pontificia
Universidad Católica de Chile,
24-26 de octubre de 2018.

Pertenencia y comunidad. Lo épico y lo mítico del fútbol en dos propuestas de cine animado contemporáneo

José Manuel Parra Zeltzer y Valeska Navea Castro

Introducción

Son diversos los factores que explican el éxito que el fútbol tiene en la sociedad desde finales del siglo XIX, como también variadas son las miradas disciplinares desde las que se pueden elaborar lecturas sobre este fenómeno. Desde finales de los noventa, la explosión de textos referentes a este deporte dio una relectura a estigmas que el espectáculo deportivo tuvo, sobre todo por su relación con los fascismos durante el siglo XX. El lenguaje cinematográfico, también susceptible de ser cooptado y manipulado por discursos totalitarios, es capaz de abrir preguntas sobre la capacidad y calidad afectiva de las personas, por qué se reúnen, qué permite o impide sus vínculos. ¿Dónde conmutan cine y fútbol? Al menos una respuesta, de muchas posibles, nace desde la posibilidad de construir una comunidad. El académico y crítico de cine Adrian Martin define el cine moderno, entre otras

características, como uno que permite pensar la comunidad. El autor se pregunta

¿Cómo es que esas apariciones dispersas y fragmentadas que irrisoriamente llamamos “personajes” pueden mantenerse unidos, por lo menos lo suficiente como para cimentar los vínculos afectivos del intercambio, la confianza y la responsabilidad, que aseguran cualquier forma de comunidad? Las películas [...] filosofan sobre la eterna pregunta: qué significa, y cómo se logra, que las personas se junten en comunidad y qué hace que se separen (44).

Nos interesa analizar la representación de esa premisa a partir de lo que podría aparecer como una contradicción: tanto el cine como el fútbol son fenómenos modernos, asimilables a una sociedad que apunta al progreso. No obstante, el relato que configura una comunidad a partir del fútbol se opone a esa afirmación.

Entonces, ¿por qué mirar contemporáneamente un caso moderno que evoca lo premoderno? Desde la constitución de identidades locales e independientes, las colectividades se han apropiado de espacios de desenvolvimiento de su libertad, sin embargo, conservando sustratos premodernos que aún mantienen latente un puente con el pasado; a modo de reinventar la tradición, la transición parece haber sido la característica principal de identificación de la comunidad moderna. Y esto no está obsoleto. El fútbol contemporáneo entrega un referente social encarnado en deportistas de élite que son idolatrados/as y buscan ser imitados/as. Sin embargo, analizando su representación en cierto cine de animación reciente, vemos que lejos de vanagloriar el culto al cuerpo atlético, estos discursos ponen en relevancia asuntos vinculados a la pertenencia y la identidad. Su puesta en escena nos remite a un imaginario que tensiona lo local con lo global; el cine ha entregado un mensaje de priorización del *juego criollo* (Archetti 5) —en cuanto desvinculación con las esferas de poder hegemónicas— y que proviene de un grupo sociocultural humilde que no necesariamente es proletario (Alabarces, “Tropicalismos” 71), pero que representa el espíritu de superación y la idea de mantener la unión con el barrio mediante su defensa.

Se trata de narrativas que apelan, desde las posibilidades retóricas del cine, a la construcción mítica de una comunidad en torno a un potencial épico, tanto desde lo formal como de lo discursivo.

A partir de los filmes animados *Metegol* (Juan José Campanella, Argentina, 2013) y *Early Man* (Nick Park, Reino Unido, 2018), proponemos caracterizar cómo estas narraciones dan cuerpo a una idea particular de personaje y cómo este se relaciona con sus pares. Estas películas representan, con sus estéticas particulares, la paradoja entre una modernidad tecnologizada que acapara el negocio del fútbol versus el sustrato premoderno propio de este juego. Se trata de códigos que nos permiten relacionar la importancia del cuerpo y del espacio, diferenciando cómo estos son vistos en Latinoamérica y Europa. A partir de estas categorías, el presente ensayo verá cómo la ficción, a través del fútbol, permite reilusionar el cotidiano (Carretero 11). Aquello que está siempre como potencia, se revela con fuerza en este cine de animación: la reivindicación de la épica popular en un relato mítico sitúa al fútbol en el origen de su comunidad y lo transforma en su horizonte de sentido.

Cine animado, fútbol y el héroe de la comunidad

El cine no ha sido capaz de instalar dentro de su tradición una línea fuerte que lo vincule al fútbol. Si bien existen numerosos ejemplos tanto en la ficción como en el documental, no podríamos hablar de un subgénero robusto o un canon propiamente establecido que ponga en relación estos dos de los inventos más populares de nuestra era. No obstante esta condición, sí podemos rastrear casos que tematizan, a partir del lenguaje cinematográfico, el problema de la comunidad alrededor de un partido de fútbol.¹

Una de las razones que puede explicar la ausencia de una rica tradición de cine sobre fútbol, al menos en la ficción, tiene que

1 Por ejemplo, dando un tema que será recurrente al momento de analizar los discursos sobre comunidad y pertenencia, podemos proponer como base de trabajo la tesis de que, a pesar de que el fútbol originalmente fue creado y practicado por élites europeas, no se demoró más de dos décadas en ingresar y acoplarse a las clases populares (Carretero 6).

ver con la complejidad de filmar sus movimientos. Todos quienes hemos visto alguna ficción compartiremos la opinión de que rara vez la coreografía del juego se representa de manera verosímil, sino más bien lo opuesto. En este sentido, el cine de animación permite un acercamiento completamente distinto al problema. Al referirse al potencial educativo de la animación, Joseph Champoux destaca el control absoluto que posee el equipo realizador de la película sobre el resultado final, tanto narrativamente como en la puesta en escena, ángulos de cámara, color, luz, etcétera. La exageración propia de este cine, añade el autor, permite vincular conceptos abstractos a símbolos visuales concretos (81). En este sentido, la animación corre con ventaja para retratar un motivo de suyo complejo dentro de la representación fílmica. Desde ahí proponemos analizar hasta qué punto hay elementos que permiten pensar cierto sentido de pertenencia y de comunidad en el mundo contemporáneo a través del fútbol.

Esta pregunta puede rastrearse en las dos películas que nos interesan. *Metegol*, por una parte, cuenta la historia de Amadeo, un chico algo distraído que se pasa las tardes jugando en el metegol² del bar del pueblo. Grosso, un rival que tuvo de niño, vuelve transformado en un deportista profesional, millonario y en exceso atlético. Junto a un comerciante del fútbol deciden comprar el pueblo y transformarlo en un foco turístico y de entretenimiento, con un estadio de última generación. Lo primero que hacen es demoler el bar y ante la desazón de Amadeo, los jugadores del metegol cobran vida y lo ayudan en su desafío mayor: un partido de fútbol por el pueblo contra Grosso y su equipo de superhumanos. El protagonista recluta a sus vecinos/as, armando literalmente un club desde el barrio: el cura, el policía, el ladrón del pueblo, incluso una abuela, todos participan de esta épica batalla por la restitución de su localidad.

Por su parte, *Early Man* es la historia de Dug y su clan, unos hombres primitivos que viven en un valle que se ve amenazado

2 Juego que representa un campo de fútbol en miniatura, donde dos equipos se enfrentan con unos jugadores que están adheridos a varas que atraviesan la cancha. Este juego es conocido por diversos nombres en Iberoamérica. Al metegol en Argentina, se le suma el futbolín en España o el taca-taca en Chile. En países angloparlantes se conoce como *kicker*.

por una civilización más avanzada, que trabaja el metal y planea explotar ese territorio con fines comerciales. Queriendo conocer quién es este enemigo misterioso, Dug se infiltra en su ciudad y se da cuenta de que esta cultura gira en torno a la idolatría deportiva, solo que, en vez de gladiadores, son futbolistas los que juegan en su coliseo. Sin tener idea cómo se pateaba una pelota, Dug decide retar a estos hombres más evolucionados a un partido por la propiedad del valle. Si ganan, mantienen su hogar, si pierden, deberán emigrar a nuevos lares. La historia acontece en un Manchester prehistórico y el equipo de los lugareños se atavía de blanco y rojo, colores del popular Manchester United.

¿Qué personajes pueblan estas historias? La clásica fórmula del *viaje del héroe* propone que hay esquemas reiterativos desde los que se cimentan todo tipo de relatos: mitos, leyendas, sueños, fantasías y, por cierto, películas también. Según Christopher Vogler

En cualquier historia que se precie el héroe crece y sufre cambios, viaja de una manera de ser a la siguiente: de la desesperación a la esperanza, de la debilidad a la fortaleza, de la locura a la sabiduría, del amor al odio, y nuevamente devuelta. Son precisamente esos periplos emocionales los que atrapan al público y consiguen que una historia bien merezca una lectura o un visionado (45).

Este modelo describe 12 etapas por las que todo héroe debe pasar para conseguir su objetivo, y es tan universal que, según Vogler, se cumple y emerge naturalmente incluso si el autor o autora no está consciente de haberlo seguido (46). Este tipo de héroe ha sido, en nuestra cultura, hombre, blanco y heterosexual.³ Se

3 La teoría feminista del cine se ha encargado de desmontar lógicas de este tipo, como la supremacía masculina en todas las esferas de la producción cinematográfica. Un clásico referente en este sentido es el trabajo de Laura Mulvey *Placer visual y cine narrativo*, donde la autora cuestiona el hegemónico papel activo del personaje masculino, como sujeto de discurso, en contra del rol pasivo, como objeto de deseo del personaje femenino, tanto para el protagonista como para el espectador. Cabe señalar que Vogler se defiende de esta y otras críticas (ver Prefacio), pero su argumentación no alcanza a problematizar el patrón eminentemente varonil que eterniza su discurso. Se contenta con justificarse señalando que “soy un hombre y no puedo evitar percibir el mundo desde una óptica marcada por mi género.” (21).

ha constituido como un modelo a seguir pues defiende valores importantes para la sociedad, logra sobreponerse a los obstáculos y obtiene una recompensa por ello, sigue y persigue una moral determinada. Hércules, Perseo, David, Indiana Jones, James Bond, obedecen al mismo patrón de travesía y lucha.

Sin salirse demasiado de tal marco, los protagonistas que habitan los relatos que nos interesa trabajar coinciden en apartarse de ese modelo. Son hombres, sí, pero ni los más rápidos ni los más inteligentes. No emprenden su viaje a causa del destino o desde su soledad, sino que son uno más al interior de su colectivo, que deciden arriesgarlo todo por defenderlo. En este aspecto, el escritor argentino Eduardo Sacheri resume el gusto por estas historias, de la lucha imposible del tópico de David y Goliat desde la figura del mítico arquero colombiano René Higuita, célebre por sus desmedidos riesgos al interior del campo de juego:

De todos modos —nobleza obliga—, hay algo que debo reconocerles a los tipos como Higuita. Cuando se saltan la lógica, cuando desprecian la prudencia dentro de un campo de juego, recuperan precisamente eso. Que el fútbol es un juego, y en los juegos no importa únicamente el qué, sino también el cómo. Los otros, los que son como yo, los sensatos y confiables, tenemos tanto miedo de perder que a veces nos olvidamos de jugar.

[...] En el fútbol, como en la vida, siempre hay más de una manera de hacer las cosas. Hay maneras prudentes y temerarias, exitosas y fracasadas, útiles e inútiles, reflexivas y enloquecidas, exactas y azarosas (28-29).

Amadeo y Dug, los protagonistas de las películas a analizar son homologables a la forma en que Sacheri describe a Higuita. A continuación, trabajaremos las especificidades de cada una de las obras, para poner el acento en sus similitudes y diferencias.

Lo global y lo local entre el cine y la animación

Los dos filmes comparten numerosas características, teniendo incluso el mismo punto de partida. En ambos ejemplos, los

metrajes comienzan con una secuencia prehistórica que remarca que el fútbol ha acompañado a la humanidad desde sus orígenes, en concordancia con la teoría del *Homo ludens* de Johan Huizinga, donde asevera que el juego existe antes de la cultura (13), al ser realizado no solo por los sujetos, sino por animales e incluso bebés, habiendo un carácter irracional e instintivo en el acto. En *Metegol*, en un homenaje a *2001: Odisea en el espacio* (Stanley Kubrick, 1968), dos seres que parecen estar en la frontera entre el simio y el *Homo sapiens* se entretienen y pelean alrededor de una improvisada pelota hecha del cráneo de un animal. Por su parte, en *Early Man*, un meteorito que cae en la tierra opera como aquel balón primordial, con el que cavernícolas comienzan a desarrollar un juego colectivo que los une. Vale decir, para los dos casos, desde que el ser humano es ser humano ha danzado en torno a una pelota, generando pugnas y conflictos por ella. Más allá de este rasgo inicial similar, podemos ver diversos paralelismos en ambas obras, como la defensa del barrio ante una amenaza exterior, un sentido de pluralidad por sobre el individualismo exitista, la épica popular al ser las y los marginados quienes se enfrentan a las y los físicamente más aptos y poderosos, y por último la concepción negativa del negocio del fútbol como un componente que elimina sus principales valores ¿Por qué estas películas defienden un discurso que se opone al progreso?

Una de las aristas que nos permite vislumbrar una respuesta es la tensión entre lo global y lo local que se produce tanto en el fútbol como en el cine contemporáneo. El fútbol, hoy por hoy, es un fenómeno que económica y culturalmente es global y local a la vez (Robertson y Giulianotti). Esto tiene que ver con arraigos nacionales o barriales que definen la existencia de los clubes en sus respectivos territorios, clubes que a la vez participan de dinámicas mundiales que definen sus calendarios, participaciones en torneos internacionales y aspiraciones de relevancia global. El fútbol profesional —y en cierto grado el amateur también— está definido por esta relación entre lo local y lo global. El cine contemporáneo, o al menos un fragmento importante de él, tiene la misma condición: se hace cada vez más

difícil hablar de “cinematografías nacionales” cuando abundan las coproducciones internacionales y muchas películas basan sus fundamentos narrativos en una legibilidad transversal, es decir, cuentan historias que pueden pasar en cualquier parte, con códigos específicos que no obedecen exclusivamente a un territorio determinado. Y sin embargo, existe el cine chileno, por ejemplo, donde su nacionalidad logra colarse en su discurso, aunque no sea totalmente definitorio.

La primera línea del fútbol mundial, en sintonía con el cine industrial de primer orden, buscan la universalización de sus discursos, de sus marcas, de su influencia.⁴ La industria del entretenimiento tiene la capacidad de homogeneizar determinados códigos visuales y narrativos y su influjo es tan potente que muchas veces las producciones de la periferia se ven obligadas a competir o bien imitar, dentro de lo posible, las claves del cine hegemónico. En el caso de la animación, este está dado, sin duda, por el trabajo de los grandes estudios norteamericanos, con Disney a la cabeza. En *Metegol* la pugna entre lo global y lo local es evidente: mientras posee una jerga en sí autóctona, plagada de modismos locales —jerga muy genuina de cómo se vive el fútbol en Argentina, especialmente en sus vertientes más populares—, su estética busca asimilarse (sin completo éxito) a lo que hacen películas de Pixar, Dreamworks u otros gigantes. En *Early Man*, por el contrario, se apela a una visualidad acorde al estilo autoral de Parks, con su sello característico en el uso de la técnica de animación *stop motion*, en la que la narrativa posee rasgos menos identificables de algo como lo “genuinamente inglés”. Si bien la referencia al Manchester United está patente y presente, el horizonte prehistórico de la historia apela menos a una identidad nacional específica y mucho más a una transversalidad, donde no hay nombres, modos de habla o referencias culturales tan claras que vinculen la narración a un territorio o nación particular.

4 El Real Madrid Club de Fútbol, aunque siga siendo español, pretende ser mundial, al igual que una saga de películas como *Los Vengadores*. Visitan los cinco continentes, hacen campañas publicitarias en cada uno de los rincones del globo, en definitiva, están —a través del mercado— en todas partes.

En la batalla por su instalación en la hostil pradera de la distribución internacional, no resulta para nada ilógico que el equipo realizador de *Metegol* optaran por privilegiar un contenido tanto visual como narrativo de carácter universal, que tuviera la capacidad de insertarse adecuadamente en diferentes mercados. El pueblo donde transcurre la historia no está referenciado de manera explícita y casi no se presentan elementos que nos indiquen que estamos en Argentina. Si bien el rasgo identitario más fuerte es el habla, la forma en que se expresan los jugadores del metegol,⁵ podríamos apuntar a otro elemento, uno que se ha caracterizado como fundamental para entender el modo en que se vive el fútbol en nuestro continente y sobre todo en Argentina: la *pasión*.

[...] contemporáneamente [...], la cultura futbolística argentina se soporta en discursos parciales y segmentados, tribalizados y mutuamente excluyentes, donde la totalidad de algún relato unificador está ausente. Esa unificación sólo es posible en el plano *sentimental*: la pasión por el fútbol. Pero esa pasión, que organizaría un campo común, se despliega como argumento de lo inverso: la pasión lleva a *dar la vida por la camiseta...* de ser posible, la vida del otro (Alabarces, “Fútbol” 3).

En el clímax de la historia, y en medio del partido en que se juega el destino del pueblo, los jugadores del metegol apelan a este sentimiento para ayudar a Amadeo, describiéndolo como una llama en su interior que los define, aunque no puedan aprehenderlo, algo más grande que ellos pero que los lleva hacia adelante. Lo interesante es que, a la hora de llegar al desenlace, Amadeo reniega de la ayuda de los pequeños jugadores, apagando su fervor desmedido. El partido lo ganarán o lo perderán las y los habitantes del pueblo, sin la ayuda de ese fuego inefable, sino porque tienen algo por lo que jugar.

5 Elemento que se pierde en determinadas circunstancias de distribución, vinculadas al doblaje. Por cierto, esos mismos personajes hablando en inglés u otro idioma que no comparta muchos rasgos con el español, difícilmente podrá imprimirle a los personajes las características particulares del habla que el guion de *Metegol* logra instalar desde su nacionalidad.

En ambas películas, los protagonistas son capaces de sobreponerse ante las dificultades y equipararse a los antagonistas, que vienen a representar el ideal de deportista actual. La ficción viene a hacerse cargo de la infrecuente posibilidad de que el débil venza al poderoso, empujando desde la épica un anhelo de reivindicación, de justicia, que rara vez se da en la vida real. Este elemento es representado visualmente en ambas películas con grandilocuentes secuencias de animación —en línea con lo que señalábamos más arriba en lo relativo a las posibilidades creativas de este tipo de cine—. Códigos habituales para la narración épica funcionan en el desenlace de ambos filmes. La cámara lenta, los ángulos contrapicados, una banda sonora afín a tales propósitos dramáticos; en *Metegol* la resolución llega con una carrera final entre Amadeo y Grosso, quienes persiguen la pelota, uno intentando convertir el gol del triunfo, el otro intentando salvarlo. Es una corrida que solo es verosímil al interior de una fábula de este tipo, ya que no debería haber forma en que el muchacho de pueblo lograra empatar la velocidad del superatleta, pero las circunstancias, y lo que está en juego empujan al protagonista más allá de sus capacidades, en tanto que lucha por lo que es justo. *Early Man* trabaja el clímax de una manera bastante similar. A través de complejos movimientos de cámara y de los cuerpos representados, agigantando a escalas excepcionales las acciones de los personajes, la película de Park le ofrece a Dug un apoyo más explícito por parte de su comunidad. Amadeo corre solo, pero con el empuje de sus compañeros/as y vecinos/as que lo alientan. El cavernícola es levantado por su equipo, haciéndolo llegar más arriba que el campeón estrella del equipo rival en su solitario salto, ayudándolo a ejecutar la *chilenita* que les dará el triunfo. La metáfora es evidente: un grupo menos talentoso pero unido puede más que el esfuerzo individualista del más dotado.

Lo épico y lo mítico, esa creación de un *imaginario social* cargado de simbolismo es lo que permite mantener unida a una comunidad en su realidad, en su anhelo por sobrellevar el cotidiano. Pensarse en un porvenir deriva a la creación de mitologías, que en el caso del fútbol se concreta en el enaltecimiento de equipos, figuras y momentos que van entramando una tradición

histórica, tanto de una relación de sí mismo con el fútbol como de la posibilidad de pensarse con otros. Carretero explica que “[...] una vez sedimentado bajo la forma de mito, de leyenda o de representación colectiva imaginaria, el imaginario social sirve como soporte o argamasa atemporal sobre el que descansa un sentimiento de comunidad compartido” (10). Esta creación de representaciones, que como hemos argumentado permite la posibilidad de pensarse en/con otros, nos lleva a la idea de *pertenencia*. “Siendo de” es como se evidencia la búsqueda de identidad; el desamparo que crea la crisis de las ideologías y las religiones hace que el sujeto busque fenómenos cercanos, palpables y populares, lo que serían hoy nuevos dioses que crean milagros en el instante en que nos colocan en un tiempo otro de la cotidianidad. Podemos, cada domingo, contemplar a seres comprobables (Vázquez) que mantienen el halo premoderno, que suspenden el tiempo para llevarnos a un momento de pasión y emoción.

En este sentido, *la tradición y el progreso* se presentan como antagonicos en las dos cintas. Literalmente se enfrentan tiempos y espacios en relación con la historia: el primero se nos presenta libre, el segundo está sujeto a un modelo que pareciera no ofrecer una salida. Sin embargo, “un partido ofrece un atajo simbólico para dramas y etapas que sirven de pulso a la existencia, sobre el que los hinchas pueden proyectar las peculiaridades de su existencia singular”. (Segalen 84) En este caso, no solo son las y los hinchas quienes, a través de la empatía, se emocionan por el juego. Los/as protagonistas de ambas películas, a partir de la pertenencia a un lugar del cual se sienten parte, están dispuestos a defenderlo aunque las condiciones sean las de una epopeya vecinada como tragedia; pero no es una lucha meramente territorial, como podría pensarse de un conflicto bélico, sino que es la esperanza de atribuirle sentido a la existencia a través del arraigo al hogar, al territorio que se ha transformado en su espacio de comunidad. Y la defensa de esa posibilidad vale cualquier riesgo.

Conclusión. Alguien tiene que perder

El cine de animación que hemos presentado utiliza la ficción como el relato base para comprender las representaciones del fútbol como un imaginario que permite retornar la magia, la esperanza y la alegría a la comunidad. “El fútbol reintroduce transitoriamente el sueño, la ilusión, lo *extra-ordinario*, lo maravilloso, en la vida cotidiana, dando rienda suelta a aquella *fantasía trascendental* atesorada en lo más profundo de toda sociedad y que anhela transfigurarse, desdoblarse, una *desencantada* realidad” (Carretero 12).

Al inicio destacábamos la propuesta de Adrian Martin sobre el cine y la conformación de la comunidad. Si bien no podríamos catalogar ambos filmes trabajados como ejemplos contundentes de un cine moderno, ya que en los dos casos su estructura y su relato proponen un esquema propio del cine clásico (progresión dramática, desarrollo causal, *viaje del héroe*), es interesante pensar cómo algunos de esos preceptos entran en crisis. Ante las preguntas que formulaba Martin, se esboza una respuesta desde la animación y a través del fútbol: hay una amenaza, que toma la forma de deshumanizada de la tecnología, el desarraigo y la explotación comercial, y lo que permite la cohesión son la defensa de los vínculos primordiales.

El resultado puede que suene un tanto contradictorio, pero es a la vez muy actual. Los valores que ambas películas defienden son los de la pertenencia, el respeto comunitario y la defensa de lo propio mediante un esfuerzo colectivo heroico. A la vez, estos valores no son encarnados en estos discursos mediante rasgos estrictamente locales, como podrían ser formas determinadas de habla, ritos específicos o imaginarios exclusivamente autóctonos. Por el contrario, se enarbolan a partir de territorios deslocalizados y mediante gestos universales como el amor, la amistad o el compañerismo. Teniendo en cuenta que se trata de películas que apuntan a un público infantil, podría señalarse que esos valores serían imperativos para que se cumplan los propósitos narrativos de las obras. No buscamos minimizar con ello la potencia de sus discursos, ni subestimarlas en tanto que, por ser pensadas para niñas y niños, no pudiesen ser vehículo de mensajes contundentes.

Lo que sí vale la pena consagrar es cómo en definitiva estas dos historias, en apariencia tan similares, toman caminos divergentes. Los desenlaces apuntan prácticamente al mismo sitio, en donde la comunidad se une a través de su equipo para defender lo propio. La diferencia está en la antesala para llegar a ello, en donde, nos interesa concluir, cobra relevancia el lugar de origen de cada producción. Como dijimos más arriba, los rasgos locales y globales en las cintas se funden en la indistinción. No obstante, en *Metegol* se ejerce un guiño de mayor peso, lo que describimos como la importancia de la pasión, aquella bandera que enarbolan los jugadorcitos que han cobrado vida, y que se conmueven por un sentimiento inexplicable que los impulsa a extremar esfuerzos por conseguir el objetivo, incluso llevándolos a manipular el juego, a hacer trampa. Ganar a toda costa, cueste lo que cueste, cosa que, finalmente, Amadeo y sus vecinos/as desechan. En sintonía con el punto anterior, podemos entender ese movimiento como uno que no quiere inculcar en la audiencia el ardid como método para alcanzar sus metas. Pero no deja de llamar la atención que la enseñanza moral venga de la mano del descarte del rasgo identitario que incorporaba un color más latinoamericano al filme. *Early Man* no tiene ese problema, no cuenta con componente alguno que le signifique un lastre en términos del establecimiento de su discurso. Aquí reside la principal diferencia entre la producción latinoamericana y la europea. Es cierto, la tensión entre lo global y lo local es fundamental para entender cómo el fútbol opera como articulador de comunidad, pero esa tensión también acarrea una renuncia. En ningún caso podríamos argumentar la defensa del engaño o la estafa como seña de lo latinoamericano, pero no deja de ser revelador que, en ese sendero, el tránsito ha sido y sigue siendo desde aquí y hacia allá. En la búsqueda por la universalidad, somos nosotros quienes algo perdemos; perspectivas, costumbres, modos de ver el mundo. Rara vez la transformación opera en la dirección contraria.

Referencias

- Archetti, Eduardo.** “El deporte en Argentina (1914-1983)”. *Trabajo y Sociedad. Indagaciones sobre el empleo, la cultura y las prácticas políticas en sociedades segmentadas*, vol. VI, n° 7, junio-septiembre, 2005, pp. 1-30.
- Alabarces, Pablo.** “Fútbol y Patria: el fútbol y (la invención de) las narrativas nacionales en la Argentina del siglo XX”. *Papel*, n° 25, 2006.
- . “Tropicalismos y europeísmos en el fútbol. La narración de la diferencia entre Brasil y Argentina”. *Revista Internacional de Sociología*, vol. LXVI, n° 45, septiembre-diciembre, 2006, pp. 67-82.
- Carretero, Enrique.** “La religiosidad futbolística desde el imaginario social. Un enfoque antropológico”. *A parte rei*, n° 41, septiembre, 2005, pp. 1-18.
- Champoux, Joseph.** “Animated Films as a Teaching Resource”. *Journal of Management Education*, vol. 25, n° 1, febrero, 2001, pp. 79-100.
- Huizinga, Johan.** *Homo ludens*. Madrid, Alianza Editorial, 2017.
- Martin, Adrian.** *¿Qué es el cine moderno?* Santiago de Chile, Uqbar, 2008.
- Mulvey, Laura.** “Placer visual y cine narrativo”. En *Arte después de la modernidad. Nuevos Planteamientos en torno a la representación*. Ed. Brian Wallis. Madrid, Akal, 1996.
- Robertson, Roland y Richard Giulianotti.** “Fútbol, globalización y glocalización”. *Revista Internacional de Sociología (RIS)*, vol. LXIV, n° 45, septiembre-diciembre, 2006, pp. 9-35.
- Sacheri, Eduardo.** *Las llaves del reino*. Buenos Aires, Alfaguara, 2015.
- Segalen, Martin.** *Ritos y rituales contemporáneos*. Madrid, Alianza Editorial, 2005.
- Vázquez, Manuel.** *Fútbol. Una religión en busca de un Dios*. Barcelona, Debate, 2005.
- Vogler, Christopher.** *El viaje del escritor*. Barcelona, Ma Non Troppo, 2002.

El baile como práctica de disenso en *Oiga vea*

Nelsy Cristina López Plazas

Introducción

De acuerdo con Hernando Martínez Pardo, en el texto *Historia del cine colombiano* (1978), a principios de la década de los sesenta se abre la posibilidad de crear un cine nacional con una perspectiva en la que se tiene en cuenta su capacidad para relacionar a su público con la realidad; para ello, Martínez destaca que es necesario analizar el lenguaje cinematográfico como forma de apropiación de la realidad y su comunicabilidad dialógica con el público espectador en la sala oscura. Sin embargo, a pesar de los intentos por hacer un cine crítico sobre la realidad nacional, Andrés Caicedo en *Ojo al cine* afirma: “entre la idea y la obra terminada, en el cine se da un proceso largo y complicado [...] la idea original puede verse desvirtuada en el proceso” (“Especificidad del cine” 48). Por lo tanto, el cine colombiano buscaba aprender a relacionar al/la espectador/a con su realidad social mediante el lenguaje cinematográfico, para suscitar otros niveles de significación en las y los espectadores. Es decir, se emprendió la lucha

para despertar un público consciente sobre las limitaciones del cine comercial, por lo que se proponía cimentar la reflexión cinematográfica contemplando el problema de los contenidos y el lenguaje desde el análisis de las condiciones históricas.

En una entrevista realizada por Margarita de la Vega (1968) a Carlos Mayolo, este propuso consolidar el documental en Colombia antes que el largometraje de ficción dadas sus condiciones técnicas. Dicho afianzamiento solo era posible mediante la búsqueda de un documental libre de las “superestructuras cinematográficas que falsean la realidad, un cine ágil y combativo que ayude a tomar conciencia de la realidad” (cit. en Hernández Pardo 321). De esta manera, se establece que el público puede tomar conciencia sobre su realidad a través del cine y que el cine puede referirse de manera directa a los hechos sociales concretos mediante el documental.

En este breve contexto de las reflexiones sobre el cine colombiano vemos su consonancia con la aparición del nuevo cine latinoamericano (NCLA), pues este retó las formas de hacer y de pensar el cine en los países industrializados y a aquellos con una producción esporádica. Asimismo, se ha señalado la preocupación por el subdesarrollo como uno de los elementos centrales de documental latinoamericano entre las décadas de los cincuenta y los setenta. En “Imaginarios del desarrollo: un cruce de miradas entre las teorías del cambio social y el cine documental en América Latina” (2003), María Luisa Ortega y Ana Martín afirman que los documentales construyeron diversos modelos de representación visual y emplearon estrategias retóricas tanto para justificar como para criticar las políticas desarrollistas.

En este artículo, analizaré *Oiga vea* (1971), un mediometraje documental de 27 minutos, dirigido por Luis Ospina y Carlos Mayolo, filmado en 16 milímetros en blanco y negro. El documental interviene en la discusión sobre el desarrollo urbano, mediante una estructura del montaje que se ha leído e interpretado desde la oposición de conceptos que se encuentran en su construcción audiovisual. En él se abordan los VI Juegos Panamericanos en la ciudad de Cali (Colombia) desde una perspectiva particular, pues la mirada de la cámara no tiene ningún

ángulo de visión especial como tomas panorámicas, a escala o al interior del espectáculo mismo de los juegos, por lo que su punto de vista se configura desde las limitaciones de la experiencia de las multitudes, aquellas que no pueden entrar a los estadios a ver los eventos deportivos. De la misma manera, la perspectiva sonora tampoco ofrece un acceso auditivo al desarrollo como tal de los eventos deportivos. Entonces, en primera instancia, *Oiga vea* propone una mirada y una perspectiva sonora liminal al espectáculo del deporte.

En segunda instancia, el documental establece una distancia entre lo que se oye y lo que se ve mediante los movimientos de la cámara y el sonido, como efecto del montaje; a partir de este contrapunteo entre imagen y sonido —o entre las mismas imágenes— surgiría el significado del título del filme, una interpe-lación al/la espectador/a no solo para que esté atento/a, sino que también pone de manifiesto el intertexto de la canción: “Oiga, mire, vea” (1990) de Guayacán Orquesta, dedicada a las “bondades” de la ciudad de Cali. En esta propuesta investigativa analizaré cómo se ha leído el documental a través de la identificación de antinomias, con el fin de plantear una ruta que posibilitaría pensarlo más allá de esta lectura dicotómica y reflexionar sobre otros significados que emergen de esta nueva intervención.

Interpretar más allá de la oposición

Los Juegos Panamericanos son considerados el mayor evento deportivo multidisciplinario e internacional en el que compiten atletas de América. Su VI edición se llevó a cabo en Cali, del 31 de julio al 13 de agosto de 1971. Es importante tener en cuenta lo que este evento generó en la infraestructura de la ciudad y en el imaginario de sus habitantes. En el texto curatorial de la exposición *Cali 71, Ciudad de América. Entre proyecto y realidad* (2012), curada por Katia González y Alejandro Martín, se afirma que el evento fue el propulsor de “la ejecución de ciertas obras que ya estaban planeadas en el Plan Piloto de 1950, y constituyó el cierre de una década de gran desarrollo de obras arquitectónicas” (3). Dentro de estas construcciones se encuentran

una nueva sede de la Universidad del Valle, edificada como una ciudad universitaria, cuya “Villa Panamericana” alojaría a las y los deportistas mientras se llevaban a cabo los Juegos; posteriormente, se convertiría en las residencias estudiantiles y el restaurante universitario. Asimismo, se construyó un nuevo aeropuerto y una nueva terminal de transportes terrestres, así como el Coliseo “El Pueblo”, símbolo de los Juegos y de la ciudad de Cali (3). Finalmente, se activa la economía con respecto a la creación de empresas que se vinculan a este nuevo diseño de la ciudad, lo que relaciona toda esta estructura de cemento a un discurso progresista, cuya planificación se ejecutó hacia el sur de Cali.

No obstante, lejos de cumplir la promesa del desarrollo para todos, este plan gubernamental denominado “Cali ciudad nueva” por el alcalde de entonces, Carlos Holguín Sardi (1970-73), ahondó la división entre dos ciudades en un territorio en el que crecía la población de manera vertiginosa, debido al desplazamiento forzado, producto del conflicto armado interno colombiano, y la migración, cuyo propósito era encontrar “mejores oportunidades económicas” (González y Martín 3). Esta división y sus contradicciones es la que profundiza una brecha que Ospina y Mayolo buscarían *contrainformar*, es decir, lejos de acercarse a los atletas y a los Juegos en sí como lo harían los medios de comunicación tradicionales y oficiales, *Oiga vea* se asoma a estas contradicciones en las que se halla Cali en 1970, esas en las que no es posible enmarcarla como una unidad en desarrollo, sino que dentro de ella hay una ciudad contrapuesta: una ante un espejo deformado producto del progreso contraproducente.

Debido a este contexto y a la estructura del montaje, *Oiga vea* ha sido analizada e interpretada a partir de ciertos conceptos y sus contraposiciones. En el texto “El cine como encuentro y como distancia *Oiga vea, Cali: de película y Agarrando Pueblo*” (2015), Álvaro Villegas afirma que el documental se encuentra dividido en tres secciones: la presentación de Cali; la presentación del barrio El Guabal, y el contrapunteo entre las tomas de los estadios y centros deportivos en contraste con las imágenes del barrio anteriormente mencionado. Es decir, hay una contraposición que se centra en cómo se construye el espacio público

no solo en los lugares turísticos y representativos de la ciudad de Cali, sino también en un barrio afectado por las inundaciones.

De igual manera, Villegas llama la atención sobre el punto de vista y el punto de escucha en el documental. En el primer caso, la mirada se construye a partir de lo que sucede al margen de los Juegos, es decir, los cineastas comparten la posición marginal al igual que las y los espectadores, pues no pudieron acceder a los centros deportivos. Ospina y Mayolo construyen esta perspectiva porque no tenían los permisos oficiales para acceder a los espacios deportivos cerrados, es decir, no hacían parte del llamado “cine oficial”. Asimismo, hay una contraposición entre el deporte oficial y el deporte popular. Por ejemplo, en la sección del documental denominada “Ciclismo”, para ver a los ciclistas no era necesario pagar, por lo que se les podía ver solo con salir a la calle a verlos pasar. A las imágenes de bicicletas profesionales en movimiento se oponen las bicicletas estáticas en el suelo de aquellos/as espectadores/as al margen de las calles.

En el segundo caso, sobre el punto de escucha, oímos la voz en *off* del presidente de Colombia de ese entonces, Misael Pastrana, al inicio del documental; escuchamos, pues, el inicio del discurso de inauguración de los Juegos una y otra vez, voz alternada o combinada con música circense: “Como presidente de Colombia no solo cumplo un deber, sino que experimento positivo orgullo al declarar inaugurados estos sextos Juegos Panamericanos”. Lo que oímos es diferente de lo que vemos: Misael Pastrana está fuera de campo y se nos contraponen imágenes de marchistas, ciclistas, vendedores/as ambulantes, jinetes, artistas callejeros, entre otros. Villegas anota que ante la voz oficial de Pastrana se oponen las voces y las imágenes de las y los habitantes de Cali, mediadas por la grabadora y las preguntas de los cineastas.

Por otro lado, en el artículo “*Oiga vea* de Luis Ospina y Carlos Mayolo”, publicado en la revista *Ojo al cine* en 1974, Andrés Caicedo segmenta el documental a partir de dos criterios, uno de “Situación real” (434) a la que se enfrentaron los cineastas y otro a partir de la mirada al resultado final del montaje, es decir, el mediometrage en sí. En el primer caso, afirma Caicedo, la división es: a) la exclusión de los cineastas es igual a la que padece el

pueblo a través de b) rejas, en las cuales se sostenían, asomaban sus narices o acercaban sus ojos para poder ver lo que había dentro mientras c) ellos oían la voz en *off* del presidente Pastrana. A estos tres elementos añade un cuarto: d) cámara y grabadora dentro y fuera de cuadro, la primera ubicada en espacio en *off* gracias a las miradas directas de muchas personas al objetivo de la cámara o por efecto del mismo sonido (16).

En el segundo caso, la división de este artículo corresponde a la segmentación que podemos ver como resultado final como efecto del montaje: a) introducción; b) ciclismo; y c) tiro al blanco, pero extrañamos las secciones de béisbol y natación, pues se muestran imágenes de estos deportes. Caicedo también contrapone el sonido en *off* del presidente a la voz de la gente, a su vez que subraya el contraste entre la imposibilidad del pueblo de ver y admirar los eventos deportivos como el clavado que es interrumpido por la pared y las imágenes de las personas que van a nadar al río. Al respecto, Carlos Mayolo afirma “un trampolinista se tira del trampolín, se hace zoom-back y vemos que nadie ve la caída del trampolinista porque la gente no ha podido entrar al espectáculo. O sea que este zoom te mete a otra información dentro del mismo plano, imposible de cortar” (cit. en González y Martín 3). De esta manera, los movimientos ópticos de acercamiento y alejamiento son los que permiten encuadrar un punto de vista del/a observador/a que hace parte del espectáculo a medio camino, es decir, puede ver solo lo que su ángulo de visión y la pared le permiten ver. Para concluir esta lectura crítica de Caicedo, este afirma que el cuerpo armado que aparece constantemente en la obra fílmica representa las fases de exclusión, reja y protección de la voz oficial, al igual que sucede en la primera segmentación que se hace en *Oiga vea*.

A partir de la anterior premisa, propongo mirar *Oiga vea* desde una perspectiva diferente a la lectura que se ha realizado desde la oposición de conceptos como inclusión/exclusión, deporte oficial/deporte popular, punto de vista privilegiado/punto de vista marginal; silenciar la voz en *off* oficial/dialogar y dar voz a las personas del pueblo, cine oficial/cine marginal, etcétera. En su lugar quisiera visitar una secuencia en el documental que no necesi-

riamente se enmarca en dichas antinomias y que tampoco encaja al cuerpo armado como un cuerpo colectivo que se presenta como una barrera para excluir a las y los espectadores de los juegos, como lo señala Caicedo. Cabe anotar que esta no es la única secuencia que se extrapola a las contraposiciones manifiestas por la crítica, y mi propuesta es seguir mirando y analizando el documental, al igual que sus secuencias desde otra-nueva perspectiva.

“Te metiste a soldao y ahora tienes que aprendé”

La secuencia de la sección de tiro deportivo en *Oiga vea*¹ es aquella que inicia con la imagen de varias banderas sobre una repisa en la que se lee “Winchester”, la compañía estadounidense fabricante de armas que produjo distintos modelos en la Primera y Segunda Guerra Mundial, y promotor del tiro deportivo como disciplina. Después vemos una exposición de armas y en las que suena primero el toque de unos tambores que se mezclan con el sonido de una ráfaga de tiros. Luego, parece que escuchamos “El toque de la Diana”, toque militar generalmente empleado para que la tropa se levante, pero cuando ya no suenan las trompetas, la cámara hace un *zoom out* para ampliar el recuadro e incluir en este, al margen de la exposición de armas, a varios soldados, y allí, en este punto, nos damos cuenta de que escuchamos una canción: “El corneta” (1956) de la Sonora Matancera y Daniel Santos, mientras se ve a los reclutas de la policía militar bailar.

No es muy claro si los soldados están descansando o si están en guardia, o si ocurren las dos acciones al tiempo, lo cierto es que las tomas van desde planos detalle de sus pies en movimiento, primeros planos, planos medio cortos y planos generales de los cuerpos en movimiento del cuerpo armado que “protege” el buen desarrollo de los Juegos Panamericanos, en este caso, el tiro deportivo. El coro de la canción “El corneta” dice: “Te metiste a soldao y ahora tienes que aprendé / Ay, aprendé a cosé / ahora tienes que aprendé / Te metiste a soldao y ahora tienes que apren-

1 Parte de esta secuencia se encuentra en <https://www.youtube.com/watch?v=VpAc0yIIEHc>

dé / Ay, a guardá y a tené / ahora tienes que aprendé / Te metiste a soldao y ahora”. Este contexto sonoro tal vez nos conduce a inferir que están aprendiendo a bailar entre ellos dentro de su guardia. Justo en ese momento la canción es interrumpida por un disparo y la cámara se dirige a un plano detalle de un blanco de anillos o de zonas, es decir, la imagen que está dividida por medio de circunferencias concéntricas que determinan las zonas de puntuación, aquellas que se enumeran de mayor a menor alrededor de la diana o blanco. Luego, se realiza un *zoom out* en el que se ve a un soldado con una escopeta de pie, apoyado en lo que parece una nevera. A su lado, hay un recluta sentado y sobre él lo que parece un botiquín. Encima de este se encuentra la imagen de Francisco de Paula Santander, militar y político colombiano célebre por su participación en el proceso de independencia. Esta imagen se alterna con la de algunos participantes del tiro deportivo que, por lo general, se encuentran a espaldas de la cámara.

Después se muestra una imagen de los reclutas trotando y de fondo se oyen disparos de fusil parecidos a los que escucharíamos en un combate, sonido que se alterna con la imagen de un participante de tiro al blanco con platillo. También irrumpe la imagen de un plano medio de un coronel caminando con una cámara fotográfica en la mano y quien mira directamente al objetivo del dispositivo filmico. Después, se oyen las noticias radiales sobre la caída de un miembro de la delegación cubana que, presuntamente, se arrojó de un quinto piso del edificio en el que se encontraban alojados las y los deportistas. A cada disparo que suena se interpone una imagen del tirador que se alterna con un breve plano de cajas de balas donde se lee “All American”. Finalmente, aparece en primer plano el dispositivo filmico y detrás de este el cineasta; esta imagen se alterna con una de la competencia de tiro para volver al dispositivo filmico.

Ante este vaivén entre imágenes y sonidos, miradas, dispositivos fotográficos y filmicos quiero mencionar algunas posibles relaciones que pueden ser establecidas. La solemnidad de una exposición de rifles, producidos entre 1656 y 1971 y organizados para ser “admirados” como parte de la exhibición de la competencia de tiro deportivo, muda de ser el centro para ubi-

carse tangencialmente dentro de un conjunto de reclutas que ensayan pasos de baile, es decir, a pesar de las reglas establecidas en el campo de tiro aún hay espacio para practicar algunos pasos de baile. Varios de los reclutas miran y sonríen hacia el dispositivo directamente. En el baile hay muy pocos rifles; solo un par de soldados aún los cargan, pero luego vemos a los reclutas en movimiento, trotando o caminando con sus rifles en su espalda, algunos nos miran mientras escuchamos el sonido de la ráfaga de tiros de fondo en contraposición a la mirada que se nos oculta de los deportistas. Por lo tanto, las secuencias nos señalan el ritual deportivo que se transforma en un ritual de guerra y viceversa.

Desde la perspectiva antropológica histórica del deporte, José Guillermo Montero, en el texto “Historia del tiro deportivo en la modalidad Blanco Móvil o ‘Tiro al jabalí’ en Las Tunas” (2014), afirma que el tiro deportivo es un fenómeno social que proviene de las acciones de nuestros antepasados necesarias para garantizar su supervivencia, pero también incluye las actividades de la guerra y de la defensa. Podríamos decir que tanto las influencias del medio natural como las del medio social componen este hecho deportivo. No obstante, no se trata de oponer naturaleza y cultura, puesto que, en la Grecia de la época clásica, el ejercicio de la caza permitía fortalecer el cuerpo y prepararse para la guerra; en otras palabras, lo que era una actividad vital, es reemplazada por la agricultura y la crianza del ganado, pero en vez de extinguirse, se emplea para el acondicionamiento físico. Así, la ejecución de la caza como actividad económica y de supervivencia del ser humano primitivo se convierte en deporte en tanto puede mejorar la condición física, se reglamenta y es de carácter competitivo. Cabe mencionar que el tiro deportivo hace parte de aquellos deportes en los que se considera que la concentración y las habilidades mentales son fruto de una buena forma física. En suma, en el deporte y en la guerra se necesita una conjugación elongada entre las facultades intelectuales y el acondicionamiento físico de los cuerpos.

En el contexto colombiano es inevitable asociar en la secuencia en mención las imágenes de los soldados y de los deportis-

tas, los distintos sonidos, los disparos pausados y la ráfaga de los tiros, dentro del escenario del conflicto armado interno en contraste con la actividad del tiro deportivo. Pienso en ello actualmente, teniendo en mente el Acuerdo Final con la guerrilla de las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC-EP). De acuerdo con la cartilla *Descubriendo el nuevo país* (2018), el Acuerdo se firmó el 24 de noviembre de 2016 para terminar con una guerra que ha dejado más de ocho millones de víctimas, entre ellas desplazadas, secuestradas y objeto de desaparición forzada. Dentro de este contexto, que lleva más de 50 años de confrontación, vale la pena preguntarnos cómo leeríamos esta secuencia de los soldados bailando dentro de la celebración de un marco deportivo hoy, después de la firma del Acuerdo de paz que aún sigue implementándose.

Ciertamente, la secuencia se nos presenta como el desarrollo de la antinomia deporte/guerra: i) las imágenes y sonidos del tiro deportivo (uno a uno) se alternan con las ráfagas de tiros que evocan la guerra; ii) el patrocinador de las armas y las balas que se emplean en el campo de tiro se relaciona con el patrocinador de la guerra; y iii) el sonido de las trompetas de “El toque de la Diana” —incluidas en la canción de la Sonora Matancera— se relacionarían con la práctica de la caza en tiempos remotos, o con las prácticas de defensa y/o ataque del territorio. No obstante, quisiera pensar en una mirada fuera de esta antinomia deporte/guerra que también emerge del montaje de imágenes y sonidos de la secuencia que nos ocupa.

Quisiera ampliar el conjunto y observar de manera tangencial la mirada de los reclutas, sus sonrisas y seriedad, la disposición de sus cuerpos, el movimiento de sus pies que no concuerdan con la canción que escuchamos, o su trote en lo que parece un parque, lo que tampoco concuerda con los sonidos de los disparos. Para ello, la noción de imagen dialéctica de Walter Benjamin podría, inicialmente, iluminar este camino. Para Benjamin, lo ideal es romper la lógica de narraciones prolijas, lineales y compactas y que el historiador o la historiadora, de manera crítica, se adentre en aquellas huellas del pasado (por ejemplo, en las imágenes) que quedaron abandonadas en los márgenes del discurso

o en los intersticios inexplorados en los que siguen vibrando y esperan una lectura nueva —lo inolvidable—.

Podríamos decir que la imagen dialéctica sugiere un modo de lectura guiado por una facultad mimética para leer semejanzas. No se trata de leer mediante la contraposición entre pasado y presente, lo viejo y lo nuevo a manera de oposición, sino entrelazar ambos mediante la colisión entre la imagen que viaja hacia nosotros desde el pasado y nuestra mirada que la lee en el presente-ahora. Es decir, la imagen dialéctica es la configuración de sentido que surge entre el encuentro de la imagen física y pretérita con aquella ubicada en el presente que cree leer el historiador (De Luelmo 14). Si bien la noción de imagen dialéctica emerge de las reflexiones de Benjamin sobre la fotografía, quiero anotar que este modo de lectura puede conducirnos a establecer otro tipo de cuestionamientos y adentrarnos en los detalles que en el cine, y en este documental en particular, no han sido leídos y tampoco son necesariamente clasificables dentro de los conceptos signados por la oposición. Tampoco se trata de enmarcar la obra fílmica en cuestión en este concepto, pues *Oiga vea* nos presenta el constante desafío no solo de mirar la imagen, la imagen en movimiento, sino de escuchar atentamente los sonidos que, generalmente, se encuentran fuera de campo. El reto es, entonces, proponer otros modos de legibilidad entre estos elementos audiovisuales que han sido con el ahora, el momento de su legibilidad.

El cuerpo armado como cuerpo de disenso

En *Oiga vea* el tiro deportivo aparece como una vitrina, limpia y organizada, y en la secuencia que nos ocupa, los deportistas se encuentran en una posición muy distinta de los soldados: de espaldas y con el blanco de anillos de frente; nosotros/as lo podemos ver; vemos su objetivo, como si de alguna manera compartiéramos su punto de vista: buscamos la diana mediante la precisión de nuestro miramiento para apuntar con este. Por su parte, los soldados miran a otro objetivo: el dispositivo fílmico, por lo que su objetivo es distinto; sí, se miran entre ellos, miran los pasos de baile de sus compañeros para seguirlos, pero también

nos miran a nosotros/as; nosotros/as, en el momento presente que los miramos, somos su objetivo.

Es sugestivo el papel de esta mirada que va en doble vía, la que se dirige al blanco de zonas y a la cámara. La pregunta que surge ahora es: ¿a dónde apuntan las miradas de los deportistas, y a dónde apuntan las miradas de quienes son filmados y cómo las podemos leer ahora? El punto de vista en el tiro deportivo, más que afianzar la oposición entre una mirada marginal de tal espectáculo y la mirada del pueblo dirigida hacia los soldados, también permite compartir dos puntos de vista que tienen otra legibilidad posible: i) un punto de vista limitado al blanco de zonas, hacia donde se debe apuntar el arma y dirigir los proyectiles en la competición; ii) un punto de vista enmarcado hacia los soldados que también nos objetiviza a nosotros/as cuando le devuelven la mirada al objetivo de la cámara. En suma, el punto de vista varía entre el blanco y nosotros/as, en otras palabras, muda de las y los cazadores a las y los cazados.

De esta manera, la mirada supuestamente marginal hacia los deportistas pierde este sentido en tanto el *zoom in* del blanco de zonas nos permite verlo en detalle, algo que no podríamos hacer con nuestra mirada de espectador/a obliterada por algunos aspectos que impiden su nitidez, ya que el blanco estaría muy lejos y no lo podríamos enfocar de la manera que lo hace la cámara, al igual que el disparo y el efecto del mismo. Asimismo, la mirada de los soldados hacia la cámara no necesariamente es la de la exclusión o la reja que potencian la invisibilidad de las y los espectadores hacia los Juegos, como afirma Caicedo, sino que claramente pueden potenciar la mirada oficial de establecimiento militar, pero más allá de ello, no podemos ignorar que esta mirada se desarrolla dentro de una situación particular, como lo es el baile del cuerpo de reclutas.

Es importante recalcar que el baile también necesita de algunos elementos fundamentales, al igual que en el ejercicio de un deporte, así como en la guerra: una corporalidad con cierta condición física producto del entrenamiento, la ejecución de movimientos en el espacio y en el tiempo, las habilidades mentales y físicas para seguir una serie de pasos mediante la coordinación,

concentración, flexibilidad, entre otros. Es decir, el/la bailarín/a se emparenta, de alguna manera, con el/la deportista y con el/la miliciano/a en tanto trabaja su cuerpo como lo hace uno una atleta y combatiente. La distinción entre el baile, el deporte y la actividad de la guerra es muy tenue; se asume que en el primero la construcción de movimientos se realiza desde una perspectiva estética, pero ello no quiere decir que una o un atleta o recluta no realicen movimientos estéticos en la ejecución del trabajo con su cuerpo. A su vez, las y los deportistas de élite tienen un seguimiento médico para vigilar su rendimiento deportivo, al igual que lo tienen las y los soldados o las y los bailarines profesionales.

De esta forma, volviendo a la secuencia que nos ocupa, la canción de “El corneta” es el elemento auditivo que acompaña al visual: el escenario de soldados bailando entre ellos. Esta alternancia con el sonido de los tiros y la marcha de los soldados nos presenta la inclusión de una especie de escuela de baile dentro de un campo de tiro en operación y, supuestamente, vigilado por los soldados. Por ello, hoy-ahora surge también la pregunta: ¿a dónde apunta el tiro deportivo en una nación signada por la guerra, así como el baile de los reclutas? A una tercera dirección: entre la actividad de la caza y ser el/la cazado/a, entre el deporte y la guerra, hay una tercera posibilidad que se escapa de la antinomia: la comunicación corporal realizada a través de movimientos que nos expresan algo más que la barrera militar que excluye y limita la visión del pueblo de la práctica deportiva. Así, el baile se configura como un tercer elemento a considerar, entre la vigilancia del espectáculo del deporte y la participación de la guerra: una actividad momentánea que permite circunscribirse, por algunos instantes, de una forma particular dentro de los elementos que componen la dupla. Lo que propongo es que el momento del baile proporciona otro tipo de experiencia corporal un tanto distanciada del lugar y de las funciones que le han sido asignadas a este cuerpo militar, en este caso, vigilar y defender.

De manera tangencial, el baile de los soldados confronta a los dos dispositivos de regulación que se le han asignado al cuerpo militar en la contraposición deporte/guerra, vigilar/defender, con el fin de existir, momentáneamente, en un modo ser-otro

como cuerpo de baile. Al respecto, desde lo que ampliamente se conoce como la “teoría-crítica” contemporánea, una de sus cuestiones radica en que los cuerpos puedan reconocerse como inscritos dentro de los dispositivos de poder y de regulación para poder revertir dichas sujeciones y transformarse: esa es una de las discusiones que ha estado presente desde aproximaciones posestructuralistas (Foucault; Deleuze y Guattari), hasta otras perspectivas dentro del feminismo (Butler; Baidotti), por mencionar algunas. Aun así, pensar la emancipación como una forma de darse cuenta de lo que no habíamos percibido antes, de ver lo invisible, de saber lo que se ignoraba sin que nos podamos desujetar de lo que la ideología ha naturalizado en nosotros/as y en nuestras relaciones sociales, nos enfrenta ante el problema de la imposibilidad de la desujeción, pues cualquier intento de ruptura terminaría siendo capturado por la hegemonía de la ideología.

Lo anterior ocurre porque la exigencia continua de innovación y de reinención enmarcan a la productividad y al rendimiento como posibilidades que pueden seguir siendo factuales. Por ejemplo, el ritmo frenético al que veníamos acostumbradas/os antes de la pandemia de la COVID-19 se ralentizó, pero no es que se haya paralizado, pues se transformó en otro ritmo que proyecta la necesidad del autoperfeccionamiento del sujeto emprendedor, proceso que también se apropia del deseo de ser distinto/a, de cambiar las formas de vida, como sembrar una huerta casera, llevar una vida más sana, intentar consumir menos, etcétera. Paradójicamente, lo que este deseo de innovación hace es reforzar a la ideología misma, pues se apropia de la ruptura dentro del marco de lo espectacular (Debord) y del capitalismo que, supuestamente, intenta trastocar: se crean microempresas que venden los implementos para sembrar en casa, se ofrecen conjuntos de artículos para ejercitarse en casa, entre otros. Lo anterior muestra que, de todas maneras, la innovación y la reinención se apropian del deseo de la ruptura mediante una nueva sujeción al sistema capitalista.

Por su lado, de acuerdo con Laura Quintana, en *Política de los cuerpos* (2020), el filósofo francés Jacques Rancière comprende

la emancipación desde otra perspectiva: una dimensión corporal, en la que la desujeción se encamina a buscar otras formas de experiencia afectiva, mediante diferentes prácticas que la corporalidad puede llevar a cabo dadas ciertas condiciones (cit. en Quintana 34-35). Si los sujetos están sujetos a ciertos dispositivos de dominación, el movimiento emancipatorio en Rancière es un movimiento afectivo que impulsa a buscar otra experiencia distinta de la habitual, teniendo en cuenta el poder que tienen los cuerpos de su reconfiguración, gracias a su plasticidad (34). De esta manera, la emancipación en Rancière no significa iluminar lo que estaba en la oscuridad o saber lo que se ignoraba, o descubrir los hilos de la ideología que mueven el mundo:

La emancipación no implica un cambio en términos de conocimiento, sino en términos de *posición de los cuerpos*. Por eso he insistido en la dimensión *estética* del problema de la emancipación, entendiéndolo por esto un modo de inscripción en un universo sensible. En el siglo XIX, ser obrero es estar provisto de cierto cuerpo, definido por capacidades e incapacidades, por la pertenencia a un cierto universo perceptivo. La emancipación es una ruptura con esa *corporeidad*, por ejemplo, una ruptura entre la mirada y los brazos (cit. en Quintana 34-35).

Volviendo a *Oiga vea*, la mirada de los soldados bailando hacia la cámara es tímida, risueña, como aquella que tenemos cuando practicamos algo que no sabemos muy bien cómo hacer y que otros/as observan cómo lo hacemos. En efecto, la práctica del baile en el documental requiere que los bailarines dejen la vergüenza y el rifle a un lado, para que los movimientos del cuerpo, las piernas y el torso, no sean obstaculizados por este afecto y este objeto; por ello, algunos de los soldados de la imagen en movimiento bailan sin el fusil y con la sonrisa producto de verse observados. Siguiendo a Rancière, hay en esta secuencia de entrenamiento un cambio en términos de posición de los cuerpos, puesto que ese cuerpo militar rígido y definido por ciertas habilidades como la coordinación, la vigilancia y la preparación para al ataque o a la defensa, en pleno ejercicio de lo que se ha enmarcado en su universo perceptivo, experimenta una ruptura

con esa corporeidad en la que la plasticidad de las piernas, los brazos, la cadera, el torso y la coordinación con otros cuerpos es distinta a aquella que se da en el entrenamiento en campo o en el ejercicio de la defensa de su nación en tanto su propósito es otro: la inscripción en otras formas de la gestualidad y de un-otro universo perceptible. Esta experimentación da lugar a una interacción distinta con el mundo, una en la que el cuerpo militar no está dispuesto solo para ejercer vigilancia sobre otros cuerpos ni para la actividad de la guerra, sino que su movilidad adquiere otro sentido y otra potencia en relación con otros cuerpos: aprender juntos la coreografía pertinente de la salsa. De esta manera, el disenso es inmanente a la política (Villegas 709), porque hay una ruptura de lo que ha sido dado, es decir, hay política cuando los cuerpos acceden a otras posibilidades que se supone no deberían acceder.

A modo de conclusión: una-otra política de los cuerpos

Desde esta-otra mirada, Rancière afirma que la manera de adherirse o de distanciarse de los elementos que se combinan para ejercer las distintas formas de dominación “son también combinaciones heterogéneas de afectos y de formas de conciencia” (19). Quintana interpreta esto como “*tomas de conciencia siempre afectivas, corporales*” (34; cursivas en el original) y los afectos se comprenden en este escenario como fuerzas que se van construyendo en las prácticas sociales y en la experiencia, pero que también pueden excederlas porque pueden remodelarse sobre el propio cuerpo y en su relación con otros (35). Entonces, las tomas de los soldados bailando no presuponen, obligatoriamente, que ellos tienen un grado de conciencia sobre su papel dentro de las dinámicas de poder que se movilizan con ciertos hilos invisibles. Más bien estamos ante una práctica singular y colectiva que puede tener efectos desujetantes y transformativos sobre las formas de regulación sociocultural, y que podrían llegar a alojarse en la conciencia en tanto se puedan repetir y prolongar en el tiempo. Por lo tanto, en la secuencia del baile hay una ruptura que, en este caso, abre a una tercera opción en la dupla deporte/guerra, una

que interviene en la duración misma del baile como posibilidad transitoria de emancipación del cuerpo armado. Para terminar, queda entonces abierta la pregunta: ¿cómo se pueden prolongar esas posibilidades emancipadoras para que se establezcan otras formas de relación para los cuerpos?

Esta idea del baile como posibilidad emancipadora nos puede conducir a reinterpretar hoy las palabras de Misael Pastrana que se oyen en *Oiga vea*, aquellas en las que se reducen los distanciamientos y los antagonismos, las discrepancias y los egoísmos, y se abre el espacio a la generosidad, la tolerancia, la bondad y la comprensión gracias al deporte: “es el deporte el gran escenario popular moderno en el que se reconoce, afortunadamente, sin repliegues a cada ser como un hermano, igual en dignidad sean cuales fueren su raza, su país, su lengua, sus creencias.” Esto quiere decir que en el escenario del deporte habría oportunidad de experimentar otras tomas de conciencia corporales, también afectivas y, posiblemente, transitorias —mientras dura la competencia—, pero ello no quiere decir que al abandonar la arena se dejen sobre ella los principios deportivos; tampoco quiere decir que las y los atletas lleven consigo esos principios como filosofía de la vida: siempre habrá puntos intermedios. Lo mismo podría pasar con el baile como punto de ruptura, pues podría hacer parte integral de los cuerpos para que se relacionen de una manera distinta en la que la vigilancia y la guerra no sean los preceptos que dominen su interacción, es decir, el baile podría prolongarse como posibilidad emancipadora.

Filmografía y videografía

Guayacán Orquesta. “Oiga, mire, vea” (1990). YouTube, subido por Guayacán Orquesta, <https://www.youtube.com/watch?v=xm9T4PbzTTs>

La Sonora Matancera y Daniel Santos. “El corneta” (1956). YouTube, subido por Discos Fuentes Edimúsica, <https://www.youtube.com/watch?v=t6btqcsxmFg>

Ospina, Luis y Carlos Mayolo, directores. *Oiga vea* [cortometraje]. Luis Ospina, Carlos Mayolo y Ciudad Solar, 1972.

Referencias

Caicedo, Andrés. “Especificidad del cine”. Comps por Sandro Romero y Luis Ospina. *Ojo al cine*. Bogotá, Norma, 2009, pp 44-52

—. “*Oiga vea* de Luis Ospina y Carlos Mayolo”. Comps por Sandro Romero y Luis Ospina. *Ojo al cine*. Bogotá, Norma, 2009, pp. 432-442

De Luelmo Jareño, J. M. “La historia al trasluz: Walter Benjamin y el concepto de imagen dialéctica”. *Escritura e Imagen*, vol. 3, noviembre, 2007, pp. 163-76, <https://revistas.ucm.es/index.php/ESIM/article/view/ESIM0707110163A>

Gobierno de Colombia. *Descubriendo el nuevo país*. Bogotá, Jeyme, 2018.

González, Katia y Alejandro Martín. Programa de mano de la exposición *Cali 71, Ciudad de América. Entre proyecto y realidad*. Cali, Museo de la Tertulia, 2020, pp. 1-5, <https://archive.org/details/Cali71/page/n3/mode/2up>

Martínez Pardo, Hernando. *Historia del cine colombiano*. Bogotá, América Latina, 1978.

Montero, José Guillermo. “Historia del tiro deportivo en la modalidad Blanco Móvil o ‘Tiro al jabalí’ en Las Tunas”. *EFDeportes.com*, vol. 18, n° 190, marzo, 2014. efdeportes.com/

Ortega, María Luisa y Ana Martín. “Imaginarios del desarrollo: un cruce de miradas entre las teorías del cambio social y el cine documental en América Latina”. *Secuencias. Revista de Historia del Cine*, n° 18, 2003, 33-48.

Quintana, Laura. *Política de los cuerpos. Emancipaciones desde y más allá de Jacques Rancière*. España, Herder, 2020.

Rancière, Jacques. *Dissenting Words: Interviews with Jacques Rancière*. Ed. Emiliano Battista. London & New York, Bloomsbury Academic, 2017.

Villegas, Álvaro. “El cine como encuentro y como distancia: *Oiga vea, Cali: de película y Agarrando pueblo*”. *Palabra Clave*, vol. 3, n° 18, septiembre, 2015, pp. 701-721.
DOI: 10.5294/pacla.2015.18.3.4

La expresividad del deporte: la sensibilidad de la técnica en la Gimnasia Rítmica

Paulina Morales Guzmán

“Devenir conciente. Sin embargo, no sé adónde voy a llegar. Y no me preocupa. Me ocupa la experiencia”.

Rhea Volij, “Componer”

El deporte es disciplina, es entrenamiento, es competencia y es sometimiento a categorías —nivel olímpico, nivel principiante, *amateur*—. El deporte conlleva ser mejor y peor, conlleva ganar y perder; el deporte que se conoce desde la televisión, desde los estadios y gimnasios es cuantificable (2-0, primera liga, tercer lugar). Pero cuando se trata de la práctica misma del deporte, de la experiencia *in situ* del entrenamiento, la reflexión ciertamente cambia. En efecto, gran parte de lo que se habla y se opina en torno al deporte trata de una observación a distancia, y al ser testigos, las instancias deportivas son mayormente apreciadas como espectáculo. Esta distancia se ve reflejada en nuestros pensamientos e hipótesis en torno a esta actividad: se piensa el

deporte en tanto espectadores/as, delante de un producto realizado, “frente” a nosotros. Sin embargo, al aventurarnos a pensar el deporte en su misma producción, puede ponerse en cuestión el concepto mismo, encontrando quizás allí su límite. Esto es lo que se busca en este trabajo en torno a la ejecución de la Gimnasia Rítmica.

Dicho deporte, cuyas raíces se hallan en la gimnasia artística y el ballet clásico, se instala en el siglo xx como un híbrido, no solo de dos disciplinas hasta entonces ajenas entre sí, sino también como uno entre lo que es el deporte propiamente tal y las artes escénicas. La gimnasia rítmica es sin duda uno de los deportes con mayor plasticidad en su ejecución, entregando no solo el carácter agónico típico del deporte, sino que también una visualidad particular. A partir de esta disciplina se expondrá su rasgo plenamente artístico, en virtud de la experiencia misma de su ejecución. Para ello, se ahondará en este deporte considerándolo desde dos perspectivas: primero, a partir de su dimensión dancística, para lo cual el autor Paul Valéry, en su ensayo “Filosofía de la danza”, guiará las observaciones, problematizando en la ambigüedad que la danza presenta, situándose entre la espontaneidad y la medida; y, segundo, pensada en tanto experiencia del cuerpo. A raíz de este segundo acercamiento, y con el fin de mantener la reflexión en el ámbito experiencial del quehacer gimnástico, se reflexionará a partir de la estética fenomenológica del autor francés Maurice Merleau-Ponty, en la que sensación y cuerpo juegan un rol fundamental en la emergencia de sentido vivida. Realizado lo anterior, el propósito de esta investigación es visibilizar la expresividad de la gimnasta en su ejecución deportiva, entendiendo la técnica como un elemento netamente expresivo. Con ello, se busca dejar en evidencia el importante rol estético que tiene esta disciplina hoy en día.

Gimnasia como el espacio de una ambigüedad

Tal como se mencionó anteriormente, la gimnasia rítmica es, ante todo, un deporte nuevo e híbrido. Capta la atención por la predominancia que tiene la visualidad por sobre otros elemen-

tos en su ejecución (tales como la fuerza, la rapidez o el triunfo), pues, además del desplante escénico y dancístico de las gimnastas, también se destaca un importante rol del color en sus vestuarios e implementos. Se trata de un deporte nuevo en contraposición con sus disciplinas madre, la milenaria gimnasia artística (la original gimnasia practicada en la antigua Grecia) y el ballet. De la gimnasia adopta la base técnica, correspondiente a los saltos, las acrobacias, los giros y los equilibrios, la que, sin embargo, se incorpora modificada por el toque del ballet. El ballet aporta, entonces, elementos que suavizan visualmente la técnica de la gimnasia artística, los que devienen movimientos atenuados en el paso de un ejercicio a otro, con un predominio de la verticalidad de la postura corporal y el protagonismo de, precisamente, el ritmo. Es en virtud del encuentro entre ambas disciplinas que nace un deporte con una fuerte predominancia de contenido dancístico e impronta escénica.

La unidad con la que trabaja la gimnasia rítmica es el esquema,¹ que corresponde a una presentación breve,² en la que la gimnasta combina movimientos de danza y elementos gimnásticos. Un aspecto que es enteramente propio de este deporte es el trabajo con implementos, los cuales deben ser manejados por la gimnasta en los esquemas, *ad hoc* al movimiento de su propio cuerpo y al ritmo de la música. Los implementos existentes son la cuerda, el aro, las clavas, el balón y la cinta, siendo este último el más icónico de este deporte.

Debido al desarrollo que hizo a la gimnasia rítmica lo que es ahora, se propondrá aquí examinar esta disciplina a partir de dos grandes partes: la primera, desde los movimientos en el esquema, a saber, los saltos, los giros, los equilibrios, las acrobacias

1 El nombre técnico otorgado por el Código de Puntuación de la Federación Internacional de Gimnasia (FIG) es “ejercicio” (Fédération Internationale de Gymnastique 3), pero para efectos de este artículo, se utilizará el nombre “esquema”, con el fin de evitar la confusión entre las presentaciones y los movimientos individuales que las componen.

2 La extensión para presentaciones individuales es de un minuto y medio, y para presentaciones grupales es de dos minutos y medio (Fédération Internationale de Gymnastique 3).

y los pasos de danza; y la segunda, a partir del reglamento técnico, base normativa que justifica a la gimnasia rítmica como un deporte único y diferente de otros. Estas partes son las que definen el quehacer de esta disciplina con respecto a cualquier otro. Ahora bien, es necesario separarlas entre sí debido a que son justamente los movimientos que componen un esquema aquello que le da sentido a la formalidad del reglamento —el que ha mutado paulatinamente con el paso de los años—.

Los movimientos de danza presentes en esta disciplina son directamente heredados del ballet, con ciertas modificaciones que lo asemejan visualmente al *jazz dance*. El planteamiento general del esquema es una secuencia de movimientos que se diseñe de una manera tal que no sacrifique la unidad de una sola *performance*. Por ello, y a diferencia de la gimnasia artística, las competencias de gimnasia rítmica consisten en la evaluación de rutinas de danza, las cuales bajo reglamento deben incorporar ejercicios gimnásticos. Es en función de lo dancístico que la técnica de la gimnasia rítmica se ha modificado de manera tal que sea compatible con un ritmo y con un ejercicio posterior con el cual sincronizarse. De esta forma, la deportista es tanto una gimnasta como una bailarina.

Ahora bien, ¿qué caracteriza esta técnica “modificada” por la danza, con respecto a la cotidianeidad? Paul Valéry, en su escrito “Filosofía de la danza”, realiza una interesante interpretación acerca de dicha práctica, notando que en ella el bailarín o bailarina se anexa de la “vida práctica” (46), aquella que consta de objetivos y utilidades; esto, con el fin de crear un espacio y tiempo propios e independientes de lo cotidiano. En efecto, tal como las observaciones del autor señalan, pareciera que la danza consiste en la práctica de un cuerpo desprendido de la normatividad de un deber ser, en la medida en que los movimientos del danzar no contribuyen a una utilidad concreta por venir. Así, un determinado movimiento u otro en la construcción de una pieza de danza no parecen determinar con claridad una consecuencia evidente y premeditada. Por ello es que la danza se asocia más bien con un cuerpo libre y espontáneo. Por ende, a pesar de la admitida condición de espectador de Valéry, su apreciación

resulta precisa, en la medida en que el movimiento en la danza busca justamente ser una instancia propia, desmarcándose de la vida cotidiana; esta es, a la vida premeditada y conducente a un fin. Por consiguiente, Valéry, sin adentrar aún en la experiencia misma de la danza, constata que esta implica una puesta en el mundo diferente a la habitual.

Luego, en esta misma línea, Valéry agrega que “el hombre se dio cuenta de que poseía más vigor, más flexibilidad, más posibilidades articulares y musculares de los que requería para satisfacer las necesidades de su existencia, [...]” (46). Así, dado que al bailar no se está limitado por fines particulares, el cuerpo tiene allí una chance para descubrir el confín de sus posibilidades, ahora moviéndose por el placer mismo de hacerlo, sin tener que amoldarse a un objetivo. Aquellos fines en la vida cotidiana sirven de medida para la energía, predisponen la cantidad prudente que debe usarse, sin desgastarnos por completo. Al desvincularse de esta medida, el bailarín o bailarina se descubre como un centro de pura energía sin medida, lo cual le hace explorar más posibilidades de movimiento, más acciones, más configuraciones del cuerpo, más formas de habitar el espacio. Por ello, Valéry describirá, más adelante, al bailarín o bailarina como una “flama” (48) —fuego que es sí mismo energía y que fluye transformándose, mas sin agotarse—.

Esta flama inagotable abre, sin embargo, otra problemática presentada por Valéry, a saber, la paradoja entre la espontaneidad en la que todo bailarín o bailarina parece desplazarse, la que se conjuga con una visualidad de regulación y norma:

[El filósofo] intenta desentrañar el misterio de un cuerpo que, de pronto, como por efecto de algún shock interno, cobra una especie de vida a la vez extrañamente inestable y extrañamente regulada; y a la vez extrañamente espontánea, y sin embargo extrañamente sabia e indudablemente elaborada. (48).

Es esta ambigüedad aquella que de algún modo resulta incomprendible para nuestra lógica: el conciliar una elaboración, una técnica o una guía que no sea opuesta a la espontaneidad y al

fluir sorpresivo del cuerpo. En la gimnasia rítmica dicha ambigüedad se ve reflejada tanto en la presentación como en el mismo entrenamiento, ya que posee un constructo técnico que no solo insta a la espontaneidad y la exacerbación del cuerpo, sino que además la inscribe como *deporte*, insertándola en un contexto incluso competitivo.

Dicha ambigüedad no solo se observa desde el espectáculo, sino que también se hace presente en la ejecución misma. La bailarina e investigadora Rhea Volij también destaca esta combinación en su expresividad:

Queremos hacer del cuerpo en la danza un campo de experimentación, pero también un campo de conocimiento. A veces lo que llamamos experimentación tiene visos de gran abstracción, de abstracción formal o de indiferenciación emocional. De ahí el interés de indagar en la búsqueda de un ámbito completamente formal y que esto esté adherido a un plano sensible, donde lo indiscernible sea el borde entre ellos (82).

El desafío, entonces, está en identificar aquel ámbito formal desde el plano sensible, ya que el borde entre uno y otro es “indiscernible”. En la experiencia es fácil asumir esta experiencia de lo indiscernible, pero al momento de racionalizarlo aparece como una ambigüedad, una experiencia que consta de dos extremos que se viven todo el tiempo en la danza. Entonces, para sostener una efectiva estética en la gimnasia rítmica será necesario suspender la lógica dual que hace de su quehacer ambiguo e incomprensible, reflexionando desde la experiencia misma, en carne propia.

La gimnasia rítmica como ambigüedad vivida

El filósofo francés Maurice Merleau-Ponty, lector de Valéry, se destaca en su disciplina por pensar la relación entre sujeto y mundo en la experiencia sensible del cuerpo vivido. Parte de su trabajo la dedicó a reflexionar en torno a las expresiones artísticas y a la percepción, propuestas que ahondan en la diferencia entre la creación artística y la vida cotidiana antes vistas, no

obstante desde una arista diferente. Así, la distinción ahora es propuesta desde la experiencia del cuerpo del o la artista (en este caso, la bailarina y la gimnasta), y de la presencia o ausencia de una finalidad determinada en el ejercicio expresivo. Pero ¿de qué cuerpo se habla, exactamente?

Para Merleau-Ponty el sentido emerge en virtud de un cuerpo sintiente, uno que no corresponde a la corporalidad anatómica de cada sujeto, sino que justamente se busca exceder esta concepción desde la misma sensibilidad. Entonces, el cuerpo para Merleau-Ponty es tanto el cuerpo anatómico como su extensión en el mundo, con la sensibilidad como elemento común, la que establece una sincronía entre nuestras sensaciones y el mundo sensible, suspendiendo toda distinción. Por ello, propone que el sentido emerge en virtud de esta sincronía donde ya no hay un sujeto propositivo que se predispone como individuo frente al mundo, sino que solo un cuerpo sintiente e inmerso en el mundo circundante.

Así, desde este cuerpo sintiente la distinción va más allá de una diferencia entre la vida cotidiana y la vida propia del baile, observando que el punto de quiebre se encuentra en la disposición con la que se expresa, a saber, si se hace desde el cuerpo de un sujeto en miras a una intención comunicativa, o si se expresa desde un cuerpo sintiente y no subjetivado. Con ello, el autor propone dos conceptos, lenguaje o palabra “hablada” (Merleau-Ponty, *La prosa* 28) para las manifestaciones con una finalidad comunicativa determinada, y lenguaje o palabra “hablante” (28), para las manifestaciones netamente expresivas.

En lo que concierne a la danza, sus movimientos no son signos que se correspondan directamente con un significado fijo, sino que manifiestan un sentido que no necesariamente es inteligible. Es decir, a diferencia de un texto —como este, por ejemplo—, los movimientos que se ejecutan en la danza no tienen como finalidad el comunicar un mensaje, sino que su sentido yace en la pura expresión del cuerpo. Ahora bien, si solo se consideran los movimientos dancísticos y acrobáticos de la gimnasia, sin interferencia de la técnica que los reglamenta, lo que obtenemos es un tipo de expresión corporal tan espontánea y elaborada como la

danza de la que habla Valéry. A partir de una inmersión sensible con el mundo, no hay un sujeto cuya idea pueda transmitirse en la forma de una expresión.

Por el contrario, al comunicar algo, más allá de la expresión misma, lo que se busca es que se transmita un mensaje como consecuencia de una articulación particular de signos. Por este motivo, la palabra de la comunicación es “hablada”: su sentido está predeterminado por un emisor, que es un sujeto delimitado frente al mundo. Por ello, está ya hablada, su sentido está dicho y cerrado. En cambio, los movimientos de la danza se conforman como una palabra que es “hablante”, esto es, cuyo sentido no se ha construido, sino que va emergiendo en la interacción sensorial entre cuerpo y mundo. Su sentido, entonces, permanece abierto, haciéndose.

El sentido de la palabra hablante, en la medida en que emerge, solo puede ser causada por una experiencia sensible, que nada le deba a una consciencia razonante. De este modo, la expresividad de una bailarina o gimnasta no procede desde su existencia individual, sino de las instancias en que esta está en conexión con el mundo. Para ilustrar esta conexión, imaginemos la instancia en que se lleva a cabo la primera voltereta realizada en la historia. Hipotéticamente supondremos que el contexto que lleva a su producción fue el de una instancia ritual de danza o bien como maniobra evasiva —pensando que las primeras volteretas ejecutadas se hubiesen realizado en un tiempo prehistórico—. Es necesario tomar en cuenta que esta primera acrobacia no se lleva a cabo en cuanto tal —entiéndase como realizando “la acrobacia”—, ya que la concepción de un movimiento cerrado y diferente de otros es un producto posterior, cuando se vuelve a ser individuo desconectado de la sensibilidad del mundo. Así, este movimiento se realiza en el cuerpo de un sujeto que se halla inmerso en un entorno sensible, lo que lo conecta con los movimientos previos y posteriores (como arrastrarse por el suelo o correr, siguiendo nuestro contexto hipotético).

Esta protovoltereta no es otra cosa que un gesto del cuerpo en su indistinción con el mundo. El cuerpo anatómico de este individuo protoacrobata y el mundo sensible en su entorno se

complementan. Este individuo no debe formularse los pasos a seguir antes de cada movimiento, ni tampoco sabe que ha ejecutado una voltereta, ya que solo rearticula la manera en que el mundo se dispone.

Es mediante esta misma forma de sincronización que el cuerpo se configura en la danza. La bailarina o gimnasta expresan desde el mismo mundo que las rodea. Es debido a que se suspenden sus subjetividades operantes que estos cuerpos se redescubren: se vuelven más flexibles, más ágiles y más enérgicos, porque no se encuentran delimitados por una individualidad. El cuerpo que expresa danzando, en suma, es más energía porque está siempre haciéndose sensiblemente; cada giro, cada paso y cada salto renuevan la sensibilidad de ese cuerpo. Ahora bien, la gimnasia rítmica, a diferencia de una protovoltereta ya no se ejecuta con aquella inmersión antes descrita, ya que la gimnasta sabe y planifica entrenarse para realizar “la” voltereta. La gimnasta depende de su formación técnica para ser gimnasta. Entonces, ¿puede la técnica gimnástica devenir sincrónica con el cuerpo danzante?

La sensibilidad de una técnica danzante

La expresividad “hablante”, anteriormente expuesta, concierne a la gimnasia rítmica solo en su parte danzante, sin embargo, un análisis de este tipo en función del reglamento y la parte técnica del deporte podría ser insuficiente. Esto se debe a que su técnica difiere de los movimientos de danza en que la primera corresponde a un constructo o sistema formativo, que además se condice con la dimensión agónica de la disciplina, es decir, lo que la hace deporte. El que tenga una naturaleza formativa implica adoctrinamiento; y este, a su vez, implica la definición de un cuerpo afectado, la determinación de movimientos, la imposición de metas y objetivos a lograr mediante entrenamiento.

No obstante, mediante la noción merleau-pontiana de la sincronía sensible entre el cuerpo y el mundo es posible resolver la ambigüedad que Valéry hacía evidente: un cuerpo que es extrañamente espontáneo y, a la vez, indudablemente elaborado. Para ello se recurrirá a una observación hecha por Merleau-Ponty

sobre la experiencia creadora del pintor, inspirado en una grabación del trabajo de Matisse, en la cual puede notarse detalladamente el proceso de la creación, fragmento que interesa por la forma en que se va a entender el vínculo entre el cuerpo de quien expresa y su mundo circundante:

[...] es cierto que la mano de Matisse vaciló, es por tanto cierto que hubo elección y que el trazo elegido lo fue de manera que observara veinte condiciones diseminadas sobre el cuadro, informulas, informulas para cualquier otro que no fuera Matisse [...].

No elige solamente un signo para un significado ya definido, como se va a buscar un martillo para clavar un clavo [...]. Tantea en torno a una intención de significar que no se guía por un texto, que precisamente está escribiéndolo (Signos 56-7).

En la creación pictórica existen evidentemente muchas posibilidades para el desarrollo de una obra. Pero estas opciones solo son evidentes para quien no esté creándola y que, por consiguiente, no se halle inmerso por la atmósfera expresiva. Al igual que la bailarina de Valéry, el pintor, para Merleau-Ponty, se encuentra inmerso en un espacio-tiempo que él mismo crea. Por este motivo, en la experiencia de la creación solo hay una vía posible y necesaria para la misma, a saber, aquella que de facto ocurre, en el caso de la pintura, es a la que conduce la interacción sensible entre el cuerpo, el lienzo, los colores y el mundo. Por parte de la danza, correspondería al movimiento al que la interacción con el espacio, el pesaje del cuerpo y el mundo conducen. Cada trazo, así como cada movimiento, es un elemento necesario para el creador en el momento de la inmersión sensible con el tiempo-creador.

Al igual que en la práctica pictórica con pinceles, matices y visualidad, en la gimnasia rítmica es necesario todo un constructo técnico. En la pintura de Matisse, no solo se trata de un cierto trazo o tonalidad en un cierto espacio, sino un tipo particular de pigmento, un tipo de pincel, un tipo de posición del cuerpo en función de la presión que se ejercerá: toda manifestación artística precisa de un constructo técnico que posibilite

acciones creadoras. Asimismo, la gimnasta requiere un espacio particular en el cual desenvolverse, y para ejecutar un cierto movimiento requiere y accede a una cierta cantidad de energía en ciertas zonas de su cuerpo: así como para una voltereta ella relaja y duerme su parte abdominal para entregarse a la lisura del suelo, en un giro precisa de la tensión y fijación de todo su tronco, siendo allí el espacio horizontal su mejor aliado.

Entonces, ¿cómo opera la técnica en un cuerpo que expresa sensiblemente? Debido a que la práctica gimnástica, a diferencia de una obra pictórica, consiste en una constante repetición de movimientos con vistas a un esquema final (que vendría a ser el homólogo a la pintura, la obra final), su técnica es, durante los entrenamientos, un suplemento que se utiliza conscientemente. Es decir, la técnica durante un entrenamiento es un constructo que debe implementarse de manera consciente y presente, ya que la técnica gimnástica es necesaria conforme a un fin. Ilustremos dicha necesidad: si la gimnasta debe realizar un lanzamiento del balón (implemento con el cual debe moverse) y durante el cual llevará a cabo un ejercicio, como una voltereta, la gimnasta deberá, luego de realizado el ejercicio, tomar el balón de vuelta en sus manos sin desplazarse. Para ello, deberá controlar el ángulo en la extensión del brazo desde el tronco al momento de hacer el lanzamiento, de manera que el balón caiga en un lugar específico y en un tiempo específico. Seguir esta norma, conforme al ejercicio a realizar, es menester si se busca lograr una dificultad perfecta, ya que de subir el brazo un poco más arriba o con tan solo doblar la muñeca en el lanzamiento, el balón llegará mucho más lejos o en una dirección no deseada, estropeando el diseño motriz pretendido.

Debido a la consciencia activa que requiere la técnica gimnástica y las reglas en el entrenamiento de este deporte, pareciera que su desarrollo consiste más bien en una palabra hablada que en una expresión corporal hablante. Esto dado que el movimiento se planifica de manera tal que se obtenga un producto final, un movimiento finalizado: un movimiento hablado. Sin embargo, aquello que permite ejecutar la gimnasia rítmica del mismo modo en que el bailarín o bailarina es una flama (Valéry 47), es la habilidad de incorporar la técnica, y no solo replicarla.

Para ello, volvemos a la propuesta de Merleau-Ponty. Antes se ha explicado que toda expresión corporal es palabra hablante en la medida en que el creador se halla inmerso en la sensibilidad del mundo. Ahora bien, a esta inmersión el autor la denomina “carne de mundo”. Esto se debe a que hay un involucramiento tal con el mundo que racionalmente es externo al cuerpo sensible (anatómico) de cada uno, así, tanto el mundo como el cuerpo “propio” son parte de un mismo tejido y son elementos del mismo material: el material de lo sensible.

Entonces, la gimnasta en su inmersión expresiva no se concibe a sí misma como un sujeto sobre un tapete, en un espacio de determinadas medidas y con un objeto en sus manos de ciertas características. Por el contrario, ella al expresarse incorpora todos los elementos que se encuentran junto a ella, y para ello, se desprende de su subjetividad racional. La gimnasta en expresión abandona su cuerpo anatómico finito para extenderse en el espacio: el suelo deja de ser su abajo y la gravedad deja de ser ley para volverse cómplices de sus saltos. En cada salto y cada equilibrio el espacio es parte de su cuerpo, motivo por el cual ella no requiere pensar cada movimiento antes de ejecutarlo; ella ya tiene incorporada todas las extensiones de su cuerpo, y gracias a esa incorporación es que puede pasar de un movimiento a otro como si solo se tratara de caminar. La técnica que usamos para caminar es natural, todo humano tiene naturalizado cada paso que da luego de aprenderlo en una dura técnica de bebés. Lo mismo sucede con la técnica gimnástica, pues es necesario en un principio situarse frente a la técnica para luego volverla parte de uno.

Así, si se considera la técnica gimnástica como un elemento teórico que luego se aplica a la práctica de la gimnasta, este evidentemente aparece como una guía que la devolverá a ser sujeto, a ser el cuerpo de una consciencia que aprende coordenadas de movimiento. Considerada como tal, la técnica es, efectivamente, un dispositivo para un movimiento hablado, para una gimnasia con fines, para un desplante escénico controlado. No obstante, el entrenamiento provee justamente desbordar este control. Por ende, en el instante en que la gimnasta naturaliza lo que en algún

momento fue una normatividad técnica, su cuerpo se reconecta con la sensibilidad que trasciende su individualidad, permitiéndole redescubrir sus confines, experimentando más energía, más flexibilidad y más posibilidades de convivir con el espacio.

Conclusiones: sobre la expresión gimnástica

Entonces, la técnica gimnástica no necesariamente irrumpe el fluir de lo sensible. Las reglas se han entendido siempre de una manera binaria, a saber, o bien como limitaciones de lo posible o bien como “posibilitantes”. Pero estas características solo se presentan en una consciencia que se reconoce como subjetividad, en la medida que tal o cual regla permite o entorpece el logro de una finalidad respectiva. No así cuando se trata de un cuerpo envuelto por la sensibilidad del mundo, no hay reglas ni finalidad, ya que estas solo se presentan a una consciencia razonante. Para el cuerpo, la preferencia técnica de posicionar el brazo en una cierta angulación para un lanzamiento no es un código al cual se llega mediante el uso de la cognición, sino que dicha postura corporal aparece con la misma espontaneidad con la que el pintor de Merleau-Ponty escoge matices y puntos en el lienzo. El cuerpo siente una determinación experiencial de moverse de cierta forma y en cierta dirección. Situadas en esta inmersión sensible, para la gimnasta lo correcto no se deduce sino que se percibe en la constante creación del esquema. Desde esta premisa, la técnica gimnástica en la expresión ya no es un instrumento que suplementa al sujeto, sino que es parte del cuerpo en movimiento.

Por ende, la técnica, en lugar de entorpecer el carácter de “flama” de la gimnasta, colabora en expandir el rango de movimiento posible de su cuerpo, abriendo el horizonte de posibilidades desde las que su subjetividad puede encontrarse con el mundo en diferentes movimientos, volviendo efectiva una mayor flexibilidad, agilidad y posibilidades de movimiento. La técnica gimnástica asegura que la fluidez de la flama no se vea interrumpida por los límites del cuerpo anatómico dentro de su lenguaje gimnástico. Finalmente, la gimnasia rítmica no

solo se nos presenta como espectáculo lleno de plasticidad y ritmo, sino que también en su ejecución misma hay una impronta creativa por parte de la gimnasta, creación que se da al margen del diseño premeditado por un entrenador o entrenadora y un reglamento, y esta creación de gimnasta en gimnasta es lo que como espectadores/as observamos en tanto que estilo de cada una. Es la complicidad que la gimnasta tiene con su entorno (los implementos, el espacio, el suelo, el público) aquello que genera una obra singular en sus movimientos y crea la univocidad de cada cuerpo gimnástico.

Referencias

Fédération Internationale de

Gymnastique. *Código de Puntuación 2017-2020, Gimnasia Rítmica.*

S. l., 2016. Trad. H. Lario. Disponible en: <http://www.figgymnastics.com>. Visitado el 10 de enero de 2020.

Merleau-Ponty, Maurice.

Signos. Trad. C. Martínez y G. Oliver. Barcelona, Seix Barral, 1964.

—. *La prosa del mundo.* Trad. Francisco Pérez Gutiérrez. Madrid, Trotta, 2015.

Valéry, Paul.

“Filosofía de la Danza”. *Revista de la Universidad de México*, n.º 602-603-604, 2001. Trad. Kena Bastien Van Der Meer, pp. 45-50.

Volij, Rhea.

“Componer”. *Segunda en retrospectiva. Cuadernos de danza.* Ed. Pablo Gúngolo et al. Buenos Aires, 2da en Papel, 2018, pp. 82-86.

El estadio de fútbol o sobre los espacios sacralizados en la era de la técnica¹

Valeska Navea Castro

Introducción

El 24 de marzo de 2019 la revista holandesa *Staantribune* publica el artículo online “The Groundhop: La Bombonera”, donde nombra al estadio como el *Voetbaltempel* (templo del fútbol), haciendo clara alusión a la catalogación histórica de catedral del fútbol con el cual se conoce al mítico estadio Wembley de Inglaterra. Asimismo, en su edición impresa número 23, año 5, la misma revista le dedica a este estadio la portada y, en un artículo sobre los 25 mejores estadios, usan para La Bombonera y el equipo catalogaciones como “el Santo Grial” y “Boca es una religión” (17). Asimismo, el diario español *Marca* realizó una encuesta abierta en octubre de 2018 para escoger de entre 40 estadios de fútbol al “mejor del planeta”; la encuesta le dio el segundo lugar a La Bombonera, solo debajo del estadio Allianz Parque del Palmeiras de Brasil, estando sobre estadios de categoría histórica como el Santiago Bernabéu del Real Madrid o

1 Este trabajo fue financiado por la Agencia Nacional de Investigación y Desarrollo (ANID) / Programa Becas / Beca Doctorado en el extranjero Becas Chile / 2017-72180568

el Old Trafford del Manchester United. La revista digital especializada *FourFourTwo* de Inglaterra realiza en el 2015 una lista con los 100 mejores estadios de fútbol, en la que La Bombonera quedó en el número 1, considerando factores deportivos, culturales, históricos y arquitectónicos. Dice el artículo que el estadio Alberto J. Armando

It's an architectural wonder, a footballing pilgrimage that all supporters should make at least once in their life. [...] A popular Argentine saying claims that *La Bombonera no tiembla, late*: the Bombonera does not tremble, it beats. It's a living, breathing stadium. The combined effect of the fans singing, clapping and (especially) jumping makes the ground vibrate like a small earthquake.²

Lo siguiente se enmarca en un proyecto doctoral que tiene por objetivo analizar los espacios sacralizados en la modernidad. El objeto de estudio de esta investigación es el estadio de fútbol, que históricamente ha vivido un proceso identitario paradójico: el estadio es, para algunos, el símbolo del éxito del sistema capitalista; para otros, una iglesia, un templo, donde cada semana pueden separarse del cotidiano para ver a sus ídolos en el tan anhelado triunfo. Es esta última mirada, la del/la hincha³ en su estadio, la que analizaremos en este trabajo, en cuanto a la relación entre el espacio y su arquitectura, los sujetos/hinchas y el partido de fútbol, considerado este último como el momento del acontecimiento, entendiéndolo como el momento donde *ocurre algo*. Vale decir, la representación se convierte en la mediación entre el cotidiano y la expectativa de una experiencia extraordinaria. Por tanto, esta propuesta puede resumirse en tres preguntas: 1) ¿Cómo podemos describir la experiencia personal y colec-

2 Para leer el artículo completo visitar <https://www.fourfourtwo.com/features/fourfourtwos-100-best-football-stadiums-world-no1>

3 Esta investigación distingue la diferencia entre hincha y barra brava. Pablo Alabarces ha realizado una carrera teórica al respecto. En este trabajo se usará hincha como el/la asistente que va al estadio a ver a su equipo, por lo que la discusión de la violencia en los estadios no se tratará, así como también queda excluida, dada la vasta bibliografía aclaratoria, la relación del fútbol con el mercado.

tiva dentro de un estadio de fútbol?; 2) ¿Qué factores influyen para hacer posible esa experiencia?; y 3) ¿Por qué el estadio puede considerarse el lugar donde *ocurre* algo extraordinario?

“Football fans transform stadia into cathedrals where they perform roles and act in unison as a religious community. How is it possible for this kind of attitude to come into being?” (Gebauer 245). Lo que antes era una iglesia de proporciones inabarcables para la vista o la imagen de un mártir que dio la vida por los pobres y débiles, hoy aparenta no producirse ni presentarse como un recurso político para las masas. “La sociedad moderna está totalmente orientada hacia la técnica, la racionalidad, la eficacia: ¿Queda sitio para lo ritual que, desde sus primeras conceptualizaciones, está asociado a lo religioso a través de lo sagrado?” (Segalen 7). El imaginario sacro pareciera ser *sustituido* por objetos profanos pero que se *estetizan* para lograr una representación sacra a la contemplación y la devoción.

Así, la cultura de masas ha creado una nueva manera de pensar lo sagrado y, al mismo tiempo, de manifestarlo: las y los ídolos deportivos, un gol, un estadio o un grito son los nuevos objetos de respeto y creencia, haciendo del fútbol y los estadios un lugar de manifestación de una ritualidad que crea un sentimiento de *comunidad*. “Uno de los elementos fundamentales que explican el arraigo social del fútbol es el peculiar vínculo de unión que los seguidores establecen con un determinado club” (Carretero 14), estableciendo que ese vínculo es “íntimo, afectivo, emotivo, pasional” (14). Esto nos remite a referirnos al equipo (y todo lo que conlleva) como *algo más* que un equipo de fútbol, asumiendo la propuesta de considerarlo como un factor protagonista en la conformación de identidades sacralizadas, culturales o políticas en la modernidad.

Para esta investigación (que no se analizará en este texto) se utiliza como objeto de estudio el fenómeno del fútbol en Buenos Aires, específicamente en el barrio La Boca y el estadio La Bombonera, asumiendo que “[...] para muchos, diría casi todos, los simpatizantes del fútbol argentino existen fuertes sentidos de pertenencia del club sobre un estadio y sobre el barrio que rodea al mismo” (Garriga 6). Sin una exhaustiva explica-

ción, Manuel Vázquez da luces para comprender por qué Boca Juniors es un equipo con características suficientes para que sea de interés investigativo, y sobre todo para entrar en discusión con el estadio:

Cualquiera que haya estado en la cancha del Boca percibe también que es algo más que un club [...]. Ser del Boca es una manera de ser de Buenos Aires y en cierto sentido de estar en Buenos Aires como cómplices de un culto sectario gratuito y absoluto, como un *fumetto* lleno de iconos del imaginario del Buenos Aires de aluvión, de esa argentinidad que se bajó de los barcos, según pregonan los castizos urbanos, para encontrar pequeñas patrias de hormigón cerradas como bomboneras de Pandora (46)

Asumimos que el arraigo al fútbol en Argentina tuvo un rápido auge, ya que en unas pocas décadas ya se pensaba este deporte como una actividad multitudinaria que generaba “una pasión barrial y ciudadana” (Archetti 5) y además era realizada por una clase obrera y/o popular (Carretero); el fútbol en Latinoamérica, en su mayoría, se realiza por una clase que no es exclusivamente dominante de la economía ni tampoco de la política. La pertenencia a pequeñas localidades es algo constitutivo del fútbol, sobre todo en los incipientes barrios argentinos de principios del siglo xx. Además, el fútbol argentino tiene un componente que lo distingue de todos los otros países, o al menos, lo han explicitado: el potrero. A medida que la ciudad generaba espacios tanto regulados (como un parque) o no (como el caso del potrero), el fútbol se expandía por todos los barrios, en la medida que la asociación de la ciudadanía generaba sus propios códigos de comunidad, autónomos (Oliven y Damo) y en muchos casos sin depender de las políticas del Estado (Archetti). La identificación con el fútbol está asociada a una cultura popular y criolla, donde el *espacio*, sea instituido o no, se realiza en un lugar que el juego carga de sentido, al ser *el lugar* donde se desenvuelve el ritual. “[...] The stadium is not a disconnected entity into which fans pour in and out but is intimately connected to adjacent spaces at various scales” (Edenson y Millington 151). Esta idea de barrio

permite, entre otras cosas, la participación y pertenencia colectiva, y se transforma en pieza clave de la estructura cotidiana que termina por constituir los imaginarios sociales (Frydenberg).

Un comentario sobre la pertenencia

Es el emplazamiento mismo en cuanto a su función —aquella primera tarea— el que hoy resurge en un deseo de las sociedades modernas por ejercer el rito que antes estaba en poder único de la religión-Iglesia, y que coloca en tensión cultos y creencias que antes fueron dogmatizadas y que hoy se aplica al símil de “religiosidad” y “sacralidad”. “En lugar de hablar de desritualización, podemos hablar de un desplazamiento del campo de lo ritual. Desde el corazón de lo social, los ritos se han desplazado, principalmente hacia sus márgenes” (Segalen 36). Estos espacios, propongo, fueron *desplazados* o, en palabras de Alfonso de Toro, *transferidos*. De este modo, el estadio de fútbol se instala como uno de estos nuevos espacios, en donde una comunidad se reúne en un lugar determinado por la misma a compartir un credo en común, en un ejercicio de identificación con el territorio que hace propia el área que está involucrada (Delgado), vale decir, el estadio y sus alrededores, que presentan una relación directa con el fenómeno.

Así, el fútbol es hoy particular de cada ciudad, aunque a nivel continental se comparta su fervor.⁴ Los procesos de identidad y religiosidad se adecúan a cada proceso urbano, en que la *pertenencia* resulta un punto clave para comprender cómo ingresa este deporte de manera más fuerte en cada región. Hay que aclarar que, en este caso, se detecta más de una pertenencia; por ejemplo, está la pertenencia al club como institución, otra al equipo y sus jugadores/as, y una al juego mismo, al partido como ritual. Todas se establecen, juntas o separadas, para seguir una

4 Por ejemplo, señalar que es el deporte más visto y jugado en todo Latinoamérica, y también que es el que genera más rentabilidad a nivel de mercado; el fervor continental se puede ver en casos como el Mundial de Fútbol, donde las personas latinoamericanas, por tendencia un poco generalizada, apoyan a los equipos de su región, aunque no sean el propio.

tradición, la cual se rige en muchos casos por la historia barrial y/o familiar,⁵ vale decir, gracias a microprocesos de pertenencia. Parte de las características del fútbol que explica este arraigo están presentes en la propuesta de Stefan Rinke, que le atribuye a este deporte cuatro particularidades que permiten pensarlo como uno de los grandes generadores de sentido de comunidad: su sencillez, su mirada hacia lo corporal, la emoción unida a la experiencia comunitaria que se logra durante un partido de fútbol y su carácter ritual, que involucra características simbólicas, un periodo de repetición estable, una tradición y comportamientos específicos que permite determinarlos como una comunidad. Vázquez, por su parte, le suma el factor de la tradición que ya está presente en la niñez para explicar el motivo del arraigo: “[...] en algún momento de nuestra infancia percibimos el *instante mágico* en el que un artista del balón consigue ese prodigio inolvidable que relatarán los que lo presenciaron, luego los que no lo presenciaron y finalmente entrará en la memoria convencional de las generaciones futuras” (16).

Fútbol y sacralidad

Mucho de lo vivido dentro del estadio de fútbol se podría considerar como un ritual carnavalesco, que juega en el límite de ser profano (lugar desde el cual también se ha pensado el juego en la historia de la cultura), pero realizado en un tiempo otro, que podríamos pensar como un tiempo *más allá del cotidiano*. Entre las características similares entre el juego de fútbol y el *carnaval* (Bajtín) están: ambos son vividos por las clases populares; si bien tienen un tiempo propio, se consideran parte fundamental de la vida de los seres humanos; fomenta, en tanto fervor y fiesta, la igualdad entre las y los participantes-observadores, y las y los participantes-jugadores-actores, debido a que los primeros “no asisten al carnaval, sino que *lo viven*, ya que el carnaval está hecho *para todo el pueblo*” (Bajtín 9); mientras dura el juego y el

5 La literatura de Eduardo Sacheri se encarga, con sus historias, de ejemplificar historias de pertenencia que concuerdan con este punto.

carnaval, no hay nada más que ese acontecimiento y su duración, ejerciendo plena libertad e improvisación de los agentes participantes; ambos rituales, aunque en tiempos históricos distintos, se han considerado como “la segunda vida del pueblo” (11).

La dificultad de la sacralización de los ritos seculares es bajo qué categoría se podrían clasificar; en el caso del fútbol, debido al crecimiento del deporte y de su afición excede hoy a considerarlo solo deporte, ya que está ligado a una actividad que tiene estricta relación con la pasión, no solo con la recreación o el culto al cuerpo (Segalen), lo que se asemejaría en su performatividad a la actividad religiosa. Para el pensamiento sociológico que sigue a Emile Durkheim, hay una clara e indiscutible separación entre lo sagrado y lo profano. Sin embargo, al proponer el desplazamiento de los espacios donde estos se realizan estamos proponiendo también la disolución de un binarismo que reduce la posibilidad de hacer entrar en diálogo los códigos y el lenguaje de ambas categorías. Efectivamente, el pensamiento de Mircea Eliade es claro al respecto: la “separación” entre lo sagrado y lo profano refiere a tener dos tiempos y dos usos del ritual. Lo sagrado confiere a una separación entre el uso y lo divino inviolable. Lo profano, en cambio, se postula como un “volver al uso natural”, de manera reelaborada, aunque ya se esté *jugando* con lo inviolable. Así es posible comprender la idea de hacer aprehensiones sagradas (Dios y su forma informable) a partir de un uso profano y festivo, que no castiga, sino que da rienda suelta al eros y su sensualidad, en vez de la perfección espiritual en el encuentro ontológico. Entonces, ¿dónde termina lo profano y comienza lo sagrado? O, ¿dónde se acaba lo sagrado y comienza el mundo de los hombres? La veneración y el fervor marcan el principio de devoción. La sacralización une y separa lo sagrado y lo profano, haciendo de la binaridad y la oposición una fuente de producción de sentido.

Bajtín hace una fuerte crítica a cómo se han trabajado los carnavales y las fiestas de la Edad Media, argumentando que los han relegado a acontecimientos secundarios que poco tendrían que ver con comprender la construcción de mundo desde el raciocinio o la filosofía de la época. Sin embargo, el autor es claro en

tomar posición respecto a darle a estos ritos una categoría fundamental en la construcción de identidades, ya que este “tiempo otro” que juega en el cotidiano sin estarlo dentro del ritual, es una interpretación de la vida misma del hombre; el juego mantiene su particularidad allí donde es la vida desenvolviéndose durante ese tiempo-espacio (10).

La característica de “diversión” que posee el juego es lo que lo separaría, en definición, del rito. Pero ¿podríamos, desde la modernidad, darle a un rito que básicamente es juego, una categoría sagrada?

Tal vez las masas, desde una relativa espontaneidad, se hayan inventado una manera de participar y comulgar que implica rituales semejantes e incluso más atractivos que el de las religiones o las formaciones políticas *verdaderas* y que pertenecen exclusivamente a la esfera de lo cotidiano, definitivamente deshistorificada la esperanza. Instalados en la dictadura inquisitorial del presente, como la denominó Sciascia, tal vez sólo se alcance consuelo en el estadio-catedral y en el club-formación política, seguros de que todos los seguidores de un club, independientemente de su estatus social, forman parte de una etnia especial (Vázquez 29).

La relación entre rituales “oficiales” y los “otros” ritos que adquirieron importancia política, económica, social y cultural conforme el avance de la modernidad, haría volver a repensar las connotaciones de sagrado y profano. Incluso, nos invita a volver a pensar en el linde que realiza la fiesta con ambas esferas. “La fiesta, en lo que implica la suspensión de la actividad productiva, expresa una efervescencia de un anhelo de vivir sin las trabas o coerciones morales, institucionales y laborales que da buena cuenta de la mentalidad popular” (Carretero 10). En efecto, la popularización se transformaría en un argumento suficiente para no dar una connotación especial a lo festivo, sobre todo porque es una reivindicación de lo colectivo, condición que en el mundo moderno se busca suprimir, al igual que el ocio. “Modern societies have regulated emotions to an astonishing extent. In most social setting we are confronted with extensive rules confining

emotional expression [...]. During sport events entirely different opportunities and restrictions for emotional expression apply” (Schäfer y Roose 240-41). Al respecto, Ramón Llopis aplica el concepto de *transfiguración de los rituales* para solventar la tesis de que en la modernidad tardía es la fiesta un factor indispensable en el mundo popular, sobre todo la fiesta del fútbol; tanto el jugar como el ir al estadio logra una atmósfera que, siguiendo la lectura de Victor Turner (cit. en Llopis), logra un sentimiento de *communitas* que, “afuera del estadio”, donde ya no está el ritual sino el cotidiano sin el tiempo otro que le aplica Bajtín al carnaval, no existiría (Bajtín 116).

Fútbol y performatividad

Dentro del estadio podrían pensarse dos performatividades, o quizás dos momentos de una gran performatividad, entendiendo esto como operaciones y movimientos constantes de producción, que construyen identidad y comunidad. “No se trata de una reconstrucción de experiencias históricas, personales o colectivas, sino a mi modo de ver de construcciones, que cada vez son reactualizadas y recodificadas por cada escenificación, performance y translación [...]” (De Toro, “Memoria” 69). Por un lado, el juego mismo, el que todas las semanas es distinto, donde siempre el resultado es incierto y con un proceso azaroso. Por el otro, lo que ocurre en las gradas, con una hinchada que construye sus propios lenguajes, ritos, prácticas y sus propias asociaciones corporales que dialogan en perfecta sincronía con el juego. La correlación de presencia que se establece con estos dos elementos hace que estén en constante comunicación, haciendo fundamental la intensidad y pulsión de la presencia. Esta búsqueda permanente por mantener una tradición y una performatividad cíclica es lo que podríamos interpretar como *topophilia*, término asignado a Bale y que Edenson y Millington explican de la siguiente manera:

A strong sense of belonging to place informed by fans’ experiences inside the stadium [...] However, we focus on the broader topophilic sense associated with a diffuse area to which the stadium is connec-

ted and of which it is part. Accordingly, we explore how these sensations and routines extend out into a wider space of belonging, a space of paths, fixtures, familiar textures and stopping points to and from the match; a space of conviviality and atmosphere (150).

Fischer-Lichte divide el espacio en dos, el primero denominado geométrico, que es donde ocurre la realización escénica (en este caso el estadio, arquitectónicamente hablando); el segundo, el espacio performativo, que “brinda singulares posibilidades para la relación entre actores y espectadores, para el movimiento y la percepción, que además organiza y estructura” (220). Ambos espacios se relacionan, condicionan y se influyen entre sí, modificándose cada vez que se utiliza el espacio para una realización escénica. En este caso, la actualidad se da en cada partido, donde la relación de hinchas y jugadores con el estadio siempre va a ser diferente, condicionando el espacio performativo y geométrico al espacio atmosférico que se genere. Los elementos arquitectónicos o, en palabras de la autora, sus cualidades primarias (237) generan efectos en los sujetos, en cuanto son parte de la atmósfera. Un ejemplo de esto es la ubicación del público con respecto a la iluminación, ya que la ubicación de las gradas alrededor de la cancha les permite estar dentro del radio lumínico, mientras los focos están por fuera de las tribunas. Esto permite que el/la hincha no sea un/a espectador/a como tradicionalmente se plantea en el esquema italiano del teatro, sino que se incluye en la escena y se potencia su presencia.

Es la hinchada la que se siente parte del equipo que va a ver, la que vive la experiencia desde una mirada privilegiada que la puede asumir temporalmente, así como también repetidamente. “[...] La performatividad debe entenderse, no como un ‘acto’ singular y deliberado, sino, antes bien, como la práctica reiterativa y referencial mediante la cual el discurso produce los efectos que nombra” (Butler 18). Es esta relación performativa la que genera emoción, a saber, de sentirse parte, a gusto, donde el estadio es un lugar que genera a las y los asistentes, sea cual sea su función, una sensación de *hospitalidad* (De Toro, “Nuevas”), de salvaguarda de su creencia y su gusto. Cual tran-

quilidad que produce en un/a cristiano/a el asistir a una iglesia, el/la devoto/a de la cultura futbolística hace de este sentimiento de pertenencia una resignificación particular, local, atribuyendo al fútbol una capacidad integradora, que da un lugar, todas las semanas, a quienes buscan un espacio de identificación. “[...] the stadium can not only be considered as the archetypal locus of sports watching, but also as an ideal environment for emotional behaviour of sports spectators” (Schäfer y Roose 233). Asumir que el fútbol es un espacio de hospitalidad es proponer que es el lugar donde la pertenencia sería un proceso individual dentro de un colectivo, entendiendo que la hospitalidad es una *acción social* que implica una constante construcción de sentido y comportamiento (De Toro, “Nuevas” 49). Esto permite transformar constantemente ese espacio, diríamos incluso de manera cíclica, ya que todas las semanas esta “tierra” se convierte en un lugar dinámico y performativo.

Es en este lugar donde *pertenencia, sacralidad y performatividad* conjugan una nueva manera de pensar los acontecimientos ocurridos allí y, a su vez, que le ocurren a este; desde construir un estadio propio hasta pensarse como el jugador número 12⁶ e incluso hasta los mitos que rondan el espacio —por ejemplo, la mítica frase que incluso está en uno de los lienzos que se colocan en el estadio, de que “La Bombonera no tiembla, late”— los que permiten pensar en una sacralización del lugar y del rito. Allí donde no se puede sino *sentirse* parte, el fútbol opera de una manera, más simple que compleja, que permite que el diálogo con él sea de entrega y correspondencia, de un juego emocionante que resignifica y construye nuevas maneras de contemplar la región y su cultura.

6 Se le dice al hincha que acompaña al equipo a los entrenamientos, las giras nacionales e internacionales, cual jugador. Conoce a los jugadores y mantiene una estrecha relación de apoyo. “En el imaginario de la cancha argentina hay una simbiosis entre el graderío y el gramado que lleva a construir un ‘punto de encuentro’ que diluye la diferencia entre jugador e hincha, porque el hincha transgrede la delimitación del espacio de la tribuna. La malla o la fosa son un límite figurado que se diluye cuando el ‘hacer’ del hincha supera al ‘ver’ del espectador. En ese momento se convierte efectivamente en el llamado jugador número 12, que deja de ser un lugar común para convertirse en metáfora” (Carrión 17).

Aquí un cuarto concepto entra en diálogo directo con la propuesta, el de *emoción*. “Bajo ‘emoción’ quisiera entender la experiencia de la performatividad de la ‘hospitalidad’ que pasa por la mirada, por el cuerpo y el deseo [...]” (De Toro, “Nuevas” 47). Este encuentro entre hinchas y jugadores/as es lo que podemos comprender bajo el concepto de *realización escénica*, en donde Erika Fischer-Lichte argumenta que es el momento en que dos grupos chocan y se integran en un determinado lugar para vivir la misma experiencia corporal durante un tiempo determinado (37) y —agregamos nosotros— especialmente emocional. Para Fischer-Lichte esto se logra solamente cuando existe copresencia física de actores y espectadores/as realizando algo juntos (65), en este caso, por la existencia de hinchas y jugadores/as, ya que en estricto rigor durante un partido de fútbol hay una fusión e intercambio de roles de los agentes participantes, producto de la identificación y la empatía que se tiene por la actividad de otro sujeto.

El *Gefühlsansteckung* (contagio emocional) de Canetti se vuelve clave para comprender las necesidades del sujeto por sentir lo que está sintiendo otro, como una infección, para generar sentido en su comunidad y para la memoria colectiva que se genera dentro de estos espacios. “Emocionarse significa sentir lo impersonal que está en nosotros [...]” (Agamben 14), teniendo en consideración que “[...] mirar el placer, la pasión del otro es la emoción suprema” (14). Para Fischer-Lichte “el contagio tiene lugar por la vía de la percepción del cuerpo del actor en tanto que actual por parte del espectador, igualmente actual. Sólo por la actualidad de los actores y de los acontecimientos es posible este contagio, es decir, que es la copresencia física de actores y espectadores la que lo hace posible” (194). Son las estrategias de escenificación, tanto arquitectónicas como las que son propias del juego, las que permiten desarrollar de manera intensa la energía y el contagio. Fischer-Lichte evidencia tres factores que ayudan a esto: “1) el *cambio de roles* entre actores y espectadores, 2) la *formación de una comunidad* entre ellos, y 3) los distintos modos de *contacto* recíproco, es decir, la relación entre distancia y cercanía, entre lo público y lo privado o lo íntimo, entre el contacto visual y el corporal” (82).

Así, el estadio se presenta como espacio sacralizado de recuerdos que se reviven en el espacio y que se transforman en una memoria que las y los fanáticos reviven en aquellos estadios. “La categoría de ‘performancia cultural’ y la idea de un concepto de identidad performativa me parecen fundamentales en nuestro contexto, en la medida en que se trata de un proceso indeterminado en el cual el pasado y el presente se performan a través de la experiencia tatuada en el cuerpo y en la emoción” (De Toro, “Nuevas” 47). No solo es la ostentabilidad del lugar, sino que, al igual que un templo religioso de antaño, son los acontecimientos ocurridos en él —desde algo político social hasta la aparición misma del “espíritu”—, los que le dan la cualidad de sacralizado, a partir de la emocionalidad vivida por los cuerpos operantes en el espacio.

Referencias

- Agamben, Giorgio.** *Profanaciones*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2005.
- Archetti, Eduardo.** “El deporte en Argentina (1914-1983)”. *Trabajo y Sociedad. Indagaciones sobre el empleo, la cultura y las prácticas políticas en sociedades segmentadas*, vol. VI, n° 7, junio-septiembre, 2005, pp. 1-30.
- Bajtín, Mijaíl.** *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid, Alianza Editorial, 2003.
- Butler, Judith.** *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*. Buenos Aires, Paidós, 2002.
- Carretero, Enrique.** “La religiosidad futbolística desde el Imaginario social. Un enfoque antropológico”. *A parte rei*, n° 41, septiembre, 2005, pp. 1-18.
- Carrión, Fernando.** “El fútbol: espacio público de la representación”. En Fernando Carrión (ed.), *El jugador número 12. Fútbol y sociedad*. Quito, Biblioteca del Fútbol Ecuatoriano v, 2006, pp. 9-20.
- Delgado, Manuel.** *El animal público*. Barcelona, Anagrama, 1999.
- Durkheim, Èmile.** *Las formas elementales de la vida religiosa*. Madrid, Akal, 1982.
- Edensor, Tim y Steve Millington.** “Going to the Match: The Transformation of the Match-day Routine at Manchester City FC”. En Sybille Frank y Silke Steets (eds). *Stadium Worlds. Football, Space and the Built Environment*. Londres y Nueva York, Routledge, 2010, pp. 146-162.
- Eliade, Mircea.** *Lo sagrado y lo profano*. Madrid, Guadarrama/Punto Omega, 1981.
- Fischer-Lichte, Erika.** *Estética de lo performativo*. Madrid, Abada Editores, [2004](2017).
- Frank, Sybille y Steets, Silke.** “The Stadium: Lens and Refuge”. En Sybille Frank y Silke Steets (eds). *Stadium Worlds. Football, space and the built environment*. London and New York, Routledge, 2010, pp. 278-294
- Frydenberg, Julio.** “Sociedad, ciudad y fútbol en la Buenos Aires de 1920-1930”. En Diego Armus y Stefan Rinke (eds.). *Del Football al Fútbol/Futebol: historias argentinas, brasileras y uruguayas en el siglo xx*. Madrid, Iberoamericana, 2014, pp. 29-40.

- Garriga, José.** “Entre identidades nacionales y locales. Los simpatizantes de un club de fútbol argentino ante los avatares de su selección nacional”. *Papeles del CEIC*, vol. 2007/2, n° 30, septiembre, 2007, pp. 1-14.
- Gebauer, Gunter.** “Heroes, Myths and Magic Moments: Religious Elements on the Sacred Ground”. En Sybille Frank y Silke Steets (eds). *Stadium Worlds. Football, Space and the Built Environment*. Londres y Nueva York, Routledge, 2010, pp. 245-260.
- Llopis, Ramón.** “El fútbol como ritual festivo. Un análisis referido a la sociedad española”. *Revista Andaluza de Ciencias Sociales*, n° 6, 2006, pp. 115-132.
- Oliven, Rubén y Arlei Damo.** *Fútbol y cultura*. Bogotá, Grupo Editorial Norma, 2001.
- Revista *Staantribune*.** *Hét magazine over voetbalcultuur*, año 5, n° 23, Utrecht, Holanda.
- Rinke, Stefan.** “¿La última pasión verdadera? Historia del fútbol en América Latina en el contexto global”. *Iberoamericana*, vol. VII, n° 27, 2007, pp. 85-100.
- Schäfer, Mike S. y Jochen Roose.** “Emotions in Sport Stadia”. En Sybille Frank y Silke Steets (eds.). *Stadium Worlds. Football, Space and the Built Environment*. Londres y Nueva York, Routledge, 2010, pp. 229-244
- Segalen, Martin.** *Ritos y rituales contemporáneos*. Madrid, Alianza Editorial, 2005.
- Toro, Alfonso de.** “Memoria performativa y escenificación: ‘Hechor y Víctima’”. En *El desierto de Carlos Franz*. *Taller de Letras*, n° 49, septiembre, 2011, pp. 67-95.
- “Nuevas diásporas performativas. Hibridez-Hospitalidad-Pertenencia. Derrida/Levinas y el Magreb: Khatibi/Memmi/Ben Jelloun”. En Cornelia Sieber, Verónica Abrego y Anne Burgert (eds.). *Nación y migración. España y Portugal frente a las migraciones contemporáneas*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2015, pp. 33-58.
- Vázquez, Manuel.** *Fútbol. Una religión en busca de un Dios*. Barcelona, Debate, 2005.

El fútbol en la época de su espectacularidad técnica

Drago Yurac

Introducción

La primera transmisión televisiva continental de un partido de fútbol ocurrió en el Mundial de Chile de 1962. Desde ahí se mundializó vía satelital en México 1970. Hoy podemos asistir a un espectáculo mundial, como en Rusia 2018, como espectadoras y espectadores activos o pasivos porque no podemos dejar de escuchar los resultados, las estadísticas, los goles en las noticias que llenan millonadas de audiencias en cada partido. Estamos invadidos/as por conversaciones cotidianas de fútbol, puesto en escena fuera de la cancha, la cháchara deportiva, las interacciones en redes sociales sobre el evento transmitido cual caja de resonancia que en sí misma es el estadio. La televisación del fútbol ha calado profundamente sus raíces fuera de la cancha, teatro generalizado, ritual, género dramático que nos conecta a una mítica del deporte en nuestra contemporaneidad. ¿Su reproducción acaso le quitaría al fútbol su gesta épica? ¿Qué podemos pensar sobre un deporte que inventa una óptica de su juego fuera de la cancha?

Si en sus inicios el deporte, y así el fútbol, sirvió para la nacionalización de una ideología —como en el Mundial de Italia 1934, como en los Juegos Olímpicos de Berlín 1936—, hoy en cambio configura un idioma posnacional, un medio aparte que disemina un juego de lo imprevisible, donde en un partido puede ocurrir lo imposible, lo azaroso, y así como un simulacro, ocurre lo imposible. En este sentido no sería tanto una afirmación colectiva de un sentimiento nacional rígido; más bien, supone “la despolitización del fútbol y la futbolización de la política” (Alabarces 17). Así el lenguaje del fútbol sale del estadio y cala en lo más hondo del espacio común, desde la cancha que se traslada invasivamente a las calles, al punto que su espectáculo puede alcanzar a reemplazar la discusión sobre la Ciudad por la del Estadio (Eco 184). El fútbol como idioma, por tanto, supone una fe perceptual en el aparato de su transmisión y fe ritual en su temporalidad cíclica; en aquellos ritmos vertiginosos de los cuerpos musculares audiovisuales. Frente a nosotros el espectáculo de la final entre Alemania y Argentina, frente a nosotros, en realidad, “batallas de audiencias que culminan en sanciones estéticas” (Ferrer 11). ¿Qué tipo de sanciones estéticas impregnamos como espectadores/as? ¿Qué nos pasa con la reproducción cíclica de los campeonatos mundiales? ¿Acaso su reproducción técnica le quita, así como a la obra de arte, la condición aurática del fútbol vivo de estadio? ¿Podríamos decir que la mirada de la transmisión se volvió un aspecto fundamental del juego y el desarrollo de las y los jugadores? Este ensayo recorrerá las consecuencias del fútbol como fenómeno contemporáneo, viral, mediatizado en la cancha con nuevos dispositivos de grabación en directo y las nuevas formas corporales que adopta tras la pantalla.

Aura y fútbol

Las metáforas que definen el fútbol lo tratan como juego, teatro (Sánchez, 72), ritual (Alabarces 18), pero además como narrativa épica (Berti, párr. 36), ópera, drama coral (Antezana 87), como religión sin dios (Augé párr. 1). El fútbol es un espectáculo de masas que colinda una serie de experiencias estéticas. Si volvemos

a las tesis benjaminianas de la obra de arte, con respecto al fútbol actual mediatizado podemos sorprendernos de algunas disparidades. Tal como retrata Marc Augé, el fútbol televisado, así de excesivo, puede lograr llegar a la dimensión de culto, de “gran rito global” (párr.1) que ordenaría el tiempo de las y los espectadores en las afectaciones semanales, semestrales y anuales de los partidos y entre-partidos. Es la vinculación desde el culto central (el estadio) hasta el culto personal (la casa, el celular). ¿Por qué su reproducción incesante no le ha quitado su culto casi religioso?

Volvamos a Benjamin: el aura es “la aparición irrepetible de una lejanía por cercana que esta pueda hallarse” (16). En el partido de fútbol, aunque pueda jugarse en Sochi un partido entre España y Portugal, lejos en el mar Negro, la transmisión en vivo no le quita un ápice de su carácter espectacular. Todo lo contrario, en la aparición de esta lejanía, al hallarse distanciada desde la pantalla y mediada por el satélite o internet, el partido toma el cariz de hiperrealidad. La pantalla puede llegar a abolir la distancia de la imagen reproducida, confundiendo la existencia y su doble (Baudrillard 203-4). Las y los espectadores cumplen esa necesidad de abolición del aura de lejanía: “La necesidad de apoderarse del objeto desde la distancia más corta de la imagen, o más bien en la copia” (Benjamin 16), en este caso, al realizar la televisación un espectáculo sobre el espectáculo que el fútbol mismo supone. La interacción táctil de la pantalla televisiva, trasladada ahora a diversos dispositivos. Lo contradictorio aparece, por ejemplo, cuando Umberto Eco relata haber visto un partido en su infancia en el estadio, siendo partícipe no de una experiencia aurática sino de una fractura:

Mientras observaba con indiferencia los insensatos movimientos que tenían lugar allá abajo en el campo sentí como si el alto sol meridiano envolviese hombres y cosas con una luz congelante, y como si delante de mis ojos se desarrollara una representación cósmica sin sentido (187).

En lugar de que a la reproducción “le falte algo”, más bien, quizás a la experiencia del estadio presencial le falta algo. Esto supone

que el fútbol devino otra cosa que su mera realización en cancha, que la mirada se acostumbró al plano picado de la cámara del estadio (¿Cómo puedo ver la repetición?). Se invierte la relación aurática y el momento mediatizado, repetido en los *highlights* del partido, en la reproducción en vivo del acontecimiento, se convierte en más real que la situación misma. La sustitución de su ocasión irrepetible por una masiva lo acerca más a las y los espectadores. La reproducción técnica de las visiones del partido, gestada por las cámaras, adquiere carácter de testimonio verídico.

Fútbol espectáculo

¿Cómo puede explicarse que el fútbol mediatizado, en el simulacro de las tomas de la cámara, en la épica del partido, en el marcador y las estadísticas superpuestas en la pantalla, se erija como más real que el acontecimiento del fútbol mismo? Quizás haya que rastrear su condición de espectáculo.

Guy Debord analiza bien cómo nuestras sociedades se transformaron en un espectáculo de sí mismas, al estar mediatizadas a través de las imágenes (28). Explica que todo lo que antes se vivía directamente, se aleja en una representación. Pero además, en esta separación del mundo fetichizada de índole tecnoestética, la representación se convierte en puro desarrollo de sí misma, en la positividad del espectáculo (30-32). Las relaciones sociales son mediadas por el mismo. De esta forma, “la antigua cartografía territorial se ha transformado en una geotmósfera audiovisual” (Ferrer 21). ¿Acaso el fútbol espectáculo contribuyó a realizar semejante viraje estético? De alguna forma el fútbol puede representar la Imagen del Mundo cada cuatro años, “en el espectáculo, una parte del mundo se representa delante del mundo y es superior a él” (Debord 36). Lo que liga a las y los espectadores en esta representación es un vínculo con el mismo centro que los mantiene aislados, en la “producción circular de aislamiento [...]y de] muchedumbres solitarias” (36). De esta forma el fútbol, volviendo a Augé, exige ser un telón de fondo de colectividad que se pone en escena, una mediación ritual bajo la impronta de la conciencia compartida que nos hace comprender

que uno nunca está completamente solo, pero, asimismo, nos aísla en una ilusión planetaria.

“El juego [del fútbol] como espectáculo para otros y, por tanto, el juego jugado por otros y visto por mí” (Berti párr. 38), configura en su hiperrealidad una verdad, una positividad de lo que “ya pasó” en el *mundo*. El resultado del partido es inmodificable, no se puede apelar ni siquiera a la repetición del partido aunque haya sido injusto, el o la espectadora solo puede repetir lo que “ya pasó” viendo nuevamente el partido, por ejemplo, en YouTube. Aunque esta sea una temporalidad diferida, no le quita totalmente su vertiente espectacular de ser en vivo. Ver de nuevo la remontada del Liverpool contra el Milan en la final de la Liga de Campeones del 2004-05, o repetir incesantemente el 7-1 de Alemania a Brasil no le quitará la euforia precedente, aunque sí cierta parte del espectáculo, que tiene que ver con la incertidumbre y cierta asistencia colectiva al evento de la pantalla (Berti párr. 15-26). La incertidumbre es uno de los motores del fútbol. Pero igualmente asistimos a la hazaña diferida, a la marca, a la soledad del/la arquero/a frente al penal.

Como bien dice Santa Cruz, pasamos de un fútbol de estadio a un fútbol de estudio (78). En esa fijación parcial por la jugada, por la toma que recrea las sensaciones motrices del/la jugador/a, en *la mirada de todas las miradas* la cámara transforma la realidad futbolística en un texto para un formato de espectáculo. Sin embargo, Santa Cruz alega sobre la desacralización del fútbol en la distancia de la pantalla (80), que no se salvaguarda lo “único” del fútbol sudamericano, la pasión y el sentimiento.¹ La paradoja de ser guardián del espectáculo sin mediación es estéril, ya que la distancia es lo que ha asegurado su condición aurática, la televisión no es un factor de baja audiencia en el estadio, sino lo que asegura el desarrollo temporal y afectivo del deporte actualmente. Barthes afirma que el fútbol escenifica las pasiones “auténticamente humanas” como la alegría, el conflicto o la angustia,

1 “El desafío de establecer un nuevo plano [...] que salvaguarde aquello que constituye, tal vez, lo más importante que ha traído el fútbol sudamericano: ser una pasión, un sentimiento” (Santa Cruz 81).

pero están salvadas por esa distancia del espectáculo (72). Los mismos procesos de máscaras en el fútbol, de “juego de ecos” que provocan los medios sobre lo real en su espectacularidad secreta (García Canclini 264), son los que actualizan su lógica interna.

Como bien describe Parlebas, la lógica interna del deporte es actualizada desde la condición del espectador (134). La invención del VAR —*video assistant referee*— es la realización de la fantasmagoría, del juego de espejos y cámaras en el fútbol. Ante la solicitud de revisar la decisión de un penal no cobrado, se pone en desarrollo un guion cinematográfico de cuatro cámaras al mismo tiempo, *a tiempo real*, donde muestran la repetición incesante de la jugada aludida desde un doble ángulo, el enfoque del/la árbitro/a en cancha moviéndose hacia la tele colocada entre ambos/as directores/as técnicos/as, y además el estudio en una zona indeterminada donde ciertos especialistas analizan la jugada desde un montón de pantallas. Los mismos especialistas realizan una reunión de fragmentos en esta sala de operaciones, un montaje urgente para que la o el árbitro lo revise, quien debe leer las imágenes que los y las espectadoras ya vimos. La realización de esta gesta técnica abre posibilidades impensadas sobre una cierta producción de mito en la máquina, en cuanto puede —aunque no por sí misma—, desviar el curso histórico de un partido, en vivo, en cierta forma participa como un nuevo actor social del juego, una o un nuevo juez, regalándose a las audiencias masivas. Los y las jugadoras aún no entran en una relación amistosa con el aparato del VAR, viendo ahí una suerte de injusticia sin emotividad.

El anterior ejemplo trae otro en la relación entre las cámaras, las y los jugadores y el público. Es conocida la frase de Jorge Valdivia en un partido entre Colo-Colo y Universidad Católica en el 2004, donde avisa ante la cámara que el árbitro lo va a expulsar. Acto seguido es expulsado del partido, convirtiendo así la realización de la cámara como un deseo autocumplido, del deseo de la máquina y la furia del árbitro, que lo expulsa por hablarle a la cámara: síntoma de la actuación del/la espectador/a invisible en el espectáculo. Retomando a Benjamin, la cámara en el fútbol desgaja al tiempo lo reproducido (14), al realizarse

como el espectáculo del espectáculo, en hiperrealidad épica en su manifestación televisiva, pero se produce en una sociedad que ya está espectacularizada. Es la operación tecnoestética de una percepción catártica del evento hiperreal, no hay devalúo alguno del aquí y el ahora sino su potencia al cubo, aunque más que revelar una tradición, se revela un mito.

Sensibilidad utópica

Para que el fútbol se erija como un espectáculo *per se*, además de su mediación técnica, cumple con ciertas sensibilidades sensoriomotrices que se disparan desde un cuerpo colectivo desbordante, de la tensión psicósomática que relanza una “catarsis que rebasa la catarsis” (Berti párr.12), que puede desencadenar, por ejemplo, de un gol al minuto 90+5 para ganar y luego trasladar la celebración a la Ciudad.

En principio, el planteo mismo del partido lleva la pureza cristalina de un duelo, “unidad de tiempo, unidad de lugar y unidad de acción, como en el caso de un partido de fútbol o rugby, es de un clasicismo sublime” (Parlebas 200), de ahí que la importancia del acontecimiento en vivo. Un drama que se escenifica aquí y ahora, pero tras la mediación, un drama cuyo desenlace se realiza *ahí y ahora*: el tiempo del mundo se convierte en el tiempo evanescente del sueño y la fantasía, la actitud de las y los espectadores de “soñar despiertos” (Parlebas 199) al soltar su imaginación en el vivenciar una violencia sublimada que les satisface. En teoría, hay un principio de igualdad, democrático de justicia entre el duelo de dos equipos, mientras más parejos, más espectacular. ¿Pero acaso esta se cumple como principio de placer o pulsión de muerte? Bernard Jeu dice que el deporte ofrece el espectáculo de una muerte representada (cit. en Parlebas 198), la euforia del o la espectadora asiste a tales conductos del deseo expresados en los cuerpos atléticos que luchan por el desequilibrio pulsional.

Por un lado, una distancia técnica con las y los jugadores por no poder imitar e igualar su juego con la pelota, pero también distancia de la cámara: doble lugar que asegura el seguimien-

to coral, el público como el coro del espectáculo (Antezana 87). Replican a los actos escénicos de ahí con actos verbales acá, viralizando en la cotidianeidad una dimensión colectiva del fútbol que se vuelve lenguaje de sí mismo, en sí mismo.

Los cuerpos atléticos traducen una estética del desequilibrio, las y los jugadores “desequilibrantes” son los que se desean ver, dado que permiten sugerir la jugada inesperada, lo imprevisible, “pone en escena una representación del deseo o una inversión de la jerarquía” (Alabarces 18). Aunque sea bajo la forma del simulacro, se escenifica lo imposible. Hay un video que circula en internet sobre un gol de tiro libre gestado por Roberto Carlos, donde se explica por qué físicamente es imposible que haya sucedido ese gol bajo las condiciones de la curvatura, la parábola, distancia de la pelota al arco, fuerza de ejecución. La paradoja es que se escenifica desde la espectacularidad de la reproducción —la repetición de los goles—, la imposibilidad misma una y otra vez. Según Benjamin el/la deportista no conoce sino solo lo “natural” y que se mide por tareas que la naturaleza le plantea (27). Sin embargo, la fantasía de los goles imposibles —de chilena, por ejemplo— va en la lógica de su dificultad física, pero a su vez de mostrarse en el instante justo, en el momento histórico justo que estropea “lo natural”, por lo tanto, lo vincula con la historia en el movimiento de su cuerpo colectivo, en el éxtasis del gol imposible al último minuto: una sensibilidad utópica.

No hay test sino solo antes del partido, en las prácticas. O quizás hay test en el veredicto del público, quizás en todo momento. Ahí donde Alexis Sánchez practica los tiros libres después de cada entrenamiento, el *plus* de la práctica. Al roce de cierto maltrato físico porque, “el estar a la altura significa sin duda conservar la humanidad frente al aparato” (Benjamin 27). La o el futbolista, para estar a la altura, debe encajar el tiro libre y de paso gritar el campeonato, tapar el penal, dar el pase preciso. El test anterior, antes de la *performance* ante el aparato habilita la crítica de la o el espectador, pero a su vez la inhabilita, dado que su entrega puede ser el goce. Debe conservar su humanidad frente al público, del aparato de la cámara y del aparato del estadio multimedial. Debe gritar, lanzarse al césped. La o el campeón, el ídolo, el héroe es la

vanguardia técnica no solo de las prácticas sobre el cuerpo, sino las que se realizan frente a los aparatos.

El idioma del fútbol

La mundialización del fútbol, con su consecuente viralización, nos pone en perspectivas agobiantes en relación con el tiempo. Como bien se ha dicho, la reproducción incesante no le ha quitado el aura a la cancha, sino que ha sido alimento, e incluso ha logrado cambiar reglas del deporte desde la lógica del/la espectador/a, como también la modulación de los cuerpos y movimientos psicotécnicos. ¿Pero qué pasa con el tiempo? ¿Con la historia? Antes se dijo que la hiperrealidad que confieren los aparatos de visualización le ha dado una función mítica.

En cualquier deporte se considera que hay una temporalidad ludodeportiva. Esta se divide en tres: una duración breve, una duración media y una duración prolongada. La primera es la de la acción del evento deportivo, la segunda es el encadenamiento de las temporadas y la tercera es la inserción en los siglos. “Estas duraciones diferentes se funden entre sí para conferir al juego deportivo su realidad plena de hecho social vivo” (Parlebas 454). Deteniéndonos en “hecho social vivo” es que nos procuramos decir, hecho social *en vivo*. En otras palabras, *tiempo real*, como dice Baudrillard, ese tiempo real donde ya no hay pruebas de nada, dado que el exterminio de lo virtual a la realidad jamás será verificado en tiempo real (126). Y así prosigue describiendo este tiempo social vivo: “El tiempo real es una especie de agujero negro donde nada penetra sin ser desustancializado” (127). El filósofo francés realiza un diagnóstico sobre las guerras contemporáneas y exterminios virtualizados por la pantalla, que incluso permitirían un negacionismo de la historia. ¿Se podría decir lo mismo de un partido? ¿Acaso en el fútbol no hay una temporalidad tan instantánea como irreversible que instala la *memoria del fracaso*?

Por un lado, se instala una continuidad imaginaria e ilusoria del tiempo planetario a través de la historia cíclica de los mundiales, de los campeonatos y goles, pero, asimismo, se invierte la

perspectiva del tiempo. En lugar de la dilatación de la historia, se precipita la duración breve de la acción motriz (Parlebas 446), que puede sublevar una hazaña sublime que inscribe un mito. La jugada, una historia. En la paradoja de que en el deporte falta el sentido, el gol no tiene significado en sí. Es lo que Barthes llega a describir como “coartada ideológica” (*Mitologías* 49) donde se purifica la acción, se naturaliza en el puro montaje del cuerpo en movimiento. Es tal la operación, que funde, citando a McLuhan, “una imagen inclusiva atemporal” (109). Una imagen corporal que llega desde el sentido de la acción a la historia. Lo inédito, quizás, es que la espectacularidad técnica en el fútbol llegó a tal punto que ahora puede universalizarse como mito, como idioma: así como muchos, Katongo —capitán de Zambia—, tras ganar la Copa África en 2012 dice: “el fútbol es un idioma universal”. Solo habla inglés y un poco de alemán, dice, y ha jugado en Dinamarca, Grecia, China. Casi un lugar común, tan común que asemeja a esa función fática del lenguaje descrita por el lingüista Jakobson, es decir, un canal abierto de contacto sin intercambio de información.

Volviendo a McLuhan, cabe preguntarse cómo la mediación de la televisión pudo empujar a que ciertas corporalidades casi irreconciliables pudieran comunicarse con el mero movimiento de los pies, o el mero comentario del partido del fin de semana, cómo la “cháchara deportiva” (Eco 182-7) se ha vuelto una posibilidad de hacer contacto con el otro. Si el fútbol puede tener una función mitológica con los medios de comunicación de masas (Brohm 146), ¿acaso el “mito sea una reducción de la experiencia colectiva en una forma visual y clasificable?” (McLuhan 1.010). Volviendo a esa temporalidad del *hecho social en vivo*: tan directo, tan hiperreal se vuelve el gol de Arturo Vidal, su lesión, su peinado, que abstrae ese proceso *en vivo* para delegarse como una postura mental colectiva. La postura del otro, el movimiento de sus muslos, se convierten en la postura mental de una colectividad. La lesión de un/a jugador/a puede resentir un país. McLuhan dice que un idioma concierne un medio masivo de reproducción y un macromito que lo contenga, un aparato que se actualiza produciendo mitos (1.014). En este sentido, el fútbol

en la época de su espectacularidad técnica se ha vuelto, nos guste o no, un idioma, un aparato tan mítico como la ciencia.

Producción de historia

Vale la pena notar que el desarrollo técnico del fútbol apenas lleva poco más de un siglo. Esto nos sitúa en un nuevo viraje contemporáneo, si consideramos que el fútbol no ha terminado de tecnificarse, de evolucionar. Luis Suárez, delantero uruguayo, como muchos futbolistas provoca: “Queremos seguir haciendo historia”. De alguna manera en el fútbol se *hace* historia constantemente, como quien construye un relato por el movimiento de los cuerpos, transferidos a partir de las pantallas imaginarias. Pero no se hace historia por el récord o la gesta heroica, ese es más bien su contenido mítico, su mensaje. Se hace historia porque el fútbol en sí mismo *produce historia*. En lugar de asesinar la realidad por la virtualidad (Baudrillard 125-29), los hace tener a ambas una orgía *en vivo*.

Una orgía histórica que no ha terminado, que siempre es contemporánea. Sistemáticamente produce su contemporaneidad. Como la máxima de McLuhan: “el medio es el mensaje”, en este caso el fútbol como aparato es el mensaje, en cuanto es un efecto en sí mismo, más allá de la reproducción cíclica de los mensajes o épicas narrativas de los cuerpos. Se convierte en una suerte de prótesis temporal, que además nos provee de cierta sensibilidad utópica en la escenificación de la jugada imposible, de poder gritar, a pesar de todo, un gol. Si en la politización del fútbol, como escribe Vinnai hace casi 50 años, “los goles que se convierten en la cancha son los goles en contra de los dominados” (12), ahora en esta futbolización técnica surge la posibilidad de la puesta en escena de tácticas de resistencia. No solo en la cancha, sino en las maneras de ver el deporte con una lejanía catártica, en sentir pistas de utopía, sin que por ello dejemos de correr el peligro que el aparato del fútbol nos absorba en su mito.

Referencias

- Alabarces, Pablo.** “Los estudios sobre deporte y sociedad: objetos, miradas, agendas”. En *Peligro de gol: estudios sobre deporte y sociedad en América Latina*. Buenos Aires, CLACSO, 2000.
- Antezana, Luis.** “Fútbol: espectáculo e identidad”. En *Peligro de gol: estudios sobre deporte y sociedad en América Latina*. Buenos Aires, CLACSO, 2000.
- Augé, Marc.** “¿Deporte o gran ritual moderno?”. *Le Monde Diplomatique*, mayo de 1998.
- Barthes, Roland.** *Mitologías*. Madrid, Siglo XXI, 1999.
- Baudrillard, Jean.** *Pantalla total*. Barcelona, Anagrama, 2006.
- Benjamin, Walter.** *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México, Itaca, 2003.
- Berti, Eduardo.** “Campeones, héroes y semidioses”. *La Nación*, 4 de jul. 2014, <https://www.lanacion.com.ar/1706794-campeones-heroes-y-semidioses>
- Brohm, Jean-Marie.** *Sociología política del deporte*. México, Fondo de Cultura Económica, 1982.
- Debord, Guy.** *La sociedad del espectáculo*. Buenos Aires, La Marca Editora, 2008.
- Eco, Umberto.** *La estrategia de la ilusión*. Barcelona, Lumen, 1999.
- Ferrer, Christian.** “Prólogo: el tiempo inmóvil”. En G. Debord, *La sociedad del espectáculo*. Buenos Aires, La Marca Editora, 2008.
- García Canclini, Néstor.** *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México, Grijalbo, 1989.
- McLuhan, Marshall.** “Mito y medios de masas”. *Palabra clave*, vol. 18, n° 4, 2012, pp. 1.008-1.022.
- Parlebas, Pierre.** *Juegos, deporte y sociedades. Léxico de praxeología motriz*. Vol. 36. Badalona, Paidotribo, 2008.
- Sánchez, Antonio.** “Reseña de “Del deporte y los hombres” de Roland Barthes. *Cultura, Ciencia y Deporte*, 6.16, 2011, pp. 71-72.
- Santa Cruz, Eduardo.** *Origen y futuro de una pasión (Fútbol, cultura y modernidad)*. Santiago, Lom, 1996.
- Vinnai, Gerhard.** *El fútbol como ideología*. Madrid, Siglo XXI, 2003.

Sobre el uso y abuso de lo bello y lo sublime en el espectáculo deportivo

Román Domínguez Jiménez

En su *Elogio de la belleza atlética*, Gumbrecht ataca la tendencia de las y los intelectuales a menospreciar el deporte. Consta que, en el mejor de los casos, el deporte es considerado por estos como “la más bella de las actividades marginales de la vida” (28). Y observa que esta benevolencia toma la forma de una advertencia de buen tono: no habría que tomarse en serio el placer que nos provocan los deportes. Considero que esta advertencia señalada por Gumbrecht se vuelve consigna política cuando se nos insiste, explícita o subrepticamente, que el deporte, ya sea como práctica del cuerpo propio o como espectáculo, no es sino una mascarada de nuestra relación posible tanto con nuestro cuerpo individual como con el cuerpo colectivo. Por un lado, la práctica del deporte estaría adulterada por las necesidades de la sociedad del consumo y del control que nos impedirían alcanzar una apropiación plena de nuestras potencias corporales. Por otra, la identificación del deporte de masas con el espectáculo (por ejemplo, en el amor a los colores de una casaca) sería o bien el signo de una alienación con-

sentida, o bien un desvío de la libido colectiva de sus auténticos intereses (para las y los debordianos de última hora, el colectivo no sabe nunca lo que quiere), cuando no una biopolítica franca que incubaba el fascismo, despliega el racismo y engendra un consumismo desbocado bajo la máscara de la sana competencia. Por esto, hay que ir más allá del desprecio señalado por Gumbrecht: ¿no es cierto que de lo que se podría acusar al deporte está ya presente en las otras esferas de la cultura, en las redes sociales, en los modelos económicos e incluso en campos de los que suele ser un signo de mal gusto o de franca ignorancia sospechar, aunque sea un poco de su alianza con fuerzas espurias: el arte contemporáneo, por ejemplo? ¿No es cierto que el arte, el cine, la universidad, sufren también la presión del capital, y que es cada vez más difícil obviar esta relación mercantilista, cuando no clientelista, que socava la libertad y pureza de estos dominios? ¿No es cierto, por ejemplo, que cuando se analiza la obra de una o un artista consagrado, o la importancia relativa del tema de una serie de *Netflix* nos vemos no pocas veces obligados/as a obviar los compromisos mercantiles de los que depende para su existencia? ¿No es cierto que la historia muestra que las esferas más altas del quehacer humano, que sean pretendidas o reales: el arte, la filosofía, la religión, la ciencia, la cultura, la universidad han caído continuamente en compromisos abyectos? ¿Por qué pretender que el deporte es menos noble o más ideológico que estas esferas? ¿No es cierto que nosotras y nosotros mismos universitarios estamos sometidos a regímenes tecnocráticos de producción y control que desvirtúan lo que en principio sería nuestra noble labor?

Ante la evidencia de que hacer deporte es en efecto una práctica legítima del cuidado de sí, los y las intelectuales dirigirán entonces su desprecio al deporte-espectáculo. La falta del deporte como espectáculo masivo consistiría menos en la magnitud, ciertamente grosera, de sus recursos que en el hecho de servir como modelo del engaño de la cultura del mérito y de la competencia en el universo capitalista: el mundo laboral de hoy se distingue por ser una competencia descarnada por la productividad en un partido sin *score* final en el que todas y todos estamos siempre a punto de perder. Ello explicaría en parte la desconfian-

za e incluso la animadversión al placer deportivo por parte de las y los intelectuales: este placer correspondería a la sublimación de bajas pasiones (la muerte del/la adversario/a, la impostura de un narcisismo tan fantasmagórico como colectivo) o al desvío de un deseo legítimo, ya bien sobre el cuerpo propio, o bien sobre la expresión de los cuerpos que solo una sociedad postrera podría reencaminar por el buen sendero, sin la mediación del deporte tal y como lo conocemos hoy día.

Con todo, se puede derivar un alcance político a partir de la vindicación del deporte que Gumbrecht opone al desprecio de sus pares: su elogio no proviene del interés por las estadísticas o por una función social externa, sino por la belleza intrínseca del deporte. El elogio de tal belleza implica liberar los gestos y las gestas deportivas de la insidia y la desidia de los y las intelectuales para acordarles un lugar pleno en la esfera de los intereses humanos. Este diagnóstico bien puede aplicarse al ámbito de las humanidades en general y de la estética en particular, y esto también es válido para nuestros países latinoamericanos. Con el tiempo, otras manifestaciones que en un principio fueron consideradas espurias o menores componen hoy día la columna del pensamiento estético contemporáneo: el cine, la música pop, el folclor, la televisión, las artes populares, el cómic y hasta los videojuegos. Pero las humanidades en general, y las y los filósofos y estetas en particular, salvo en ciertos casos como las y los autores que María Barriga Jungjohann ha señalado en el primer capítulo de este libro, le siguen debiendo algo al deporte: un pensamiento del cuerpo y los gestos deportivos, una *aisthesis* de los placeres y goces sensoriomotores que solo el deporte vehicula y acomete, una teoría del deseo que anida en las jugadas y que inerva al colectivo para su eventual emancipación. De tal suerte que, aun cuando el cuerpo es el eje de muchas investigaciones en el arte, la literatura, la filosofía, la teoría crítica, apenas ha sido pensado a partir y en el campo del deporte. Aunque es cierto que existen textos esparcidos en el tiempo y en la geografía sobre el deporte como material de pensamiento y de expresión, carecemos de una estética crítica del deporte como campo de acción teórica. La existencia de este libro que usted está leyendo trata de

paliar humilde y parcialmente esta carencia. Y así como Gilbert Simondon postuló que nuestra cultura permanecería incompleta hasta que renunciaríamos al resentimiento de un “humanismo fácil” (9) que opone cultura y técnica, espíritu humano y mediación tecnológica, así tendríamos que cuestionar la división no ya entre alta y baja cultura, sino la cesura biempensante entre la acaso supuesta emancipación que proporcionan hoy día las artes y la literatura, y la también supuesta futilidad o incluso la supuesta bajeza del deporte en el momento de expresar y emancipar la corporalidad humana. Baste un ejemplo: el arte contemporáneo institucional se distingue en gran parte por el abandono de la categoría clásica y moderna de la belleza del cuerpo humano, a no ser que la representación de este cuerpo forme parte de un ensamble más vasto, profundo o “crítico”, por ejemplo, en una película o en una instalación o, por el contrario, que el cuerpo bello aparezca como un subproducto kitsch o *demodé*. Nos podemos preguntar con sinceridad a dónde ha ido en nuestro tiempo el culto a la belleza corporal. Al mundo de la publicidad sin duda, pero también bajo la categoría de proeza, al deporte. Marcelo Bielsa (“La importancia” y “La belleza”) tiene razón cuando afirma, en un video que circula con diversos nombres desde hace varios años en YouTube y otras plataformas, que el fútbol no se define por el resultado, sino por su elemento estético. Tanto más si este elemento estético es la belleza. Para Bielsa, los protagonistas del fútbol tienen la responsabilidad de dar belleza al colectivo, pero sobre todo a quienes no tienen otro tipo de satisfacciones estéticas: a los más pobres. Todos los demás, dice Bielsa, podemos obtener satisfacción de otras cosas y de otras actividades, “pero los más pobres sólo tienen el fútbol o lo que remplace al fútbol” en otras partes del mundo. Lo anterior tendría que escucharse como un clamor hacia las preocupaciones de las humanidades y específicamente hacia las y los que pretendemos estudiar la estética y los gestos humanos. La carencia de estudios teórico-filosóficos sobre los deportes como una esfera estética autónoma implica una falta política y hasta moral que podría, para parafrasear a Churchill, expresarse así: “nunca tan pocos despreciaron tanto la estética de tantos”.

Es necesario ampliar el espectro estético más allá de la propuesta de Gumbrecht: la idea de que lo que importa a la o el espectador de deportes es la belleza es sin duda pertinente como principio, pero quizás es demasiado general para dar cuenta de la afectividad deportiva, así como para instituir una estética crítica del deporte. Gumbrecht lo reconoce en cierto modo e incluso anima a proponer nuevos desarrollos. El problema reside en que la idea de belleza deportiva de Gumbrecht (39) se basa en la noción de belleza como finalidad sin fin de Kant, es decir, en el juicio reflexivo sobre la forma, y no en la de Burke, para quien la belleza está siempre acompañada de amor (32); menos aún se inspira en la fórmula de Stendhal, que recogerán después, entre tantos otros y otras, Nietzsche, Baudelaire y Proust: “la beauté n’est que la promesse du bonheur”. Resulta así, que con esta elección teórica de Gumbrecht se vuelve difícil pensar la belleza deportiva en su elemento de atracción y sensualidad. Pero, a pesar de Gumbrecht, el colectivo que aprecia el espectáculo del deporte no busca, como Kant, un *sensus communis* puramente formal. Lo que busca es un aguijón, un catalizador del afecto que transforma la atmósfera que le espera, como el rayo que trastoca la noche o la tormenta que descarga la nube. A esta cuestión se añade que Gumbrecht considera que la aparición de lo sublime es marginal respecto a lo bello en el gusto por los deportes de competición (49). Pero, ¿no es cierto que las grandes jugadas y logros en el deporte son más bellos cuando llegan después de una larga espera, como en un campeonato logrado después de años de sinsabores, o cuando la proeza se ejecuta por quien nadie lo esperaba? Pero en ese caso ya no se está hablando de lo bello, sino de lo sublime, es decir, del espíritu que se impone a la adversidad, a la indiferencia, al ninguneo. En efecto, para Kant lo sublime se da como una suerte de triunfo de la idea, es decir, del espíritu, frente a la fuerza de la naturaleza, que aquí se puede traducir como triunfo frente adversidad: “sentimiento de un momentáneo impedimento de las fuerzas vitales y de una tanto más fuerte efusión de éstas inmediatamente consecutiva” (Kant 159). Acaso los logros más sublimes en la historia del deporte olímpico masculino son las cuatro medallas de oro que

Jessie Owens ganó en los Juegos Olímpicos de Berlín en 1936 frente a los ojos del Führer y su comitiva, y el triunfo del etíope Abebe Bikila en los Juegos de Roma 1960, quien ganó la Maratón con pies descalzos. Gumbrecht tiene razón al decir que el análisis del afecto de lo sublime deporte debe reservarse a casos extraordinarios. Pero, justamente, el colectivo siempre espera lo extraordinario en el deporte: todos los niños y niñas que juegan básquetbol esperan algún día realizar, como Michael Jordan en su última canasta con los Bulls en 1998, un tiro de extrema dificultad para ganar la final en los últimos segundos; todas las gimnastas se comparan con el inédito 10 de Nadia Comăneci en Montreal 1976, por más que la técnica gimnástica haya superado con mucho este logro casi fundador; todas y todos los hinchas sueñan con que su equipo realice la remontada imposible para ganar la gesta en los últimos minutos, como lo hizo el Liverpool ante el Barcelona en la semifinal de la Champions League en 2019; y añoran repetir goleadas tan sorpresivas como humillantes, como la de Chile a México en 2016, o la de Alemania a Brasil en 2014. ¿Qué sería el espectáculo del fútbol o del deporte sin estos hitos sublimes?: una pura degustación contemplativa y analítica para almas bellas. Es por el drama de lo sublime (y por su contrario: el ridículo) que el espectáculo deportivo cobra sentido y se inserta en el campo de los logros humanos: quizás a esto se refiere Bielsa cuando postula que hay que ganar con belleza. Pero no hay belleza sin épica y sin drama plástico en el deporte, o lo que es lo mismo, es lo sublime, y no la belleza, lo que provoca el amor al deporte como espectáculo.

Con todo, coincido con Gumbrecht en su intuición de que el momento central del deporte es la epifanía, es decir la aparición súbita del cuerpo en la acción deportiva: la canasta imprevista por parte de LeBron James, un pase mágico de Messi, el *dribbling* de Maradona, la resistencia de las piernas de la corredora de Jamaica Shelly-Ann Fraser-Pryce, el pase increíble de Patrick Mahomes, la soltura de Simone Biles. Pero habría que agregar que para la o el espectador contemporáneo las epifanías del deporte de competición se separan de las epifanías de la teología en la medida en que las primeras son tecnificadas. Es decir,

siguiendo el vocabulario de Benjamin, no son auráticas, no se dan, contra lo que pudiera pensarse, como un acontecimiento irrepetible (aunque en parte lo sea), sino también como resultado de la conjunción de dos procesos técnicos: el entrenamiento en la ejecución o rendimiento evaluable (*Tesleistung*) de los deportistas y la iterabilidad del registro y reproducción de la imagen deportiva: test y reproducción separan al deporte de un culto y lo convierten en espectáculo contemporáneo. Respecto al primer proceso, hay que decir, recordando la lectura que Déotte hace de Benjamin en su libro *La época de los aparatos*, que el cuerpo del actor de cine, que aquí podemos asimilar a un o una deportista, está sometido a las mismas exigencias de normatividad que las masas de las ciudades, que son básicamente empleados y obreros (257-260). En este sentido, la actuación del o la deportista obedece a su adaptación a normas que pese a su espectacularidad son análogas a las de una humanidad sometida a la testabilidad y vigilancia constante de sus movimientos. De ahí la solidaridad que emerge entre la o el deportista y su público: su performance no se inserta en un culto o experiencia tradicional (un rito de pasaje, por ejemplo), sino en una configuración en la que la eficacia adaptativa es el medio en que se desenvuelven los cuerpos. Dicho de otra manera, el gesto y la gesta del o de la deportista ofrece al colectivo la eventualidad de una performance en las que los gestos, si bien tienen de fondo la adaptabilidad sensoriomotriz a una norma o regla, se realizan de una manera en la que el azar y la dinámica transfiguran el cumplimiento de la norma en juego: por eso no hay dos goles iguales, por eso todo gol tiene algo de milagroso. El deporte de competición puede así ser entendido como el desbordamiento del test por el juego. Si Schiller consideraba ya que solo el impulso de juego (*Spieltrieb*) (224-225) podría neutralizar y superar los impulsos contrarios e inherentes a la humanidad (que son el impulso de forma y el impulso sensible), en el deporte, son la testabilidad como condición de la humanidad industrializada y el azar que implica la materialidad en juego (por ejemplo el efecto del aire y la gravedad en un balón), los que son superados por la actuación exitosa (y a veces también, por contraste, por el gran fracaso). En suma, la performance del

o la deportista es la superación de una adversidad técnica por medios corporales y gestuales. En este sentido, toda performance deportiva exitosa es un triunfo de la corporalidad humana frente a las exigencias que esa misma humanidad se ha propuesto como drama técnico.

Se puede sospechar con cierta razón que el deporte no nace como un índice de libertad, sino como dispositivo de captura del deseo por parte de poderes disciplinarios: la escuela, la universidad, la fábrica. El fútbol, por ejemplo, es una herencia del Imperio británico, pero como señala Hobsbawn, su sencillez le permitió, al contrario del cricket (y del béisbol, en el caso de la esfera de influencia estadounidense), expandirse más allá de las zonas de influencia del Imperio: podía practicarse en cualquier terreno más o menos plano con poco equipamiento; lo que permitió a colectivos de todos los continentes apropiarse afirmativamente del drama del fútbol más allá de sus raíces coloniales. El fútbol es el robo plebeyo de un teatro de origen colonial. Que el capital se reapropie incesantemente de sus fuerzas no neutraliza su carácter gestual, y en esta medida un cierto aspecto liberador: el hecho de que Messi juegue para esa máquina financiera que es el PSG no impide que sus goles y sus gambetas sean el testimonio de cómo una norma técnica (conducir el balón sin usar las manos) puede ser transfigurada en gracia plástica, en instante de belleza, en gesto.

Respecto al segundo proceso, el de la iterabilidad en la reproducción, habría que hacer un reparo a la opinión de Gumbrecht, según la cual la emoción deportiva se define solo por el instante casi mágico y esperado por la multitud en la que la epifanía se cumple de una vez por todas. Para Gumbrecht, el público se interesa por el deporte en presente, es decir, por el momento esperado, pero nunca asegurado en la que la epifanía se cumple: anotar un gol ahora, ganar un campeonato *hic et nunc*. Es cierto que el mayor momento de emoción siempre será en el que nuestro equipo se corona o en la que nuestra o nuestro ídolo deportivo cumple sus proezas. Pero aún con toda nuestra tecnología, o quizás por ella, el momento exacto de la ejecución es casi invisible. Hubo un momento, por ejemplo, hacia mediados de 1986 en México,

en el que Maradona esquivó a un puño de defensores ingleses para anotar su célebre *gol del siglo*. Sin duda muchos millones lo vimos en vivo por la televisión, unos miles en el Estadio Azteca, pero la memoria de ese momento, aún en los segundos posteriores a la hazaña, depende de la repetición técnica. Es la repetición y la posibilidad de la repetición las que permiten que ese gol pueda ser inscrito en una historia de imágenes de los mejores goles y de las grandes hazañas futbolísticas contemporáneas. A nivel masivo, la memoria de goles no televisados o no filmados pertenece a la fábula o la leyenda, como la mayor parte de los goles del primer campeonato mundial de fútbol en Uruguay en 1930 o los primeros jonrones de Babe Ruth con los Yankees de Nueva York en 1919. Mientras que los goles o las performances registradas y difundidas pertenecen a una memoria de epifanías tecnificadas, de imágenes-movimiento reproducibles que llegan a crear una nueva mitología comparada, en la que el primer 10 de Nadia Comăneci en las barras paralelas en los Olímpicos de Montreal 1976, el célebre salto de longitud de 8,90 metros de Bob Beamon en los trágicos olímpicos de México 1968 (que por cierto es el récord olímpico vigente más antiguo) o la mítica pelea de Mohamed Ali contra Sonny Liston refulgen no sólo como perlas de una mitología industrializada, sino como hitos de la estética humana en el mismo nivel que otros hitos estéticos y artísticos del siglo xx. Marinetti (1978 [1909]) postulaba en el Primer manifiesto futurista que un automóvil de carreras era más bello que la *Victoria de Samotracia* (128). Con menos pretensión, y con poca originalidad, creo que la actuación de la Comăneci en Montreal compite en importancia para la memoria estética del siglo xx con un poema de Octavio Paz, una coreografía de Martha Graham o con la gran performance de la sonata *Claro de Luna* de Beethoven por Claudio Arrau en 1968.

En 1967, Foucault proclamó que soñaba con una ciencia, a la que el dio el nombre de heterotopología. Esta ciencia postularía que las heterotopías se distinguen de las utopías porque se trata de los espacios reales en los que todas las sociedades humanas descansan de la uniformidad de los espacios normativos. Ejemplos de heterotopías son el cine, el teatro, el prostíbulo, pero sobre

todo el barco, porque el barco es un lugar móvil en el que se viaja para descubrir otros lugares. Foucault concluía su intervención sobre las heterotopías con la esta divisa: “Las civilizaciones sin barcos son como los niños cuyos padres no tienen una gran cama sobre la cual jugar; sus sueños se agotan, el espionaje reemplaza a la aventura, y la fealdad de la policía reemplaza a la belleza llena de sol de los corsarios” (51). De una manera más modesta que Foucault, y por supuesto, con mucho menos talento y autoridad para proponer una ciencia nueva, me gustaría pensar en una nueva práctica estética, una que considere al deporte, los grandes juegos, las peleas, las competiciones como elementos de una historia audiovisual de la humanidad que juega y se supera colectivamente. El supuesto, a la vez trascendental (en el sentido kantiano) y mesiánico de esa práctica, o si quieren ustedes, de esa seudociencia, sería que la humanidad, aún en el supuesto marxista de una sociedad sin clases, seguiría luchando entre sí, con colores diferentes, en oposición a esa idea también mesiánica de que la humanidad llegará a un punto en que el engaño del deporte, y de todo espectáculo industrial, daría paso a una auténtica, y acaso candorosa, celebración de una corporalidad netamente armónica.

Concluyo con un posible listado de los elementos conceptuales que me gustaría rigieran esa práctica estética: en lugar de la belleza, estaría la gracia; en lugar de lo sublime, estaría la búsqueda de gloria. La gracia porque es la variación de la belleza que tomaría al test como punto de partida para el surgimiento de las epifanías; la gloria, porque creo que lo que falta a la propuesta de Gumbrecht es el énfasis en el aspecto mítico, épico de las gestas deportivas. No habría estética del deporte de competición que pudiera hacer caso omiso de la búsqueda de gloria, pues la gloria marca el punto de contacto, el instante del triunfo azaroso, con un destino que solo nos es dado ver bajo la figura de las performances deportivas. La gloria del deporte es infantil, tiene algo de esa cama convertida en barco de la que hablaba Foucault (al que por cierto difícilmente se puede acusar de obviar las cuestiones de los dispositivos poder). Tiene también algo del Valhalla, ese paraíso de los vikingos que recordaba Borges, en el que, contra toda la corrección política contem-

poránea, habrá batallas y correrá cerveza para los guerreros y guerreras: “Hay paraísos contemplativos, paraísos voluptuosos, paraísos que tienen la forma del cuerpo humano (Swedenborg), paraísos de aniquilación y de caos, pero no hay otro paraíso guerrero, no hay otro paraíso cuya delicia esté en el combate” (462). En el Paraíso, ya bien celeste, como lo quieren todavía las y los creyentes, o bien terrestre, como lo añoran las y los comunistas (pues también estos buscan victorias, aunque sean dialécticas), tendría que haber un lugar para el deporte y su espectáculo, por lo menos si ese paraíso se piensa bajo otra forma que un lugar de contemplación, como lo es el Empíreo de Dante. Es decir, si el pensamiento del Paraíso implica imaginarlo bajo una forma que no anule nuestro cuerpo, y por lo tanto nuestras queridas fuerzas sensoriomotrices, habrá que pensar un lugar para una suerte de deporte celestial. En ese paraíso glorioso del deporte habría patadas incomparables, penaltis, grandes faltas entre niñas y niños, proezas gimnásticas, combates “a muerte”, hinchas estruendosos/as (de preferencia sin barras bravas ni *hooligans*), retos de *parkour* y *knockouts*. En un texto de las salas de su exposición *Sublevaciones*, Didi-Huberman recuerda que Freud afirmó que el deseo es indestructible. Habrá que recordar a las y los despreciadores del espectáculo deportivo que el deseo, sobre todo si es colectivo, es también incorregible.

Referencias

- Benjamin, Walter.** “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” [tres redacciones]. *Obras*, libro 1, vol. 2. Madrid, Abada, 2008.
- Bielsa, Marcelo.** “La importancia de la belleza en el juego y la sociedad”. Video de YouTube. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=Kr436VHcXng> (consultado el 15 de julio de 2020).
- . “La belleza en el fútbol, por Marcelo Bielsa”. Video de YouTube. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=tdWMymPAXNI> (consultado el 15 de julio de 2020).
- Borges, Jorge Luis y María Esther Vázquez.** “Literaturas germánicas medievales”. *Obras completas en colaboración 2*. Madrid, Alianza, 1983.
- Burke, Edmond.** *Indagaciones filosóficas sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*. Madrid, Tecnos, 2001 [1757].
- Déotte, Jean-Louis.** *L'Époque des appareils*. París, Lignes/Manifesto, 2004.
- Foucault, Michel.** “Topologías. Dos conferencias radiofónicas”, *Fractal*, n° 48, vol. XII, enero-marzo, 2008, año XII, pp. 39-62.
- Gumbrecht, Hans Ulrich.** *Elogio de la belleza atlética*. Buenos Aires, Katz, 2006.
- Hobsbawm, Eric.** *Historia del siglo xx. 1914-1991*. Barcelona, Crítica, 1995.
- Kant, Immanuel.** *Crítica de la facultad de juzgar*. Caracas, Monte Ávila, 1992 [1790].
- Marinetti, Filippo Tommaso.** *Manifiestos y textos futuristas*. Barcelona, Ediciones del Cotal, 1978 [1909].
- Schiller, Friedrich.** *Kallias. Cartas sobre la educación estética del hombre*. Madrid, Anthropos, 1990 [1793 / 1795].
- Simondon, Gilbert.** *Sur le mode d'existence des objets techniques*. París, Montaigne/Aubier, 1958.

BIOGRAFÍAS

Nicole Ahumada Rojas

Licenciada en Artes Visuales con mención en Artes Plásticas (UCH), © magíster en Estéticas Americanas (PUC). Cuenta con un importante trabajo en la elaboración y ejecución de estrategias para el fomento de las artes y la cultura. Recientemente se ha adjudicado el proyecto Fondart 2020 n° 533981, categoría exhibición, con “Cómo cargar un cuerpo”, a realizarse en Parque Cultural de Valparaíso.

María Victoria Barriga Jungjohann

Licenciada en Estética, diseñadora y magíster en Ciencias de la Comunicación. Su trabajo se centra en el diseño, la estética filosófica, la comunicación y los estudios visuales. Ha sido profesora en las universidades Católica de Temuco, Mayor y Católica de Chile, donde actualmente cursa un Doctorado en Filosofía con un tema sobre epistemología del diseño.

Román Domínguez Jiménez

Docente del Instituto de Estética de la Facultad de Filosofía de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Doctor en Filosofía por la Universidad de París 8. Ha publicado ensayos en Francia, México y Chile; y artículos en revistas como *Appareil* (Francia) y *L'Atalante* (España).

Es autor del libro *Technopolitique du geste contemporain. Vivre et penser le naufrage numérique*, que será publicado en 2021 por la editorial L'Harmattan de París, Francia. Los cursos que imparte y su investigación se centran en la filosofía del cine, la estética moderna y contemporánea, y la filosofía de la técnica.

Joaquín Fernandois

Sociólogo. Realiza investigación en los ámbitos de enseñanza artística y bibliotecas escolares, miembro del Laboratorio de Estudios del Cotidiano (www.lec-estudios.cl), que entrega servicios de investigación sociológica en las áreas de educación, estudios urbanos y cultura digital. Actualmente es estudiante de Master of Education in Digital Learning, Monash University (Australia).

Gabriela Flores Pérez

Estudió Literatura en la Universidad de Chile. Actualmente es estudiante del Magíster en Estudios Latinoamericanos en la misma casa de estudios. Las líneas de investigación que sigue son: escritura de mujeres, historia del deporte femenino y la narrativa tanto chilena como caribeña. Es entrenadora de tenis y jugadora de tenis playa.

Concepción María José González Cabezas

Docente, especialista e investigadora independiente en literatura infantil y juvenil, fomento lector y bibliotecas. Doctora en Filosofía, máster en Libros y Literatura Infantil y Juvenil, licenciada en Estética, periodista y licenciada en Comunicación Social.

Cristián L. Guerra Rojas

Musicólogo, doctor en Filosofía mención Estética y Teoría del Arte. Ha sido académico en distintas instituciones y actualmente ejerce con jornada completa en la Universidad de Chile. Ha publicado diversos escritos en revistas nacionales e internacionales. Director de la *Revista Musical Chilena* desde 2017 y presidente de la Sociedad Chilena de Musicología desde 2018.

Andrea López Barraza

Psicóloga y licenciada en Estética PUC, magíster en Artes, Universidad de Chile, doctora en Educational Leadership, New York University. Corredora de Ultramaratonés.

Nelsy Cristina López Plazas

Docente de la Universidad de los Andes en Colombia, magíster en Literatura de la Pontificia Universidad Javeriana y doctora

en Literatura de la Universidad de los Andes. Posee trayectoria investigativa en los estudios comparados entre literatura y las artes visuales, el cine, la fotografía y el teatro.

Paulina Morales Guzmán

Licenciada en Filosofía (2018) y licenciada en Estética (2019) por la Pontificia Universidad Católica de Chile. Estudiante de Magíster en Pensamiento Contemporáneo en la Universidad Diego Portales.

Verónica Moreira

Investigadora adjunta del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Doctora en Ciencias Sociales por la Universidad de Buenos Aires, magíster en Antropología Social por IDES/IDAES, Universidad Nacional de San Martín, y licenciada en Ciencias Antropológicas por la UBA. Docente del Seminario Cultura Popular y Cultura Masiva de la carrera de Ciencias de la Comunicación, Facultad de Ciencias Sociales, UBA. Actualmente dirige el proyecto Deporte, Cuerpo y Género con sede en el Instituto de Investigaciones Gino Germani. Coordina el Grupo de Trabajo Deporte, Cultura y Sociedad del Consejo

Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO). Es autora del libro *Clubes argentinos. Debates sobre un modelo*, junto con Rodrigo Daskal, y organizadora del libro *Deporte, cultura y sociedad. Estudios socio-antropológicos en Argentina*, con Alejo Levoratti. Los temas de interés actuales son el cuerpo, el género y las emociones en el boxeo. Y se ha destacado en el estudio de la política y la violencia en el fútbol.

Valeska Navea Castro

Doctoranda bajo la dirección del prof. em. Dr. Alfonso de Toro en el Centro de Investigación Iberoamericana del Instituto de Romanística en la Facultad de Filología de la Universidad de Leipzig. Licenciada en Teoría e Historia del Arte, Universidad de Chile. Sus áreas de investigación son la Estética, la Teoría del Arte y los Estudios Culturales.

José Manuel Parra Zeltzer

Magíster en Estudios de Cine de la Pontificia Universidad Católica de Chile, licenciado en Teoría e Historia del Arte, y realizador en Cine y Televisión de la Universidad de Chile. Investiga sobre crítica de cine en Chile. También ejerce como

crítico en radio, en el blog especializado *El Agente Cine* y la revista digital *La Fuga*.

Natalia Silva

Socióloga de la Universidad de Valparaíso y magíster en Seguridad y Defensa de la Academia Nacional de Estudios Políticos y Estratégicos (ANEPE). Exjefa de estudios del Departamento Estadio Seguro del Ministerio del Interior y Seguridad Pública 2015-2018. Directora Ejecutiva de la Fundación Fútbol y Sociedad.

Andrés Viviani Gómez

Licenciado en Historia del Arte, magíster en Estéticas Americanas de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Sus áreas de estudio son los procesos de síntesis e hibridación cultural en las estéticas americanas, y el arte y cultura de los pueblos originarios.

Drago Yurac

Es licenciado en Psicología en vías de titulación y estudiante de licenciatura en Estética en la PUC. Ha publicado artículos de psicología, filosofía, literatura y estética en diversas revistas electrónicas. Actualmente sus áreas de interés rondan en las experiencias de la locura, el juego, el azar y la ficción.



PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DE CHILE
FACULTAD DE FILOSOFÍA
INSTITUTO DE ESTÉTICA