

## **Acróbatas, contorsionistas y niñas monas: la promesa y la perversidad de la gimnasia olímpica de mujeres en Estados Unidos**

Ann Chisholm

La gimnasia olímpica de mujeres ha sido uno de los dos deportes más populares en lo que se refiere a la cobertura de los medios y el tamaño del público durante los últimos 25 años. Con la excepción del patinaje artístico de mujeres, es el único deporte de mujeres estadounidense que parece merecerse los horarios principales de la televisión. El *New York Times*, por ejemplo, informó que las pruebas olímpicas de selección superaron a los Yankees (Vecsey 1996, B9). Durante los Juegos Olímpicos de 1996, la National Broadcasting Corporation (NBC) transmitió más de nueve horas y media de la competencia de gimnasia de mujeres durante el horario principal: este tiempo aire constituía casi dos terceras partes de la cobertura dedicada a todos los deportes femeniles en ese horario e, igualmente importante, constituía más de una cuarta parte de la cobertura (cerca de 34 horas) dedicada a todas las competencias varoniles y femeniles combinadas (Eastman y Billings 1999, 151).

Desde principios de los setenta, en Estados Unidos, la gimnasia femenil ha florecido en este contexto y al mismo tiempo se ha convertido en un estudio total de la contradicción. Descendientes tanto de la antigüedad occidental como de las tradiciones de los juglares, las gimnastas aparecen hoy en día en los medios estadounidenses como niñas acróbatas, contorsionistas y monas que suavizan los límites entre binarios sociales fundamentales: antisocial/social, desviado/normativo, infrahumano/superhumano, femenino/masculino, extranjero/doméstico(ado), niño/adulto, perversión/normalidad, descortesía/cortesía y ciudadano descalificado/ciudadano ejemplar.

Específicamente, como acróbatas y mujeres aéreas, representan la ciudadanía ejemplar y el feminismo liberal de maneras complejas y contradictorias; como figuras del contorsionismo (en particular con respecto a sus cuerpos discordantemente generizados y sexuados), representan desvia-

ciones de las convenciones sociales. Las gimnastas de EUA, por tanto, sostienen un precario balance no sólo entre lo superhumano y lo meramente humano, sino también entre lo superhumano y lo infrahumano (monstruoso). A su vez, representan la ciudadanía ideal y una extraordinaria feminidad, y así realizan la promesa del heroísmo individualizado moderno y la feminidad empoderada, a la vez que encarnan el riesgo del otro no civilizado (de la diferencia) en medio de nosotros. Sin embargo, lo hacen como niñas monas contenidas dentro de estructuras y narrativas familiares que minimizan esos riesgos mientras que refuerzan la lógica del corazón de la cultura estadounidense (anglo, burguesa, patriarcal, heterosexual).

A este respecto, lo que es especialmente interesante acerca de las gimnastas estadounidenses, tal y como lo articulan los medios recientemente, es el grado en que las promesas manifiestas del deporte —la veneración de una cepa particular de feminidad (mediada por los medios masivos) y, en palabras de Toby Miller, “la celebración de la flexibilidad, la fuerza y la agilidad” (1997: 4)— funcionan en relación recíproca con las economías de la perversidad, entre las que se cuentan la pedofilia, el incesto y el sadismo. En consecuencia, las promesas y perversidades encarnadas por las gimnastas estadounidenses son provocadoras, no sólo por lo que apuntan sobre la gimnasia de mujeres, sino también por sus implicaciones con respecto a las fantasías y deseos del público estadounidense.

### **Los juglares y el circo: acróbatas y contorsionistas**

En la antigüedad occidental, el ejercicio gimnástico se practicaba tanto como un medio de entrenamiento para otros deportes, cuanto como un medio para la preparación militar (Gardiner 1930: 89-92; Scanlon 1984: 19).<sup>1</sup> En este sentido, el ejercicio gimnástico se coordinó finalmente con la educación griega; la ley requería que todo ciudadano libre proporcionara a sus hijos instrucción tanto en la gimnasia como en el arte literario y la música (Leonard 1973: 1; Zeigler 1973: 113-14). El estado proporcionaba la gimnasia con

<sup>1</sup> La gimnasia que se practicaba en la antigüedad occidental (e incluso en el siglo XIX) no se parecía a la gimnasia que se practica hoy en día. No obstante, se pueden identificar conexiones entre varias permutaciones históricas del deporte, el militarismo y algunas prácticas contemporáneas. El salto de caballo, por ejemplo, se ha vinculado con el entrenamiento militar diseñado para enseñarle a los soldados a montar caballos mientras corrían durante una batalla (McIntosh 1957: 50).

estos propósitos, y de manera concomitante, el gimnasio era una institución vital de la polis griega: en esta, los jóvenes se entrenaban para encarnar las virtudes de la sociedad civil definida en términos del ciudadano hombre libre (Mandell 1984: 61-62; Scanlon 1984: 19).

La desaparición de la antigüedad occidental trajo consigo el debilitamiento de la gimnasia como un medio para el entrenamiento atlético y militar en Europa Occidental hasta el siglo XVIII, cuando se vio revitalizada con estos propósitos en Alemania y Suecia.<sup>2</sup> En el ínterin, sin embargo, varios elementos que son fundamentales para la gimnasia de hoy en día pervivían en las prácticas comunes a los juglares europeos —prácticas que también vinculan los circos de la antigüedad occidental con los circos modernos (Mandell 1984: 117; Guttman 1991: 44)—. De este modo, así como el ejercicio gimnástico fue alguna vez un medio institucionalizado para cultivar la encarnación de ideas nacionales en la antigüedad occidental, otros precursores del deporte emergieron en las márgenes de la cultura. Lo que es inusual sobre la gimnasia de mujeres, como resultado de esto, es el hecho de que sus historias están entrelazadas no sólo con los cuerpos civiles y militares disciplinados, sino también con los cuerpos de los juglares y del circo: con los del acróbata, el trapecista, el equilibrista y el contorsionista.

Los juglares medievales viajaban de taberna en taberna, de celebración en celebración, de pueblo en pueblo. Cantaban baladas, bailaban, contaban historias, hacían malabares, hacían trucos con animales entrenados, actos de magia, ejecutaban proezas de agilidad en barras y cuerdas y daban volteretas. Asociados con el nomadismo y la taberna, estos malabaristas y acróbatas no eran considerados miembros de la sociedad civil y a menudo se creía que encarnaban todos los vicios (Duncan 1907: 47-68, Croft-Cooke y Cokes 1975: 28). Por otra parte, sus actos físicos de acrobacia y equilibrio, poco comunes y peculiares, junto con su papel de atracciones anunciadas durante la locura y las inversiones de los festivales y carnavales, definían a estos artistas como cuerpos desviados que suspendían las normas sociales.

<sup>2</sup> La mayoría de las historias de la gimnasia señalan un rompimiento entre los sistemas de la antigüedad occidental y los sistemas sueco y alemán del siglo XVIII. Esto no quiere decir, sin embargo, que la educación física como una forma de entrenamiento militar desapareciera o que la gimnasia, particularmente la gimnasia médica (a menudo traducida de los textos griegos y latinos) se perdiera por completo (McIntosh 1957: 60-80).

No obstante, los juglares a menudo viajaban a los centros de las comunidades, actuando en la plaza del pueblo y en las cortes. De manera muy similar al circo que traía animales exóticos y artistas de los bordes de los imperios a sus centros, la juglaría era un sitio fundamental para la negociación cultural de cuerpos liminares. La encarnación y la realización de la diferencia liminal en este contexto no sólo posicionaba a los juglares como espacios extraños y exóticos de fascinación, sino que también precipitaba su domesticación (McIntosh 1957: 69; Croft-Cooke y Cotes 1975: 7-8).

Los nombres que se daba a las mujeres que se contaban entre los juglares eran diversos: Gligmeden (*glee-maiden*), Jengleresse, Joculatrix, Ministerlissa y fémina Ministerialis (Duncan 1907: 78). Las juglaresas eran también figuras tanto de transgresión como de fascinación: eran mujeres nómadas que vagaban por los márgenes de la cultura y aparecían periódicamente en su centro (en el parque de la aldea, en el festival de la aldea, en la corte, etc.) como espectáculos para disfrutar. Ahí no sólo bailaban y entretenían sino también asombraban a sus públicos realizando acrobacias y proezas de equilibrio. Sin duda, aunque escenificaban la diferencia liminar, precisamente debido a sus hazañas físicas extraordinarias, estas figuras se distinguían como figuras de deseo y eran retenidas en las cortes. Los relatos medievales de saltimbanquis que se volvían divinos y de juglaresas que se convertían en reinas transformaban y validaban la juglaría en relación con las instituciones culturales esenciales (Duncan 1907: 37-38).

Construidos como avatares de la transgresión domesticada, los juglares encarnaban en el núcleo de la sociedad lo que habían constituido mediante la oposición desde fuera: tensiones entre lo profano y lo sagrado, entre la desviación y la norma, y entre lo antisocial y lo social. Más adelante, voy a demostrar que al igual que el juglar y el actor de circo, las gimnastas estadounidenses que realizan proezas de acrobacia y equilibrio transmitidas por los medios masivos son codificadas como figuras límite, a caballo sobre las fronteras entre binarios sociales fundamentalmente opuestos.

#### *Acrobacias y vuelos de doncellas*

Desde la Olimpiada de 1972, las destrezas acrobáticas se han integrado formalmente a los requerimientos internacionales de calificación para las actuaciones de todos los aparatos de mujeres. En esa ocasión, Olga Korbut introdujo elementos de acrobacia y equilibrio que cambiaron de manera fundamental las convenciones de la gimnasia de mujeres, que popularizaron el deporte en Estados Unidos y que volvieron la cobertura de este deporte olímpico una

proposición lucrativa para las cadenas de televisión y sus anunciantes. Hay que señalar que en ese momento se levantaron voces, en el interior de la comunidad gimnástica, que pedían que se prohibieran los movimientos de Korbut porque se consideraban peligrosos y recordaban los trucos circenses.

Derivado del prefijo griego *acro-*, que significa pico o cima, el término “acrobacia” se refiere a los cuerpos que se alejan de la tierra, que dominan la gravedad y la fuerza centrífuga, y que en apariencia desafían las leyes naturales. Las imágenes de estos cuerpos que dan vueltas y se retuercen son impresionantes en tanto parece que se forjan y mueven en espacios que están más allá del alcance de los cuerpos humanos ordinarios: son un testimonio no de la fuerza *per se*, sino de una maestría del manejo del tiempo y el espacio. Al extender los límites dentro de los cuales se percibe que funcionan y se mueven los cuerpos humanos, los acróbatas ofrecen una evidencia física de su entrenamiento físico superior y de su valentía; al sobrepasar lo que se considera limitaciones físicas humanas en su realización de maniobras aéreas, parecen ser más que humanos.

Por lo tanto, en el grado en que las gimnastas representan potencialmente tanto una superioridad humana como una superhumanidad mediante sus actuaciones, tanto el reconocimiento como la supresión de su entrenamiento físico son cruciales para el atractivo que despiertan (Bouissac 1976: 47). Así, aunque se construyen escenarios que sirven de fondo para mostrar a las gimnastas sometiendo sus cuerpos a sesiones agotadoras de práctica, los aparatos de entrenamiento (como las correas para las muñecas en las barras paralelas asimétricas, y las correas rotadoras sujetadas con cables) rara vez, si es que alguna, se representan. Además, está permitido que el esfuerzo sea visible en el contexto de la práctica, pero debe desaparecer en la mayoría de los aspectos de la competencia. La gimnasia de mujeres estadounidense promueve expresamente las actuaciones fluidas, sin esfuerzo, mediante su énfasis en la gracia y, en consecuencia, mediante penalizaciones para las gimnastas que se detienen mucho tiempo antes de cada “truco” en sus rutinas.<sup>3</sup> De este modo, y tal como lo muestran los medios, las actua-

<sup>3</sup> El Código de puntuación de 1994 incluye las “pausas de concentración” entre las “deducciones específicas para aparatos” para la viga fija de equilibrio y las rutinas de ejercicio en piso (International Gymnastics Federation: 106, 172). De manera similar, el código incluye las “pausas de concentración” entre las conductas que “deben evitarse” en las barras paralelas asimétricas (44).

ciones aéreas, aparentemente realizadas sin esfuerzo, de estas duendecitas, no son sólo sobrecogedoras, sino que parecen poseer una especie de magia.

Mediante la acrobacia, la gimnasia de mujeres apela a la atracción que sienten los estadounidenses por el vuelo, un lugar de empoderamiento en términos de la ciudadanía (como lo ilustran los hermanos Wright, Charles Lindbergh, Neil Armstrong y los programas espaciales Apolo). Facilitadas e influidas por el avance tecnológico, las proezas aéreas son emblemáticas del valor y el individualismo heroico que se hallan detrás de los vuelos exitosos, los cuales son prueba de libertad, logro humano y movilidad social (Russo 1995: 11, 25). La proeza aérea, de acuerdo con lo anterior, engloba la emoción de la aventura moderna, el riesgo y la recompensa.

Dentro de esta lógica, Mary Russo sugiere que las fantasías aéreas han promovido un sentido de “excepcionalidad burguesa” dentro de su narrativa de progreso moderno y trascendencia, un relato que en potencia “deja a los cuerpos atrás”, incluyendo a los cuerpos que poseen “signos de etnicidad no anglosajona” (1995: 11, 26). De esta manera, los relatos de los primeros viajes aéreos occidentales generaban asociaciones no sólo con la excelencia individual y el virtuosismo, sino también con un elitismo nacional, racial y militar, particularmente en los contextos imperiales en los que surgió el vuelo (Whol 1994: 88-9, 97, 121, 270). Así, entre las primeras “imágenes dominantes del aviador “occidental”, Robert Whol cataloga “al inventor ingenioso, al deportista audaz, al superhombre nietzscheano [y] al valiente soldado imperialista” (1994: 279). Para ponerlo de manera sencilla, el vuelo prometía bautizar a una nueva élite, hombres superiores con un potencial ilimitado, equipados para conquistar el temor, la naturaleza, otras naciones y pueblos (con frecuencia no occidentales, no anglos) inferiores (1994: 117, 121, 257). Ambas guerras mundiales hicieron realidad estos mitos, los que, a su vez, han permeado las concepciones estadounidenses subsecuentes sobre el vuelo, en circunstancias tanto militares como no militares. Consideremos, por un momento, a Charles Lindbergh, el pionero que rompió récords, el héroe nacional convertido en piloto militar, el admirador de la fuerza aérea de Hitler, el simpatizante de los nazis y aficionado a la eugenesia. Su autobiografía incluye un pasaje racista muy ilustrativo sobre un “viejo negro” quien, tras admirar uno de los vuelos de Lindbergh (“desde una distancia respetuosa”) y después de no llegar a entender que Lindbergh de hecho no había volado tan alto como podía haberlo hecho, exclamó “señor, usted estaba taaan alto. Yo lo *vía* desde aquí. Parecía un pájaro *allarriba*. Qué bueno que vine para que lo *haiga* podido ver, señor. Sí,

señor". (1981: 439-41). Hay que considerar también el racismo y sexismo bien documentados de la fuerza aérea estadounidense, el programa espacial y la industria de aerolíneas comerciales de los Estados Unidos.<sup>4</sup> Fundamentalmente, entonces, en los mismos momentos en que los vuelos en EUA llegaron a significar una superioridad individual y nacional, logros y avances, el pilotaje institucionalizado y las concepciones sobre el vuelo se restringieron y codificaron alrededor de la raza y el sexo.

Este fue sobre todo el caso con las primeras aerolíneas comerciales estadounidenses que complementaban a los pilotos (hombres) con las azafatas (mujeres) (Ware 1993: 73; Bilstein 1994: 102). A pesar de las marcadas diferencias de género entre sus deberes y las reglas laborales, los primeros pilotos y azafatas, eran considerados "superhombres y supermujeres voladores" (Ware 1993: 74-5). Las primeras aerolíneas requerían que esas mujeres (blancas) fueran jóvenes (de menos de 25 años), solteras, pequeñas (máxima altura y peso, 1.64 m y 54 kg [Ware 1993: 74]), en buena forma física y que personificaran a la mujer estadounidense de buena cuna (Bilstein 1994: 102). Junto con el prerrequisito clasista de que las azafatas debían encarnar a la mujer de buena cuna, la idea de que los pilotos también estaban en buena forma física y eran de buena cuna llevó a especular que los matrimonios entre los dos darían lugar a una literal buena crianza y "producirían una raza de estadounidenses superiores" (Bilstein 1994: 102) (aunque en términos prácticos, tales matrimonios —o cualquier otro, para el caso— habrían sido un impedimento para que las azafatas continuaran volando).

Como una mujer acróbata, aérea, la gimnasta forja y se mueve en espacios por encima y más allá de los habitados y transitados por otros cuerpos menos excepcionales. En consecuencia, aparece como un agente extraordinario, empoderado, de su género, que representa un conjunto particular de ideales nacionales históricamente permeados por códigos de raza y clase. (De hecho, la división más avanzada de competencia en la gimnasia de mujeres de Estados Unidos se denomina la clase de "élite".) Alentada, además, por el Código de puntuación para realizar maniobras innovadoras y, a la vez, sobrepasar las expectativas convencionales al tiempo que ejecuta tales trucos milagrosos, su cuerpo que gira y se contorsiona aparentemente está liberado de las leyes físicas y las restricciones culturales.

<sup>4</sup> Ver Ware 1993: 61-2, 74-8, 87-8; Bilstein 1994: 101-3, 138; Penley 1997: 53-8.

En este sentido, las gimnastas evocan recuerdos de la piloto mujer más conocida de la nación, como nos recuerda Susan Ware, “prácticamente la única recordada hoy en día”, Amelia Earhart (1993: 58). Earhart —la contraparte femenina de Charles Lindbergh, la “Lady Lindy” amuchachada, “el doble de Lindbergh”, “que se parecía más a Lindbergh que él mismo” (citado en Ware 1993: 16-21)— fue la primera mujer que cruzara el Atlántico, inicialmente como pasajera y después como piloto solitaria.<sup>5</sup> Aunque Earhart siguió compitiendo en carreras y estableciendo récords de vuelo, vendía su imagen como una aviadora heroica y aventurera para usos comerciales con el fin de poder sostenerse y financiar estos intereses (1993: 92). Al mismo tiempo, de manera muy consciente contrarrestaba la suposición de que las mujeres no estaban físicamente preparadas para volar (debido a la menstruación y a la falta de fuerza física) y de que su temperamento también era deficiente (debido a los nervios y a la inestabilidad emocional): suposiciones que, como Constance Penley (1997: 39-40, 55-59) y Sarah Projansky (1998: 775-76, 778-83, 788) han argumentado, todavía perduran.<sup>6</sup> Earhart presentó sus logros aéreos como demostraciones de las capacidades y el potencial de las mujeres, como prueba de que las mujeres podían aventurarse en territorios no cartografiados, crearse carreras públicas y llevar a cabo las cosas tan bien como los hombres en todos los ámbitos de la vida moderna (Ware 1993: 123). Así, Earhart se convirtió en miembro de varias organizaciones de mujeres dedicadas al mejoramiento profesional y social de estas, incluyendo el Partido Nacional de Mujeres (1993: 123). Este, a su vez, utilizó a Earhart para abogar por la Enmienda para la Igualdad de los Derechos, que ella apoyó oponiéndose a la legislación específica que protegía a las mujeres trabajadoras. Por estas razones, Ware (1993: 24-5, 129-44) argumenta que Earhart promovió y representó una versión del feminismo liberal: uno que suponía que los prejuicios y las barreras se evaporarían una vez que las mujeres cruzaran las fronteras hacia nuevos reinos y probaran que podían actuar tan bien como los hombres; uno que subrayaba los logros extraordinarios, inspiradores e individuales de las mujeres que servían como ejemplo de que estas podían hacer las cosas; uno que, en palabras de Nancy Cott, “apremiara a las mujeres a no tomar en cuenta el sexo” (1987: 276) al

<sup>5</sup> Ver también Ware 1993: 24-25, 38, 56, 92, 123-24 y Bilstein 1994: 76-84.

<sup>6</sup> Ver también Ware 1993: 44, 78; Bilstein 1994: 76 y Whol 1994: 279-80.



prometer que las oportunidades y las recompensas iguales en la esfera pública serían el resultado de tales actos de logro individual (que estaban repletos de valores liberales estadounidenses, confianza en uno mismo y autodeterminación); uno que, como la aeronáutica estadounidense, estaba codificado en términos de raza y clase en el sentido en que prestaba poca atención a las preocupaciones de los no anglos y a los miembros de las clases bajas.<sup>7</sup>

Después de apuntar tanto los méritos como las desventajas del estatus de Earhart, Ware discute la incapacidad de la cultura popular estadounidense para popularizar modelos de proporciones épicas de mujeres con logros excepcionales, y argumenta que “está perdida una generación completa de heroínas populares” (1993: 233-38). No obstante, señala que, desde los setenta, unas cuantas deportistas (“sobre todo jugadoras de tennis”) han alcanzado ese estatus (237). Yo sostengo, a mi vez, que durante el mismo lapso, las gimnastas han cumplido con esta función para muchos estadounidenses (en particular las muchachas jóvenes), aunque de maneras complicadas y contradictorias. El hecho de que lo hayan logrado, en gran parte sobre la base de sus extraordinarias hazañas acrobáticas y aéreas, las emparenta con iconos del feminismo liberal tales como Earhart, en cuanto sus vuelos aéreos representan literalmente un sentido de libertad (de las leyes físicas y las limitaciones físicas humanas) y la movilidad social en el escenario público, en cuanto demuestran las capacidades y el potencial de los cuerpos superiores y ofrecen así evidencias materiales de que las mujeres pueden aventurarse en territorios no cartografiados, en cuanto ellas sirven como ejemplos de logros individuales excepcionales y de los ideales liberales estadounidenses (Russo 1995: 25).<sup>8</sup>

<sup>7</sup> Russo ha descrito a la mujer aérea como un emblema del feminismo liberal y como “una imagen modernista de la liberación de las mujeres” (1995: 25). Las descripciones y evaluaciones de Ware sobre el feminismo liberal se parecen mucho a las que se encuentran en Cott 1987: 4-5, 267, 275-76. Penley 1997 (39-40) también discute la relación de Earhart con el feminismo liberal en términos similares. Del mismo modo, en mi análisis se subrayan las diferencias de género. Sin embargo, como se señala más adelante en este artículo y se delinea más integralmente en otras partes, las diferencias de raza y clase (en particular) se recuperan en los relatos de adopción que construyen la relación de la nación con estas niñas acróbatas, contorsionistas y monas (Chisholm 1999: 132-38).

<sup>8</sup> Tanto en las competencias por equipo como en las individuales, las competidoras actúan de manera individual, se anotan puntos individualmente, etc.

Situada de esta manera en la intersección entre los códigos estadounidenses de la aeronáutica y el feminismo liberal, la gimnasia de mujeres de los últimos años en EUA parece haber promovido una idea particular de la feminidad que es emblemática de la clase (burguesa), la raza (anglosajona) y la nación (Estados Unidos) (Russo 1995: 25). Sin embargo, como se señaló arriba, los actos aéreos (y, en especial, aquellas incursiones en lo desconocido llamadas “vuelos de doncellas”) son codificados, a menudo, en EUA como actos de virilidad. Efectivamente, Whol ha señalado que “no se puede más que notar la ausencia de mujeres como protagonistas de vuelos aéreos” (1994: 279) en la cultura occidental. Para las gimnastas acróbatas, aéreas, por lo tanto, la representación encarnada de la feminidad extraordinaria, logros individuales, liberación, movilidad social y ciudadanía ejemplar es necesariamente compleja y contradictoria.<sup>9</sup>

Comencemos a investigar esas contradicciones analizando la observación conocida de que la gimnasia de mujeres requiere cuerpos lustrosos y aerodinámicos. Las gimnastas generalmente están preocupadas por sus “líneas”. Los uniformes de competencia a menudo hacen resaltar la apariencia aerodinámica de sus cuerpos. Muchos de estos leotardos están diseñados con franjas que van a los lados del cuerpo y bajo los brazos, cuñas en forma de V que enfatizan los hombros y desenfatan las caderas, y franjas que atraviesan las caderas en diagonal. Aquí, en el reino de la disciplina física y la levedad aérea, la gimnasia de mujeres reciente en EUA y los desórdenes alimentarios parecen haberse empalmado sin problemas en el momento preciso en que la feminidad aérea, empoderada, se articula con el cuerpo (en forma de V o de cuña) convencionalmente masculino.<sup>10</sup> En una manifesta-

<sup>9</sup> Russo escribe que, aunque la mujer aérea es una figura de la liberación de las mujeres, “el cuerpo de mujer que vuela alto en el espacio *no es simplemente* un icono emocionante de emancipación, una instancia de lo sublime generizado, del progreso, la modernidad y la libertad” (1995: 24-5, las cursivas son mías).

<sup>10</sup> Russo fundamenta este tipo de análisis cuando discute la relación entre la mujer aérea y la necesidad de deshacerse de lo que Susan Bordo ha llamado “un peso insoportable” (1995: 23-5). En este tenor, los imperativos disciplinarios de la gimnasia de mujeres se vinculan a menudo con los desórdenes alimentarios entre las gimnastas. Sin embargo, se han discutido poco las similitudes entre las ideologías (casi idénticas) de los desórdenes alimentarios y la gimnasia. En esta vena, ambas ideologías parten de una feminidad empoderada que repudia los órganos sexuales femeninos vinculados con la reproducción, un deseo de empoderarse masculinamente, etc. (Bordo 1993: 154-7, 171-4, 204-12). Además, los desórdenes alimentarios pueden relacionarse con los momentos

ción comercial de la igualdad atlética de las mujeres digna de mención, por ejemplo, el primer cuerpo de una heroína atlética representado en las cajas de cereal Wheaties fue el de Mary Lou Retton. Esta imagen de Retton recordaba las imágenes ubicuas de televisión y las fotografías publicadas que capturaban el momento en que, tras su salto en las Olimpiadas de 1984, aseguraba la primera medalla de oro de la historia de la gimnasia para el equipo de Estados Unidos. En todas estas imágenes, las señales de la victoria de Retton y de la nación se reflejan en, y se atribuyen a, el contorno aerodinámico masculino, en forma de cuña de su cuerpo. Esas imágenes, que muestran a una atleta triunfante pasando a la historia nacional, constan de la figura traviesa de Retton, con su pelo corto y sus brazos extendidos por sobre su cabeza haciendo la V de la victoria. La V se reitera en la forma del cuerpo de Retton, en forma de bala, estrecho de caderas, y vuelve a ser invocado por el diseño de su leotardo, en el que las estrellas y las franjas de la bandera estadounidense se encuentran para formar una V justo arriba de su cadera izquierda. Así, el cuerpo acrobático y aéreo que había llegado a donde no había llegado el de ninguna mujer estadounidense —con respecto tanto al podio olímpico de las medallas de oro para gimnastas como a la parte frontal de una caja de cereales Wheaties— parecía más el de un niño que el de una mujer (o incluso que el de una niña).

Como demuestra este ejemplo, la gimnasia para mujeres de los EUA es un deporte en el que la búsqueda de la superioridad física, la feminidad extraordinaria, el logro individual, la movilidad social, y la ciudadanía ejemplar parecen implicar la trascendencia de los límites materiales supuestos de un cuerpo en particular: el de la mujer. En consecuencia, muchas de las hazañas acrobáticas y aéreas realizadas por las gimnastas son vuelos de doncellas hacia un territorio no cartografiado llevados en realidad a cabo por chicas jóvenes cuyos cuerpos parecen ser de niños.

Además, debido a que el cuerpo lustroso y flexible de la mujer aérea es “diferente a su propia feminidad” y está asociado con una “virilidad peligrosa”, Russo sugiere que está también sujeta a una normalización compensatoria como “mujer segura” (1995: 29, 44). En otras palabras, de manera

siguientes de este estudio, momentos en los que están en discusión el control físico y la trascendencia, momentos en los que la gimnasta encarna y representa el contorsionismo físico, así como la inestabilidad física y mental.

muy similar a como se atemperaban las presunciones (racistas y clasistas) sobre la superioridad física y social de las primeras azafatas con la creencia de que sus “instintos de amas de casa” las calificaban de manera única para tranquilizar y confortar a los pasajeros y no para pilotear aviones —de una manera parecida a como Earhart combinaba iconos de la masculinidad (p. ej. comparaciones con Lindhberg, gorras de aviador y googles, alas militares, pantalones cortos) con otros femeninos (p. ej. perlas, mascaradas de seda, flores)— las integrantes del equipo olímpico de gimnasia de los EUA son acróbatas que también son representadas como “pequeños ángeles” por los medios estadounidenses. De acuerdo con esto, la gimnasia de mujeres no borra completamente de ninguna manera la feminidad. Más bien, la anula y la reafirma a la vez de manera provisional. Así, ha fomentado figuras que aparentemente son andróginas, pero están cubiertas por una delgada pátina de feminidad. Sin embargo, antes de continuar profundizando en esta lógica, continuemos explorando los vínculos entre estas construcciones relativamente recientes de la gimnasia de mujeres, el juglar y el circo.

#### *El equilibrio de los cuerpos contorsionados*

A los acróbatas de la juglaría y del circo se los identificaba no sólo con lo aéreo, sino también con el arte del equilibrio. Efectivamente, lo aéreo depende del equilibrio. El equilibrio, a su vez, es a menudo un componente de la contorsión. En consecuencia, tanto en el circo como en la gimnasia de mujeres hoy en día, el equilibrio no sólo negocia lo superhumano y lo simplemente humano, sino que también vincula lo acrobático con lo aéreo (ya de por sí ambivalentes), los cuerpos femeninos superhumanos con lo infrahumano (Bouissac 1976: 47-9).<sup>11</sup>

En la gimnasia, lo aéreo requiere equilibrio, al grado que la/el acróbata exitoso debe en última instancia mantener su equilibrio mientras maneja hábilmente la fuerza gravitacional. La capacidad para hacerlo, y la posibilidad de no lograrlo, son lo que constituye la habilidad y el riesgo de la maniobra. Las rutinas de gimnasia, por tanto, son ejercicios ritualizados de perturbación (calculada) y auto control (Bouissac 1976: 34-7). En este sentido, “lograr un buen aterrizaje” es *prueba* de que se ha alcanzado el equilibrio y que se ha realizado correctamente la habilidad completa. Aterrizaje sin dar

<sup>11</sup> Russo sugiere también una segunda manifestación siniestra del aerialismo femenino, la de la actuación grotesca (Russo 1983: 40-1).

un paso hacia atrás o un salto hacia adelante también es importante en tanto el cuerpo humano, por un momento el cuerpo de una posible “falta” o desastre, se reconstituye como superior y superhumano. Mediante estas demostraciones de equilibrio, los cuerpos potencialmente vulnerables (sobre todo los cuerpos fracturados, con esguinces y esparadrapos de las gimnastas) demuestran mucho más poder y valor de lo que los espectadores podrían esperar.

El equilibrio, entonces, parece marcar el límite entre lo superior o superhumano y lo simplemente humano. Siguiendo esta lógica, los y las comentaristas de televisión sobre gimnasia de mujeres se muestran obsesionados con el “chequeo del equilibrio”, con el paso o el “salto” durante el aterrizaje y con la “falta”.<sup>12</sup> Uno de los mantras favoritos susurrado por los comentaristas olímpicos para el público estadounidense en 1996, “recuerden, la viga de equilibrio tiene 1.3 metros de altura y 10 centímetros de ancho”, también subraya lo que está en juego en esos momentos.

De manera similar, a menudo se utilizan las repeticiones de desequilibrios en cámara lenta para introducir las siguientes ejecuciones. Como afirma Margaret Morse, la repetición en cámara lenta no sólo transmite un sentido de “la fantasía del cuerpo como una máquina perfecta rodeada por el aura de lo divino”, sino que también le presta “un aura de cientificismo” (1983: 56). En el caso de la cobertura que se da en EUA a la gimnasia de mujeres, este escrutinio científico se utiliza con frecuencia para ubicar los errores físicos que dan como resultado el desequilibrio (u otras, casi siempre relacionadas, deducciones en el puntaje). Por tanto, los *close-ups* en cámara lenta de las manos y pies de las gimnastas en la viga de equilibrio o las barras paralelas asimétricas, no sólo enfatizan la precisión de las ejecuciones gimnásticas, sino que identifican los momentos en que los errores minúsculos de cálculo dan como resultado lo que los comentaristas llaman “desastres” (caídas). Al mismo tiempo, el uso de repeticiones en cámara lenta y el énfasis en el riesgo resaltan ambos la emoción provocada por lo superhumano y proporcionan recordatorios consoladores de lo meramente humano.

<sup>12</sup> El Código de puntuación de 1994 identifica una gama de faltas técnicas y penalizaciones por “pérdida de equilibrio en la recepción de elementos y salidas”. Entre tales errores se encuentran los siguientes: “pequeño saltito, inseguridad”, uno, dos, tres pasos, “caída sobre una o ambas manos, rodillas, saltos o sobre el aparato”, “movimientos adicionales para mantener el equilibrio” (International Gymnastics Federation 1994: 22).

No se puede negar que el deseo de ser testigo de esto último ha sido incluido en la cobertura de los juegos olímpicos. Por ejemplo, sólo hasta hace poco, las competencias de las gimnastas incluían una vuelta obligatoria en la que todas ejecutaban una serie idéntica de movimientos predesignados en cada aparato. Además, tanto en la competencia por equipos como en la *all around*, como en las competencias individuales, las gimnastas que se ganan el derecho a avanzar, repiten sus ejecuciones opcionales tres veces en cada aparato. Estas ejecuciones reciben el nombre de “rutinas” por parte de las gimnastas y los comentaristas de los medios. La repetición de estas rutinas difumina la novedad de los elementos innovadores, superhumanos (que también se llaman “habilidades”). La repetición incrementa la posibilidad de que ocurra un error (en tanto la gravedad tiene que triunfar de vez en cuando). Realza el significado de las fallas, que reemplazan la innovación como la noticia importante transmitida a los fanáticos estadounidenses (en la misma competencia o en diferentes competencias).<sup>13</sup>

Por lo tanto, las y los comentaristas dedican bastante tiempo a familiarizar al público con las posibles deducciones de puntajes. El público estadounidense, a su vez, no puede más que mirar una competencia de gimnasia televisada con una conciencia exagerada de que una vacilación durante un parado de manos en las barras asimétricas, una turbación en la viga de equilibrio, un talón que toca la línea blanca que rodea el tapete para los ejercicios de manos libres darán como resultado una reducción del puntaje. A la vez, la rutina “perfecta” en las competencias es más bien rara, y se logra sólo ante la ausencia de desequilibrios y una variedad de “faltas” relacionadas. La gimnasia de mujeres en EUA es un deporte en el que se obtienen resultados positivos en gran parte en términos de una negativa central omnipresente, en la que los puntajes más altos son el efecto, relativamente raro, de una ausencia de deducciones casi inevitables, en la que lo superhumano proviene del borramiento de defectos humanos de los que virtualmente nadie se escapa.

En la gimnasia femenil, el equilibrio no sólo distingue el cuerpo del control último, sino que también posiciona el cuerpo de la contorsión última. Así, Korbuto introdujo no sólo el salto hacia atrás en la viga de equilibrio, sino también la maniobra de parado de manos en la que llevaba el pecho

<sup>13</sup> De acuerdo con la Tabla general de faltas, la gimnasta debe evitar 55 posibles faltas que resultan en deducciones a su puntaje (International Gymnastics Federation 1994: 22-5).

hacia la viga mientras arqueaba la espalda y sostenía las piernas hacia atrás sobre la cabeza (al final su barbilla y su pecho se sostenían longitudinalmente sobre la viga mientras su mirada se fijaba en las puntas de los pies). Una variación más reciente de esta pose, la plancha invertida, se ejecuta a lo ancho, no a lo largo, de la viga. La gimnasta que ejecuta este elemento sostiene un parado de manos sobre la viga y baja las piernas, dejándolas separadas, lo que crea una línea horizontal que corre paralela a la viga. Después arquea la espalda de tal manera que desplaza las caderas, moviendo las piernas separadas sobre la parte trasera de su cabeza y suspendiéndolas en el aire cerca de 15 cm por encima de la viga. Elementos gimnásticos como estos, que combinan el equilibrio, la fuerza y ejecuciones inusuales de extrema flexibilidad, no son raros en la gimnasia de mujeres.

Tanto la acróbata como la contorsionista corren serios riesgos, en tanto encarnan, de acuerdo con Paul Bouissac, “una diferencia que se aleja de la norma aceptada” (1976: 46). Como una transmutación irregular, distorsionada (e incluso estrafalaria) del cuerpo, sin embargo, la contorsión representa un serio riesgo cívico en cuanto no manifiesta trascendencia o progreso, sino más bien se desvía de las convenciones sociales y los estándares de conducta. Así, a lo largo de las historias de la cultura occidental, los cuerpos de los contorsionistas han sido representados como figuras exóticas, perversamente sexuales y deshumanizadas.

Del mismo modo, en el caso de la gimnasia femenil de EUA, los cuerpos femeninos aéreos que adoptan posiciones contorsionadas son ya percibidos como contorsiones en sí mismas. Incluso cuando se fuerzan para recuperar la feminidad, logran, cuando más, un precario equilibrio: aunque muchas logran una forma de feminidad fronteriza, se mantiene la androginia. Por ejemplo, una mirada cercana a la mayoría de las gimnastas cuando arquean la espalda, ya sea en vuelo o cuando aterrizan después de una salida, generalmente revela sólo una prominencia en sus torsos superiores, la de las costillas bajas, no la de los senos. Esta prominencia resalta profusamente debido al torso inferior cóncavo de las gimnastas, por una hendidura en el lugar en que se asientan típicamente los órganos reproductivos.<sup>14</sup> En conse-

<sup>14</sup> Los informes que dicen que las gimnastas que participan en competencias en EUA no menstrúan refuerzan la ausencia percibida de los órganos que marcan el sexo. Estos informes están apoyados por estudios médicos y por investigaciones controvertidas sobre la gimnasia de mujeres (Blimke, Chilibeck y Davidson 1988: 87-8; ryan 1995: 9).

cuencia, el cuerpo que se celebra cuando está en vuelo y cuando completa las rutinas es un cuerpo femenino en el que los indicadores de la reproducción están borrados. Las gimnastas acróbatas, aéreas, por lo tanto, no dejan totalmente atrás lo abyecto.

En la gimnasia de mujeres contemporánea, entonces, los “cuerpos espectaculares, lustrosos y trascendentes” (1995: 15) que Russo considera como “modeladores de los ideales de progreso y liberación” (23) están conectados inextricablemente con la contorsión, la androginia y el deterioro. La gimnasia de mujeres de EUA, al parecer, fomenta una variedad de excepcionalidad femenina que ha sido lograda en su mayor parte por criaturas contorsionadas, parecidas a enanos. Y están situadas, en palabras de Bouissac, en los confines de la “discontinuidad biológica negativa” (1976: 49), en el reino del monstruo de feria y lo infrahumano. Se representa, a su vez, a los cuerpos de las mujeres acróbatas y aéreas como dañados crónicamente e internamente desfigurados (por tendinitis, la enfermedad de Osgood-Schlatter, fracturas por fatiga, vértebras comprimidas, etc.). Por otra parte, los relatos que vinculan la tecnología con el fortalecimiento de estos cuerpos y con su aerialismo trascendente tienen una manifestación complementaria: estos mismos cuerpos son descritos por los comentaristas como cuerpos que contienen “tornillos [que] adhieren el talón al hueso”, “un implante de meniscos en su rodilla” y demás. Estos cuerpos, que transgreden las fronteras de la capacidad física humana del género, e incluso del sexo, son hasta cierto punto frankensteinianos.

No son cuerpos que representen las fantasías aéreas —de excepcionalidad blanca, burguesa, ciudadana y, a la vez, de feminidad extraordinaria— de maneras sencillas. Así, al movilizar lo aéreo, estos cuerpos femeninos lo interrumpen y lo reconfiguran. Estos cuerpos, entonces, parecen desestabilizar no sólo el sexo y el género, sino también todo lo que las mujeres aéreas podrían haber garantizado.

### **Gimnastas monas y deseos conflictivos**

Cuando la gimnasia femenil en EUA incorporó las acrobacias, entró en escena la gimnasta andrógina (levemente feminizada, no obstante), contorsionada, enanizada. Como consecuencia, durante el último cuarto de siglo, las

Exactos o no, tales rumores no han sido refutados por los medios principales de comunicación de EUA.



gimnastas estadounidenses han estado asociadas con lo infrahumano y lo “monstruoso” (Seabrook 1998: 39). En este contexto, la figura de la niña mona ha llegado a ocupar el primer plano, funcionando como un medio que corporiza y contrarresta los riesgos encarnados por estos cuerpos femeninos acrobáticos y contorsionados.

“Lo mono”,<sup>15</sup> de acuerdo con Lori Merrish, “es una estética específica histórica y nacional [que]... parece haber surgido como un estilo cultural distintivo en los Estados Unidos de finales del siglo XIX” (1996: 187). Asociado con los atributos físicos de los niños, lo mono se vincula con la imitación del comportamiento adulto, con las miniaturas, así como con la precocidad y los niños prodigio (Merrish 1996: 187; Morreall 1991: 283). Realizar actos monos, que son espectáculos por sí mismos, realza y embellece las maniobras espectaculares ejecutadas por gimnastas acróbatas. Estas hazañas aéreas parecen aún más extraordinarias, atrevidas y mágicas cuando son realizadas por niñas prodigio que son monas.

Ser mona, sin embargo, no funciona únicamente para intensificar los efectos de la acróbata *per se*. Puesto que ser mona es en última instancia un “estilo cultural femenino”, funciona como primera capa para el barniz femenino suplementario, compensatorio y (más o menos) seguro que se le pide a la mujer aérea (Merrish 1996: 188, 195). Al mismo tiempo, ser mona funciona en la gimnasia de mujeres de EUA como una forma de “conducta apologética”, una frase que acuñó Jan Felshin al describir la conducta que funciona para indicar acuerdo con —y para minimizar las transgresiones de— las normas sociales (generizadas) en el deporte (Felshin 1974: 36-40, Festle 1996: 45). Dicho comportamiento, argumenta Mary Jo Festle, se le ha exigido tradicionalmente a las mujeres estadounidenses que destacan en el deporte porque las atletas femeninas son consideradas a menudo oximorones generizados y por tanto estigmatizadas como mujeres anormales (1996: 45-51, 67-70, 265-67, 284-5, 289). De diversas formas, la gimnasia de mujeres en EUA, descendiente de las versiones del deporte de los siglos XVIII y XIX, claramente diseñadas para abordar las necesidades percibidas en lo físico y lo emocional (así como las deficiencias) de las mujeres, funcionaba en sus comienzos como si estuviera pidiendo disculpas (1996: 289).<sup>16</sup>

<sup>15</sup> *Cuteness* en el original [N. de la T.].

<sup>16</sup> Ver también Todd 1998: 88-170. Aunque los regímenes gimnásticos para mujeres estaban a menudo generizados de esta forma, muchos otros eran complejos y contradictorios.

A pesar de todo, aunque la meta histórica de la gimnasia de mujeres de EUA ha sido esencialmente la de refinar el comportamiento femenino, el giro acrobático que el deporte tomó en los setenta introdujo una contradicción fundamental entre ese impulso histórico y las connotaciones masculinas asociadas con el aerialismo, con cuerpos que parecían más de niños que de mujeres y con la creciente musculatura que era necesaria para destacar en el deporte. Así, al tiempo que ha incrementado lo que está en juego de estas maneras, el deporte también se ha “doblado”, en palabras de Festle, “hacia atrás para mostrar una conducta perfecta (modesta, femenina, mona)” (XXII), al incorporar el ser mona.

En la gimnasia de mujeres de EUA, el ser mona contrarresta la masculinidad al tiempo que constituye una imagen modernista de la liberación de las mujeres que depende de cuerpos pequeñitos, rasgos liliputienses, colas de caballo, listones y demás. Igualmente importante, el ser mona recodifica también los cuerpos contorsionados, aparentemente asexuales, de las gimnastas. Como resultado, las resonancias de androginia se ven suavizadas por las asociaciones con la prepubertad y la niñez, incluso entre las gimnastas que se acercan a los veinte años de edad. De este modo, ser mona corporiza las desviaciones físicas y performativas de las normas de género y sexo a la vez que funciona también para minimizar y contener esas transgresiones de los límites sociales.

En resumen, ser mona incorpora a los cuerpos andróginos, enanizados y contorsionados (marcadores de lo transgresivo y lo infrahumano), mientras que también construye a las gimnastas acróbatas, aéreas, como figuras contra las que (hasta cierto punto) no hay nada que objetar y que no representan una amenaza, pues están cubiertas con un betún de feminidad acordada: como niñitas monas. Ser mona establece, así, los términos de su propia domesticación y la de los deseos conflictivos de los espectadores, en tanto desexualiza y feminiza a sus participantes.

#### *Niños y niñas monas: hecho en Estados Unidos*

En congruencia con la tesis de un comentarista según la cual “el trabajo y la disciplina férreas que han cultivado en su entrenamiento como gimnastas se ha trasladado a otras áreas de sus vidas”, la cobertura de los medios estadounidenses ha subrayado las impresionantes contribuciones del equipo olímpico de 1996 a la vida nacional (ESPN 1997). Las integrantes del equipo de 1996 —el primer equipo de gimnasia estadounidense que gana una medalla olímpica de oro, como se recuerda con frecuencia a los especta-

dores— han hecho más que enmendar la historia nacional del deporte. También han realizado contribuciones culturales importantes a la música clásica (Amy Chow), a los musicales de Broadway y los videos de música (Dominique Dawes) y a la televisión (Kerri Strug). Además, la biología y los negocios se beneficiarán también del poder de sus mentes (Chow y Shannon Miller). Estas jóvenes, en consecuencia, han sido posicionadas como ciudadanas modelo y como la inspiración para las futuras gimnastas de los EUA. Sus contribuciones se han asociado inextricablemente a su comerciabilidad: han funcionado como emblemas para los gimnasios de sus padres (Dominique Moceanu), para sus lugares de origen (una calle recibió el nombre de Jaycee Phelps), para sus estados de origen (Shannon Miller fue nombrada la ciudadana del año en Oklahoma) y para la gimnasia en general. Las integrantes del equipo de 1996 han sido descritas en programas especiales de televisión como “niñas y jóvenes ordinarias con talentos extraordinarios” (ESPN 1997). Su ser monas, a su vez, sirve para amplificar la prodigiosidad no sólo de sus logros físicos, sino también de las contribuciones que han hecho a la vida nacional. Como se proclama en “Las siete magníficas: hecho en Estados Unidos” (ESPN 1997), título de un especial de televisión que promovía al equipo de gimnasia de mujeres como “el rostro de Estados Unidos”, estas niñas magníficas, prodigiosas y monas sólo podían haber sido hechas en Estados Unidos, como resultado de la reproducción heterosexual en tierra estadounidense (y, como veremos, como productos comercializados principalmente a través de su ser monas).

Sin embargo, Merrish escribe que el niño ha funcionado desde hace mucho no sólo como “el locus privilegiado para la transmisión de la cultura”, sino también como “el Otro (‘no civilizado’) en... el ámbito de la cultura” (1996: 187-8). Sugiere, así, que ser mona/o es una “estrategia para domesticar la otredad (del monstruo, de la niña o el niño)” (Idem).<sup>17</sup> Los niños y las niñas personifican no sólo el futuro de lo social, sino también los riesgos de lo antisocial.

En este contexto, es crucial el hecho de que ser mona/o funcione para suavizar pública y colectivamente dichas inquietudes de acuerdo con la

<sup>17</sup> Lauren Berlant ha analizado la ansiedad estadounidense respecto a los niños inmigrantes en una vena similar (1996: 413-5, 422). Otros estudiosos han discutido un deseo más generalizado, pero estrechamente relacionado, de construir niños (aparentemente inocentes y atractivos), como figuras monstruosas, antisociales. Ver Warner 1994: 43-63 y Kincaid 1998: 140-64.

lógica privada, íntima de la familia (Merrish 1996: 187).<sup>18</sup> John Morreal escribe que los rasgos monos atractivos y aññados (y yo diría que también los comportamientos considerados monos) tienen una función distintiva: la de “provocar una conducta cariñosa” (1991: 284-5). La niña o el niño monos, en otras palabras, nos invitan a adoptar un rol parental. Así, el atractivo, el encanto y la deseabilidad del ser mona/o quedan demostrados cuando provocan reacciones de afecto, protección y adopción (Morreal 1991: 284-5; Merrish 1996: 186-7).

Construido dentro de esta dinámica socialmente codificada, lo mono negocia diferencias que van más allá de los binarios niño/adulto, inmaduro/maduro y demás, de la manera más encantadora y menos amenazante.<sup>19</sup> Las diferencias raciales y culturales, por ejemplo, con frecuencia están mediadas por imágenes de niños y niñas monas que representan a diferentes razas jugando juntas. En estos contextos, lo mono funciona por la inferencia de una inocencia presocial, aññada. En este nivel, pareciera que la naturaleza humana limpia el pizarrón social. Por lo tanto, como demuestran el encanto de la niña o el niño monos y las respuestas apropiadas (afecto y abrazos), la niña o el niño monos quedan ubicados como miembros de la familia humana que trasciende la raza o la nación.

Sin embargo, el ser mono no indica la inexistencia de la diferencia; más bien, indica que la diferencia esta subsumida en un deseo de apropiación, de adopción, que emana de la subjetividad supuestamente madura (socializada) que define los parámetros del ser mono desde el comienzo. La niña o el niño monos están sujetos a la (re)socialización de las familias que lo consideran mono; sobre todo en tanto su ausencia de subjetividad social lo convierte en un repositorio perfecto para tales proyecciones (Merrish 1996: 186). Lo mono, entonces, sirve como una prueba contundente de la capacidad de asimilación no amenazadora, de hecho, placentera.

En esta vena, las integrantes del equipo de 1996 han sido representadas rutinariamente en términos de su adoptabilidad. Esta dinámica se vuelve aparente cuando estas atletas de renombre internacional son construidas y

<sup>18</sup> En Estados Unidos vemos cómo se establecen vínculos entre los niños y niñas y la política de los valores familiares. Berlant 1996 y Jenkins 1998: 10-11.

<sup>19</sup> En un inicio, tomé estas afirmaciones como extensiones del estudio de Merrish y Morreal en cuanto a lo mono. Más tarde Henry Jenkins presentó argumentos similares en su introducción a *The children's culture reader* (1998: 1-37). Sus argumentos apoyan no sólo las conclusiones de Merrish y Morreal sino las mías también.

contextualizadas como niñas en términos de sus padres y, con mayor claridad, en términos de sus entrenadores. Sin embargo, los comentarios de la televisión revelan que las gimnastas, para poder entrenar, no viven con sus padres, en realidad. Queda revelado, por tanto, que la gimnasta es una niña que ha sido retirada de la vida en la forma tradicionalmente concebida para las adolescentes estadounidenses (p. ej. no hay cine, ni pizza, ni partidos de fútbol) y que está separada de su familia (que la apoya incondicionalmente). Su adoptabilidad queda establecida claramente cuando los medios estadounidenses caracterizan a sus entrenadores como padres adoptivos. En muchos casos, las gimnastas mismas han descrito a sus entrenadores como figuras parentales. La cobertura de los medios sustenta esta percepción aún más al darle más tiempo en la pantalla a los entrenadores que a los progenitores de las gimnastas, quienes rara vez aparecen al lado de sus hijas. Además, durante estas interacciones televisadas entre la gimnasta y su entrenador, este a menudo exhibe conductas parentales. Los espectadores con frecuencia ven cómo el entrenador abraza a la gimnasta, la llama “baby”, se hinca para apretarle los hombros con orgullo, la orienta para que “salude a la gente” y demás.

De esta manera, la cobertura televisiva de la competencia de 1996 enfatizó las respuestas parentales de dos entrenadores en particular: Bela Karolyi y Steve Nunno. El gran porcentaje de tiempo aire dedicado a estos entrenadores es de notarse porque ni Karolyi ni Nunno eran entrenadores del equipo estadounidense y porque estaban separados de la plataforma de competencia por una barricada. Esto marcaba un énfasis no atípico en la personalidad de los entrenadores varones, en oposición a las de las dos mujeres que de hecho eran las entrenadoras oficiales del equipo, y caracteriza a las gimnastas monas como “las niñas de papá” (Ryan 1995: 68).<sup>20</sup> Los espectadores, a su vez, han sido invitados a asumir el papel de la figura materna relativamente ausente.<sup>21</sup>

<sup>20</sup> De manera similar, Susan Cahn ha escrito que estas “duendecillas adolescentes eran dirigidas por hombres de edad media que combinaban los papeles de padre adoptivo y supervisor estricto”.

<sup>21</sup> Aunque ha habido entrenadoras mujeres en el deporte, los entrenadores varones han sido, históricamente, mucho más destacados. Además, hasta hace muy poco tiempo, muchas de estas entrenadoras han estado casadas con sus compañeros entrenadores y subordinadas a ellos. En los últimos tres años, sin embargo, la cobertura de los medios ha presentado a las entrenadoras en mayor grado. Sospecho que debido a que se ha

La figura de Karolyi, el entrenador más exitoso de gimnasia femenil en la historia de EUA, requiere un momento de nuestra atención. A pesar de que se ha informado de tensiones entre la Federación de Gimnasia de EUA y Karolyi, sus presentaciones (y éxitos) públicos como entrenador han resultado en su enorme influencia sobre las construcciones que hacen los medios de la gimnasia de mujeres. Esta figura grande, exuberante, parecida a Geppetto, generalmente aparece en televisión expresando entusiasmo y afecto por sus protegidas. Famoso por lo que sus comentaristas denominan sus “abrazos de oso” y por alzar a las gimnastas victoriosas por encima de su cabeza, Karolyi ha producido la primera (y durante cerca de una década, la única) victoria de los Estados Unidos en competencias internacionales de mujeres. Además, fue pionero del despliegue público de cariño parental: ejecutado, siempre, dentro del rango de una cámara de televisión.

La impresión de que las gimnastas monas han derretido el corazón de este hombre grande, aparentemente brusco, refuerza la impresión de su monería. Karolyi usa esta dinámica relacional como un medio para vender agresiva y exitosamente a sus gimnastas (y a sí mismo) a los jueces internacionales, a los públicos televisivos y a los patrocinadores potenciales. Ser mona se ha convertido en un medio para convertir en productos a las gimnastas que están “hechas en los Estados Unidos”, no sólo al establecer su adoptabilidad (y deseabilidad), sino también al inspirar deseos de propiedad complementarios (Merrish 1996: 186-8, 195-6).

La adoptabilidad de la gimnasta, por tanto, no se limita a su relación (mediatizada) con su entrenador. Los padres de Miller, por ejemplo, han afirmado que los miembros del Club Kiwanis local “piensan todos que son su padre adoptivo” (ESPN 1997). Del mismo modo, Shannon misma ha dicho que todos en su ciudad “siempre me han tratado como a una hija” (ESPN 1997). El gobernador de Oklahoma, a su vez, se ha referido a ella como “la hija adoptiva del estado” (ESPN 1997). Las referencias frecuentes a las gimnastas por su nombre de pila facilitan estos impulsos de adopción y apropiación. En la cultura popular estadounidense, la ausencia de apellido generalmente significa que se es una estrella o una súper estrella (Maddona,

sentado un precedente maternal con respecto a la construcción de los espectadores por parte de los medios, porque las entrenadoras generalmente son representadas como figuras maternas y porque lo mono provoca una respuesta maternal, se alentará a los espectadores a identificarse con estas figuras femeninas.

Cher, Michael, etc.). Sin embargo, en el caso de las gimnastas aññadas, esta convención también indica que la nación las ha acogido (Olga, Nadia, Mary Lou) en su corazón.

Así, con respecto a las integrantes del equipo de 1996, ser mona es un código mediatizado de intimidad que funciona como una precondition para las representaciones amorosas: el amor que siente la nación por ellas y su amor por la nación.<sup>22</sup> En consecuencia, la representación del ser mona en los medios sitúa sus actuaciones públicas y sus prodigiosas contribuciones a la vida nacional en términos del cariño colectivo. Entonces, siguiendo la ampliamente publicitada victoria de la Olimpiada de 1996, que fue designada como un “enamoramamiento nacional” (Clarey 1996f: B9), el *New York Times* se preguntaba: “¿quién no aspiraría a ser la próxima consentida de la nación?” (1996: 12).

A su vez, la cobertura de los medios ha circunscrito y posicionado a las integrantes del equipo de 1996 como estadounidenses a través de esta lógica de la adopción y la familia. Esta lógica acarrea una fuerza importante, pues la familia se ha vuelto sinécdoque de los valores y el legado de la cultura nacional. Lauren Berlant ha explicado esta relación al describir las maneras en que “los valores de la familia [heterosexual] tradicionales, apolíticos, sentimentales y patriarcales” intersectan con los de la cultura nuclear estadounidense: con “una cultura nacional normal y blanca”, una “cultura nacional nuclear que nunca ha existido en realidad más que como un ideal o un dogma” (1996: 398, 401).<sup>23</sup> Afirma, a su vez, que las representaciones mediatizadas de formas familiares y de la cultura nuclear han generado imágenes sentimentales de una cultura estadounidense singular (así como modelos para la subjetividad social y la ciudadanía) que están en oposición a —y que imaginan un futuro a expensas de— poblaciones, encarnaciones y prácticas abyectas, “anti-normativas” (397-401). Berlant plantea su caso mediante el examen de varias figuras mediatizadas. Entre estas son paradigmáticas dos representaciones antropomórficas que median las inquietudes respecto a la cultura nacional nuclear: “el rostro cambiante de los Estados Unidos” y “el nuevo rostro de los Estados Unidos”. Como se

<sup>22</sup> Merrish argumenta que ser mona puede funcionar como “un evento cultural masivo” y como un “estilo comercial”.

<sup>23</sup> Ver también el análisis de Judith Stacey de la “campana por los nuevos valores familiares” (1996: 62-72).

señaló antes, el especial de televisión titulado “Las siete magníficas”, que subrayaba muchos de los temas manejados en este artículo (en particular los de ser mona, la adopción y la familia), introducía y enmarcaba todo el programa con un segmento que incluía representaciones del equipo de 1996 como una mona articulación del “rostro de los Estados Unidos” (Chisholm 1999: 134-38).

En las representaciones de la gimnasia femenil en los medios, ser mona —una estética antropomórfica provocada en un grado importante por los parecidos físicos y conductuales con las niñas— se funde con la lógica de la familia y la cultura nuclear mediante la dinámica de la adopción y el afecto que sirve para validar lo mono como mono. Además, al igual que la cultura nuclear, ser mona, de acuerdo con Merrish, también tiene una tremenda deuda con la lógica de las “estructuras familiares y emocionales” angloamericanas, burguesas, patriarcales (heterosexuales) (1996:189).<sup>24</sup> En consecuencia, esta dinámica también minimiza las complicaciones amenazadoras que podrían provocar las niñas contorsionadas, andróginas, que están a caballo sobre la línea que divide lo social de lo antisocial, la desviación de la norma. Aunque su estatus como niñas monas permite a las integrantes del equipo de gimnasia encarnar la diferencia domesticada, también funciona, a través de la adopción, como un mecanismo que las circunscribe radicalmente como sujetos sociales en los medios nacionales.

### *Deseos repudiados*

Las monas gimnastas estadounidenses han sido ubicadas recientemente por las representaciones de los medios como niñas precoces (y potencialmente transgresoras) que son consideradas objetos de cariño y adopción dentro de la lógica blanca, normal y nacional de la familia (heterosexual, patriarcal). Su encanto parte de su capacidad para hacerse atractivas en (y para) los medios de acuerdo con esos términos, términos definidos y delimitados por la cultura madre: la cultura nacional nuclear, tal y como la define Berlant. Entonces, la negociación manifiesta de las diferencias entre la niña y el adulto, entre lo desviado y lo normativo, entre lo antisocial y lo social, es

<sup>24</sup> Tanto el ser mona/o como las representaciones del “rostro de los Estados Unidos” descritos por Berlant surgieron como respuestas mediatizadas a las inquietudes (cuasi eugenésicas) blancas y anglos, respecto a las implicaciones que la inmigración tenía para los Estados Unidos (Berlant 1996: 410-24; Merrish 1996: 187-8).



realizada por la niña mona (y potencialmente transgresora) como *su* deseo. Así, de acuerdo con Merrish, las representaciones del ser mona entablan esas negociaciones y exhiben un “deseo de mismidad” que parece ser el de la niña (1996: 194). Estas son las condiciones bajo las cuales la gimnasta mona actúa y autentifica el amor por su familia adoptiva y por los valores de la cultura nuclear; estas son las condiciones bajo las cuales se invita a los espectadores a responder cariñosamente amándola a su vez.

El ser mona se representa muchas veces mediante actos encantadores de imitación diminutiva. De manera similar, la gimnasta mona que ejecuta su rutina de manos libres exhibe su carisma y encanto mediante la imitación de conductas adultas. Cuando las gimnastas imitan los gestos estereotípicos de soldados, cowboys y bailarines folklóricos, estas jóvenes que poseen muy pocas o ninguna indicación física de su sexo reproducen aspectos de lo social, pero sólo de manera juguetona, en un nivel superficial.

Como indica el título “Gimnasia artística de mujeres”, la gimnasta prepúber obtiene puntos cuando imita lo que ella no es. De acuerdo con el arte femenino, la gimnasia de mujeres exige que los cuerpos andróginos, inmaduros y añiados parezcan elegantes y graciosos. Por lo tanto, sus ejecuciones de acrobacia y contorsión deben también incluir posturas y gestos elegantes y graciosos que tengan la connotación de la feminidad madura y refinada. Debido a que estos elementos llamados “gimnásticos” son similares a las posturas y saltos del ballet, las gimnastas a veces se parecen a versiones en miniatura de bailarinas prototípicas. Esta miniaturización y mímica de la feminidad elegante, graciosa, marca, en última instancia tanto su presencia como su ausencia. A través de estas ejecuciones del ser mona, la gimnasta andrógina se feminiza como una niña que moviliza nuestro afecto cuando pretende ser una mujer. Al hacerlo, negocia la diferencia entre su androginia y las normas heterosexuales de género y sexo.

Sin embargo, las implicaciones de su mímica deben estar necesariamente restringidas. En este punto, las “mini seducciones” ejecutadas por la gimnasta mona se complican (Merrish 1996: 195). Puesto que lo que está en juego es la diferencia —y de hecho se alude a ella debido a la diferencia entre la imitadora (niña) y el original (adulta)— el deseo por la niña mona, el deseo necesario para legitimar lo mono como mono, debe estar limitado de alguna manera. Por tanto, cuando la gimnasta imita los estereotipos de la feminidad normativa, heterosexual, el reconocimiento de su atractivo debe ser contenido. Esta contención está marcada por una frontera (generizada) que distingue las respuestas apropiadas e inapropiadas ante lo mono: una

postura de cariño y adopción (y protección) femenina, materna está bien, mientras que cualquier cosa que se parezca a una atracción recíproca, masculina (incestuosa, paternal), heterosexual debe ser repudiada.<sup>25</sup>

No obstante, muchas gimnastas que ejecutan los ejercicios de manos libres coquetean abiertamente con sus jueces y públicos. Por ejemplo, la rutina olímpica de manos libres de Amanda Borden, usada en comerciales que promovían la cobertura de NBC de la gimnasia de mujeres, estaba repleta de contoneos de cadera y constantes arreglos del cabello, gestos que recuerdan a Mae West. A su vez, las actitudes recíprocas ante tales ejecuciones monas son consideradas indecentes y perversas de acuerdo con la lógica familiar que subyace a la cultura nuclear estadounidense (irónicamente, la misma lógica que establece los términos en que se dan las ejecuciones monas en primer lugar).

Existe, por lo tanto, la expectativa de que los espectadores estadounidenses desviarán y minimizarán el coqueteo de la gimnasta en la medida en que es, después de todo, una imitación de seducción femenina realizada por una niña honesta que no es ni una mujer ni un sujeto social totalmente desarrollado. Además, la prohibición social claramente censura las reacciones abiertas ante la gimnasta mona que arriesgan posicionarla como un objeto de deseo. De este modo, mientras la cobertura de los medios enfatiza (con cierta desesperación) la masculinidad heterosexual activa de los gimnastas varones que tienen cerca de 18 años con referencias repetidas ya sea a sus esposas e hijos o a sus novias, y mientras que subraya la heterosexualidad de otras atletas mujeres, se esfuerza por representar a las gimnastas adolescentes como niñas jóvenes enclaustradas que no tienen tiempo para fiestas, graduaciones ni novios.<sup>26</sup> Incluso en el contexto de una cobertura expresamente diseñada para presentar a las integrantes del equipo de gimnasia de mujeres como adolescentes normales, rara vez se mencio-

<sup>25</sup> Merrish escribe que la niña mona "no es el sitio de la ausencia de la sexualidad, sino de su repudio" (1996: 195).

<sup>26</sup> Cuando los medios cubren la gimnasia de hombres, de manera rutinaria, de hecho obsesiva, presentan a las esposas e hijos de los gimnastas como una manera de reforzar el estatus heterosexual de estos. Este es el caso, sospecho, no sólo debido a su edad, sino también porque la gimnasia refuerza, por un lado y pone en peligro sutilmente la presunción de masculinidad y heterosexualidad requeridas a los atletas varones estadounidenses.

na a los novios y las salidas.<sup>27</sup> Los medios más bien subrayan el estatus de la gimnasta como una niña casta y disciplinada.

Todavía más revelador es el caso en el que el comentarista de NBC, John Tesh, especuló que los miembros de una fraternidad podrían intentar visitar a las integrantes del equipo de gimnastas de 1996, que estaban alojándose en una casa de fraternidad de la Universidad Emory durante los juegos (National Broadcasting Corporation 1996a). Este comentario fue recibido por el silencio atónito de sus colegas, los ex gimnastas Tim Dagget y Elfi Schlegel. Quedaba claro que los compañeros de Tesh estaban reaccionando a algo más que la necesidad de su comentario. Lo indecoroso (y casi obsceno) de sus observaciones puede explicarse en parte debido a su ignorancia de la prohibición de invocar —incluso de manera hipotética— el deseo heterosexual que podría construir a las gimnastas como su objeto.

En consecuencia, es muy poco lo que se puede comentar sobre las maneras en que las imágenes mediatizadas de la parte inferior de los cuerpos de las gimnastas han funcionado en relación a los ideales recientes del atractivo sexual femenino heterosexual. El torso inferior delgado y muscular tradicionalmente asociado con la masculinidad se convirtió en un emblema de la feminidad heterosexual atractiva y empoderada en el contexto de la industria de acondicionamiento físico establecida a través de la mercantilización del trote, el levantamiento de pesas, el jajejercicio, los aerobics, etc. Esto coincidió con la codificación y popularización de la gimnasia como un deporte femenino decididamente acrobático. Así, los cuerpos andróginos, prepúberes que se volvieron emblemáticos de la gimnasia de mujeres entre mediados de los setenta y principios de los ochenta inadvertida y paradójicamente contribuyeron a y fortalecieron aspectos del atractivo femenino que se materializaron en la nación en esa época. Así, un gran número de competidoras de los concursos de Miss Fitness America han sido gimnastas que ejecutaban rutinas de baile y acrobacias.

Dado el desarrollo atrofiado de los senos de la mayoría de las gimnastas, no sorprende que se hayan fetichizado sus torsos inferiores y no los superiores. Además, las mangas largas de los leotardos cubren los músculos saltados, cruzados por venas y fibrosos de los torsos superiores (sus bíceps,

<sup>27</sup> De hecho, las gimnastas son presentadas como novias, prometidas, esposas y madres sólo después de que se han retirado de las competencias internacionales.

tríceps, laterales, etc.).<sup>28</sup> El corte de la pierna de sus leotardos, por otra parte, revela los surcos y formas de sus musculosos cuádriceps y glúteos, que proporcionan la base visible de su excepcionalidad física. En congruencia con la ética del deporte, entonces, el valor atlético se ha fusionado con el valor estético, tal y como se codifica dentro de una economía heterosexual del deseo. Incluso hoy, los nombres de las gimnastas estadounidenses —chicas jóvenes que a menudo se ven más como niños que como mujeres— han aparecido, junto a los de actrices y modelos, en las listas de “mejores piernas”. Así, el programa *Entertainment Tonight* recientemente presentó una entrevista de 1984 con Rob Lowe en la que el actor alzaba y bajaba las cejas provocativamente mientras declaraba: “Acabo de conocer a Mary Lou Renton, y eso es fabuloso” (CBS 2001).

En este punto, ha emergido algo más que los intentos de las gimnastas monas para mediar la diferencia de acuerdo con los términos establecidos por la cultura nuclear estadounidense o la respuesta maternal aceptable de cariño y adopción. No se puede eludir la idea de que se ha proyectado hacia los cuerpos de las gimnastas un deseo mediatizado que excede la prohibición social, el deseo de compensar las realizaciones incompletas de las normas heterosexuales de género y sexo. Los pedófilos han hecho proyecciones similares complementando imágenes digitales de gimnastas como Miller y Dominique Moceanu con genitales femeninos desvanecidos (pequeños senos, labia, etc). El mismo fenómeno ocurre en las publicaciones impresas, como ilustran dos ensayos recientes sobre el patinaje artístico que aparecieron en el *New Yorker*. En esos ensayos, John Seabrook compara los atributos físicos de las estrellas adolescentes del patinaje (que encarnan el énfasis recientemente incrementado en los saltos) con aquellos que desde hace mucho se asocian a los de las gimnastas, subrayando tanto su falta de senos y caderas, como sus glúteos y muslos musculosos (1998b: 38-9, 41). A la vez que escribe que dichos cuerpos se han “sacudido” la sexualidad adulta y señala que algunos hombres (heterosexuales) extrañan a la retirada, elegante y madura patinadora Katarina Witt, Seabrook describe a una atleta de 14 años como una “ninfa olímpica” que dejó salir un grito “casi sexual” cuando se enteró de que había ganado una medalla de oro (1998a: 33).<sup>29</sup>

<sup>28</sup> El Código de Puntuación de 1994 dice lo siguiente: “no están permitidos los leotardos con tirantes angostos” (International Gymnastics Federation 1994: 12).

<sup>29</sup> Seabrook escribe que “especular en ese sentido es casi cometer un crimen de pensamiento en estos días... Sin embargo, la patinadora artística es un elemento de la colec-

También hay que recordar el culto del “10”, que resultó en la evaluación numérica del atractivo físico de las mujeres (y más tarde de los hombres) estadounidenses en una escala del 1 al 10. Aunque este fenómeno puede atribuirse directamente a la aparición de Bo Derek en la película *10* (1979), también puede rastrearse a las siete ejecuciones perfectas de Nadia Comaneci en los Juegos Olímpicos de 1976 que, siendo los primeros puntajes perfectos de 10.0 obtenidos en la historia de la gimnasia, fueron ampliamente celebrados por los medios estadounidenses. En esta misma vena, el actor Ryan O’Neal recuerda los pensamientos que tuvo durante su primer encuentro sexual con Farrah Fawcett, icono de la belleza heterosexual a mediados de los setenta: “Ay dios, siento que estoy en la cama con Olga Korbut” (Murphy 1991: 5). En ambos casos, las mujeres maduras, Derek y Fawcett, han llegado a encarnar deseos anteriores y (más o menos) repudiados que surgieron junto con las ejecuciones monas de las gimnastas.

Estos ejemplos delatan deseos que pueden ser codificados como perversidades pedofílicas (masculinas, heterosexuales). En cambio, Merrish sostiene que como una escenificación de “la sublimación de los adultos, los sentimientos eróticos por la monería de las niñas y los niños son el signo de una *relación* particular entre adulto y niña/o”, una relación que “establece simultáneamente la ‘inocencia’ de la niña/o y la “urbanidad” del espectador adulto” (1996: 188-9).

De este modo, en muchas representaciones mediáticas de las gimnastas monas, hay mucho más en juego que la sola regulación social de oposiciones tales como adulto/niña/o e inocencia/perversión. Cuando se lo considera en relación con estas niñas monas, que son tanto nuestras como “otras”, se vuelve claro lo que está en juego en la frontera entre urbanidad y malos modales. Como se señaló antes, las construcciones de los medios, casi pedofílicas, de las gimnastas monas, revelan el deseo de compensar sus ejecuciones incompletas de las normas heterosexuales de género y sexo, normas que son fundamentales para las lógicas cruzadas de la familia y la nación. Estas construcciones manifiestan deseos incestuosos (masculinos) que, al domesticar la otredad de la voluntad y sexualidad de la niña independiente, contienen el deseo dentro de la familia. Por lo tanto, con respecto a las gimnastas monas, la

ción permanente en la galería de las fantasías masculinas estadounidenses”. También afirma que “de quienes realmente hay que preocuparse es de los hombres que *sí* consideran sexy a Tara [Lipinski]” (1998a: 33).

contención mediatizada de estas “niñas de papá” señala un deseo evidente por la mismidad, un deseo desmesurado de asegurarse que los signos de la otredad están codificados y aprehendidos de maneras que garantizan la lógica de la cultura nuclear estadounidense (Ryan 1995: 68). Estimulada no sólo por la transgresividad de la gimnasta y por su poder femenino inaceptable, sino también por su indefensión y maleabilidad aññadas, esta postura incestuosa atiende a lo que Berlant ha descrito como las aspiraciones simultáneas mediatizadas de “un Estados Unidos remasculinizado en el que las fronteras se trazan en todos los lugares correctos” (1996: 410).

En las representaciones que los medios hacen de la gimnasia de mujeres, por tanto, el deseo de orden social presta atención a la relación descortés, proyectada, incestuosa entre el adulto y la niña mona, a quienes se ve ahora mediar los binarios antisocial/social y desviación/norma. Un deseo similar por el orden social también motiva la postura educada, aceptable, maternal de cariño y protección, que la cobertura de los medios fomenta y sanciona abiertamente y que repudia impulsos pedofílicos como los discutidos arriba. Sin embargo, al final, lo perverso y lo descortés se alinean con lo cortés, aunque esto último funcione de manera más subrepticia mediante la adopción que el deseo más obviamente ardiente por la mismidad que promueve y repudia la lógica mediatizada de la cultura nuclear estadounidense.

### *Desubjetivación y sadismo*

Aunque las gimnastas monas no encarnan al otro *per se*, encarnan el riesgo del otro (de la diferencia) en medio de nosotros. No obstante, mediante su monería, funcionan más o menos como garantes que minimizan esos riesgos también. Sin embargo, la subjetividad de estas figuras cruciales parece ser precaria. Esto no es sorprendente en la medida en que la/el niña/o encarna el riesgo de lo antisocial precisamente porque se la/o percibe como un ser parcialmente no socializado, un ser que todavía tiene que convertirse en un miembro racional, totalmente desarrollado de la sociedad, un ser al que se le debe enseñar, capacitar y disciplinar precisamente por esa razón. Además, la falta de subjetividad de la niña/o mona/o también sirve como base para su capacidad no amenazante de ser adoptada/o, asimilada/o y domesticada/o. Por tanto, la aparente falta de subjetividad de la gimnasta mona da cuenta tanto de las maneras en la que ha incorporado la diferencia asimilable al interior de la cultura popular estadounidense como de las maneras en que ha sido posicionada y circunscrita rudamente como un sujeto social viable, autónomo. La subjetividad social de la niña/o mona/o

es incierta no a pesar de, sino debido a, su función crucial con respecto a la mediación de la diferencia.

La desubjetivación no es meramente una precondition para el ser mona; sirve también como el medio a través del cual el ser mona ofrece una garantía social. Con respecto al ser mona, la desubjetivación representa “la necesidad de cuidado adulto”, a la vez que deslegitima a la/el niña/o que arbitra y representa la diferencia (Merrish 1996: 187). De estas maneras, la desubjetivación ha apoyado las representaciones ambivalentes que los medios hacen del equipo de 1996.

Inicialmente, las gimnastas estadounidenses parecen ser manifestaciones extraordinarias de subjetividad disciplinada. La cobertura de los medios facilita esta impresión al enfatizar no sólo su disciplina física, sino también su fuerza mental. En particular, se establece la preparación mental de la gimnasta mediante largos *close-ups* de su rostro antes de que comience sus ejecuciones. Casi sin excepción, se la muestra mirando hacia abajo al aparato con solemnidad y fijeza que los comentaristas inevitablemente describen en términos de su extrema e intensa concentración. Al final, sus ejecuciones exitosas se atribuyen a su resistencia mental, a su capacidad para “controlar sus nervios” y a su capacidad para someter la materia a la mente (Clarey 1996b, c5).

Sin embargo, a menudo, parece que la mente que está trabajando no es la de la gimnasta, sino, más bien, la de su entrenador. De hecho, el cuerpo de la gimnasta se describe como uno que funciona de memoria. Miller, por ejemplo, ha afirmado explícitamente que “Practico... tantas veces que mi cuerpo sabe qué hacer automáticamente” (Clarey 1996a: 11). Es más, los entrenadores a menudo utilizan micrófonos que les proporcionan las cadenas de televisión durante las competencias nacionales e internacionales. Esta práctica sólo se da con los entrenadores (sobre todo varones) de alto perfil en las competencias de mujeres, pero no en las varoniles. De este modo, las imágenes televisadas de la rutina de Moceanu en la viga de equilibrio en la competencia de 1996 iban acompañadas de la voz de Karolyi que la dirigía de la siguiente manera: “Aprieta, aprieta, bien, aprieta. Sí, sí, sí y largo. Bien. Limpio. Buen trabajo, bien. Fluido. Sí... Suave, suave”. En estas circunstancias, los movimientos y saltos de los cuerpos de las gimnastas parecen estar sincronizados con las voces de sus entrenadores y guiados por ellas (NBC 1996b).<sup>30</sup>

<sup>30</sup> El Código de Puntuación, sin embargo, penaliza “señales, órdenes verbales, gritos, etc. por parte de la entrenadora o entrenador a su gimnasta” (IGF 1994: 25)

Muchas gimnastas estadounidenses son representadas como niñas profundamente tímidas e hípersensibles que carecían de autoestima hasta que fueron rescatadas y convertidas en representantes victoriosas de la nación por sus entrenadores. Por ejemplo, Karolyi dijo lo siguiente de Strug: "Su personalidad básica no era tan agresiva... Siempre tenía que manejarla como a una bebé. Así la llamábamos, la Bebé. Incluso cuando estaba enojado con el grupo y ponía a todos en la misma olla de críticas, había que protegerla a ella" (Swift 1996b: 62). Del mismo modo, Steve Nunno ha descrito sus primeras impresiones de Miller, la gimnasta más exitosa en la historia de este deporte en los Estados Unidos. Reveló que ella "lloraba después de cada una de sus vueltas y estaba realmente decepcionada y realmente trataba duro. Y yo dije 'ahí hay una niña a quien puedo ayudar... Sé cuál es su problema... Yo la puedo ayudar'" (ESPN 1997; ESPN 1998).

Las imágenes de las reacciones de los entrenadores ante las rutinas de "sus gimnastas" son parte integral de la cobertura televisiva de la gimnasia de mujeres. De diversas formas, el contacto subsecuente de la gimnasta mona con su entrenador marca la finalización verdadera de su ejecución. A menudo, los sentimientos desplegados por el entrenador durante estas interacciones (llamando a la gimnasta a su lado, dándole golpecitos en la cabeza, exclamando "buena niña, buena niña") evocan una dinámica de propietario que recuerda no sólo a la parental sino a la propiedad de una mascota. Entonces, cuando se las considera en relación con sus entrenadores, las gimnastas monas parecen ser tanto "sujetos que están de acuerdo" como "objetos de propiedad" (Merrish 1996: 187).

Las integrantes del equipo olímpico femenino de 1996 son retratadas como ciudadanas excepcionales que no son, al mismo tiempo, sujetos sociales plenos. Por lo tanto, cuando la más joven de las campeonas nacionales del deporte, Moceanu, escribió su autobiografía antes de las Olimpiadas, se convirtió en una especie de broma nacional. Los chistes que se hicieron en los programas de televisión nocturnos se referían al hecho de que, no obstante sus logros, la chiquilla de 14 años (que parecía de siete) no era un sujeto legítimo de su propia historia de vida. Como resultado, en tanto niñas monas, las integrantes del equipo femenino de gimnasia de EUA de 1996 están a caballo entre la encarnación de los "vehículos más pequeños y menos poderosos de la capacidad humana de acción" (ciudadanía inmadura) y su descalificación como ciudadanas (Berlant 1996: 389,401).

Respecto de esto último, lo mono de nuevo señala lo transgresor e incluso lo infrahumano al tiempo que encaja con lo monstruoso. La cultura popular de Estados Unidos frecuentemente caracteriza a las gimnastas monas



de esta manera mediante referencias a sus cuerpos (contorsionados). Estas gimnastas monas a menudo exhiben su monstruosidad cuando son fotografiadas junto a atletas varones inusualmente grandes en una configuración gigante-enano. Moceanu ha sido fotografiada con un levantador de pesas de 200 kilos, mientras que Miller y Charles Barkley (un jugador de basketbol profesional) han posado juntos (Berg y LeRussa 1995). Adicionalmente, al menos dos imitadores profesionales han hecho la parodia de la apariencia andrógina y la voz chillona de Strug en *Saturday Night Live* en los últimos dos años. Entonces, las siete magníficas, el equipo de gimnasia femenil que derivó su nombre promocional de la readaptación de una película japonesa (un filme sobre vaqueros fuera de la ley desplazados pero heroicos y su ambivalente relación con la comunidad), compartía ese título menos de un año después de los juegos olímpicos de Atlanta de 1996 con los séxtuples de Iowa (siete bebés del corazón de Estados Unidos que fueron procreados con tratamientos para la fertilidad).

Además, las vívidas descripciones mediáticas de sus aparentemente precarios e histéricos estados emocionales descalifican a las gimnastas estadounidenses como sujetos racionales y estables. En la gimnasia femenil, aparentemente, los problemas emocionales son cotidianos. Esta impresión, desde luego, intensifica el valor de las victorias que dependen no sólo del control físico, sino también del control emocional. Durante las pruebas para las Olimpiadas de 1996, por ejemplo, Tesh describió tensiones alrededor de la competencia al revelar que, después de que le hizo una simple pregunta a Amanda Borden, ella rompió en llanto (NBC 1996a). De hecho, las lágrimas del equipo de gimnasia femenil olímpico estadounidense de 1996 saturaron la cobertura de los medios. Sin que importara su medalla de oro y su estatus como heroínas nacionales, las imágenes televisadas de casi la mitad del equipo las representaban llorando en *close-up* cuando perdían una oportunidad de obtener honores individuales. La cobertura de la prensa también enfatizó repetida e invariablemente estas lágrimas de decepción (Clarey 1996f: B9, 1996d: 6). De manera similar, cuando NBC transmitió los momentos finales de la victoria del equipo estadounidense y los momentos conclusivos de la derrota del equipo ruso, los espectadores estadounidenses contemplaron imágenes de gimnastas rusas en paroxismos de desdicha y de Strug que lloraba de dolor.<sup>31</sup>

<sup>31</sup> Russo afirma que la mujer aérea asume su inexistencia y se constituye como un "sujeto" por la vía de arranques histéricos y fracasos físicos (1995: 47). Sin embargo,

Entonces, la cobertura de medios de Estados Unidos construye una relación recíproca entre mente y materia respecto de desempeños poco-menos-que-perfectos en la gimnasia femenil. Por un lado, los errores físicos a menudo se atribuyen a la inestabilidad mental. Por el otro, la subjetividad precaria de la gimnasta se revela cuando su cuerpo no se ha desempeñado como se esperaba, cuando la perfección extraordinaria no ha sido alcanzada. Concomitantemente, la cobertura de medios de la gimnasia femenil parece traer al centro la histeria como algo muy raras veces compatible con el éxito para quienes practican el deporte.

Incluso si el llanto compromete la subjetividad de las gimnastas monas, las lágrimas son necesarias para su monería porque a menudo funciona, como lo afirma Merrish, al “estetizar la impotencia” y al “escenificar una necesidad de cuidados adultos” (1996, 188). La vulnerabilidad de las gimnastas monas, en otras palabras, puede realzar tanto su adoptabilidad como la benevolencia auto-atribuida de aquellos que las toman en sus corazones; la vulnerabilidad de lo mono significativamente previene el riesgo de los otros entre nosotros. Por lo tanto, en la medida en que la relación mediatizada entre la gimnasta y el público depende de un “sujeto” que debe ser considerado susceptible de peligro mental y físico, los placeres de los espectadores de la gimnasia están teñidos de sadismo.

Estos deseos sádicos se proyectan hacia y son actuados por la gimnasta de dos maneras. Primero, el desempeño exitoso de la gimnasta a menudo se posiciona en el contexto de la autoflagelación. En esta vena, *International Gymnastics*, una publicación estadounidense, describía las medallas individuales ganadas por tres de las integrantes del equipo de 1996 como una “redención final” (Normile 1996, 2-27). Miller, de manera similar, explicó que la actuación con que ganó una medalla de oro en la viga de equilibrio fue “mi última oportunidad de redimirme del salto de ayer” (Clarey 1996c: B11, B18). De acuerdo con esto, la cobertura televisiva de muchas actuaciones exitosas explícitamente recuerda y retransmite instancias previas de colapso físico y emocional. En segundo lugar, las gimnastas son retratadas como si habitualmente pusieran en acto el estoicismo y el masoquismo. Por ejemplo, en la gimnasia femenil de EUA competir con lesiones serias parece ser la

pongo en cuestión la medida en que las gimnastas estadounidenses encarnan las posibilidades altamente resistentes que Russo atribuye a esta extraña y abyecta duplicidad de lo aéreo.

regla en lugar de la excepción; soportar el dolor cuando se compite es parte de la rutina. Cuando se les juzga como lesiones que vale la pena notar, se las señala como indicaciones de valor y sacrificio que deben ser ensalzadas y celebradas. Entonces, el día después de que el equipo de gimnasia femenil de EUA ganó su medalla de oro mediante los esfuerzos de Strug, que estaba lesionada, *International Gymnast* celebraba “La agonía y la victoria” (octubre 1996). De la misma forma, el encabezado de la página deportiva del *New York Times* anunciaba que “Para las siete magníficas, el dolor es dulce” (Clarey 1996e: B7).

Pasemos ahora, al segundo salto tan aclamado de Strug en la ronda final de la competencia del equipo de gimnasia femenil de EUA en las Olimpiadas de 1996 (NBC 1996b). El equipo estadounidense, que se había despegado de las rusas, estaba preparado para ganar hasta que la niña prodigio de cola de caballo, Moceanu, cayó sentada en el aterrizaje de sus dos saltos. La chaparrita y delgadita Strug, cuyos tobillos habían estado vendados durante toda la competencia (su pie izquierdo, de hecho, estaba vendado hasta la espinilla), también falló en el aterrizaje de su primer salto. Al hacerlo, se lastimó el tobillo izquierdo visiblemente. La única referencia a su anterior lesión la hizo a posteriori el anunciador de la NBC Tim Daggett, quien concedió que “saltar [sobre] piernas no muy sanas puede a veces doler” (NBC 1996b). Tomas subsecuentes de Strug cojeando fueron editadas con *close-ups* de Karolyi, quien pudo ser escuchado cuando la urgía a ejecutar su segundo salto (i.e., “tú puedes hacerlo, Kerri”, “ándale, duro”) a pesar del obvio daño en su tobillo. Después de balancearse para aminorar el dolor —sin un quejido o un momento de duda en su carrera— saltó exitosamente. Aterrizó sin titubeo, alzó los brazos sobre la cabeza y animosamente levantó el pie izquierdo al caer en el cojín, agarrándose el tobillo en un gesto de dolor. Incapaz de caminar, Strug lloró mientras la nación celebraba.

Después de que Strug fue retirada por los técnicos médicos, las cámaras de la NBC encontraron a sus progenitores buscando a su hija (sin éxito) en los pasillos del estadio de gimnasia. Más tarde, ella emergió con Karolyi. Como se describe en *Sports Illustrated*, Karolyi iba “acunándola, como si fuera una niña pequeña, en sus brazos” mientras la llevaba al podio para la ceremonia de premiación (Swift 1996a: 104). Balanceándose en un pie para proteger su tobillo lesionado mientras recibía su medalla de oro, Strug era el epítome de la acróbata, contorsionista, mona gimnasta estadounidense que ha actuado su papel (casi) perfectamente bien. Lo que a menudo no se menciona y es consistentemente racionalizado es el grado en que Strug, de he-

cho, literalmente estaba actuando un papel: el equipo de EUA, según parece, no necesitaba su salto para ganar. Se sacrificó para nada, dramatizó tan bien un papel histórica y socialmente delineado para las participantes en el equipo de gimnasia femenil de EUA que por un momento, se ganó el corazón de la nación.

### Conclusión

Dadas las ejecuciones físicas que constituyen a la gimnasia femenil, no es sorprendente que las permutaciones recientes en el deporte hayan heredado los legados de los juglares y del circo. Son sorprendentes, sin embargo, las complejas negociaciones que las gimnastas estadounidenses han llevado a cabo en ese tenor en la cultura popular de EUA. De hecho, suavizar los binarios sociales fundamentales como niñas acróbatas, contorsionistas, andróginas y monas no es fácil. Esto se vuelve evidente cuando las negociaciones mediatizadas de los binarios realizadas por las gimnastas se examinan a la luz de sus trayectorias parecidas a la banda de Möbius. Cuando las fantasías de adopción se fusionan con las de pedofilia, cuando el afecto gira sobre el sadismo, las dinámicas crecientes de intimidación y abyección circulan alrededor de estas mujeres aéreas infantilizadas, que son representadas en los medios estadounidenses como ciudadanas ejemplares y descalificadas a la vez.

Así construida y posicionada en relación con los códigos de la cultura nuclear nacional, la gimnasta (mona, aññada) parece ser una ciudadana liberal clásicamente disciplinada cuya subjetividad y naturaleza física resultan precarias y deslegitimadas en esos mismos términos. En estas circunstancias, con el fin de lograr y mantener su estatus como una ciudadana heroica y ejemplar, o incluso como ciudadana solamente, la gimnasta debe ser considerada como alguien que sostiene un control físico y emocional excepcional. A su vez, tales representaciones de la ciudadanía apuntan hacia las recompensas potenciales y los riesgos asociados con las gimnastas como símbolos mediatizados del avance de las atletas mujeres y de la ciudadanía femenina a fines del siglo XX. Por lo tanto, no podemos, y no deberíamos, negar la importancia de la gimnasia de mujeres como un sitio cautivador y problemático de identificación para las niñas.

De manera específica, tal y como se escenifica en los medios estadounidenses, quienes practican el deporte proporcionan a las niñas promesas de empoderamiento y resistencia que son atractivas y peligrosas. Así, las representaciones de la gimnasia de mujeres sirven como fuente de inspiración

para las niñas al ofrecerles modelos para crear sus identidades como sujetos sociales y ciudadanas extraordinarias. Además, el deporte mismo ofrece un esquema claramente construido para perseguir esta meta mediante el entrenamiento físico. En consecuencia, la gimnasia de mujeres equipa a las niñas con un marco poderoso mediante el cual pueden conceptualiza, desear, cultivar y experimentar la fuerza y las potencialidades de sus cuerpos. Las posibilidades de tales deseos emergen (potencialmente) en un contexto atlético que refuerza la perspectiva de que la relación fuerza/tamaño de las niñas puede ser "mayor que la de cualquier... atleta, hombre o mujer, de cualquier edad" (Seabrook 1998b: 33). Este es un contexto, después de todo, en el que las gimnastas adolescentes rutinariamente ejecutan las mismas maniobras atléticas que realizan los gimnastas varones adultos (en aparatos que son similares pero generizados: ejercicios de piso, caballo, incluso la barra alta). Cuando la cobertura de los medios sobre la gimnasia de mujeres explicita dicha información, invita tácitamente a sus espectadores a imaginar exhibiciones de gimnasia que tal vez no cataloga a los participantes sobre la base del sexo y que tal vez podría representar el deporte como ha sido conceptualizado por Mary Jo Kane: como un continuo de posibilidades físicas autotéticas relativas al tamaño, la edad, la experiencia, la aptitud natural (1995). Actualmente, sin embargo, las representaciones de los medios no han hecho esa invitación explícitamente ni han evaluado sus implicaciones potenciales (tanto positivas como negativas). Más bien, continúan ensayando relatos que refuerzan los binarios generizados tradicionales recuperando y volviendo vulnerables a las gimnastas que atraviesan no sólo las fronteras generizadas y sexuadas, sino también, en el proceso, las mantenidas por la lógica de la cultura nuclear estadounidense.

El encanto fundamental de la gimnasia de mujeres en el nivel masivo parece provenir de su carácter complejo y contradictorio, que genera y en última instancia desvitaliza sus impulsos empoderadores, de resistencia y transgresores. Tal y como se representa en los medios, el deporte comprende representaciones de feminidad superior (codificadas en términos de clase, raza y nación) y transgrede esos mismo códigos al cultivar una "virilidad peligrosa" (encarnada en el vuelo y como contorsión). Por lo tanto, igual que Tania Modleski describe a la aerialista de *Las alas del deseo* de Wenders como "emblemática del... deseo de tener ambas cosas a la vez" (1991: 104-9), las representaciones de los medios fomentan este deseo y muestran la participación en el deporte como un medio para su cumplimiento. La cobertura de los medios representa a la gimnasta como la ciudadana individual trascen-

dente y como el riesgo del otro (de la diferencia), un riesgo negociado en última instancia por las ejecuciones mediatizadas de la feminidad que solicitan afecto y protección de acuerdo con la lógica de la cultura nuclear, aunque a un costo sustancial.

De este modo, debido a que los marcadores de la gimnasia de mujeres en la cultura popular hoy en día —el vuelo, la contorsión y el ser mona— están culturalmente cargados, también lo está el estatus de las gimnastas que funcionan como símbolos de ciudadanía ejemplar. Aquí, debemos comenzar a considerar su legado aéreo. Como iconos mediatizados del feminismo liberal, su viabilidad como modelos para la subjetividad social y la ciudadanía se articulan sobre las ejecuciones excepcionales que exceden las suposiciones tradicionales respecto a la debilidad física y la inestabilidad emocional femeninas. No obstante, aunque las gimnastas individuales representan una variante del feminismo liberal al encarnar la ciudadanía liberal, el modelo masculino que la sostiene —y que funciona como la base para la lógica de la cultura nuclear— no es cuestionado.

La cobertura de los medios moviliza la lógica de la cultura nuclear como un medio para manejar el riesgo de la diferencia encarnado por las gimnastas de acuerdo con esas mismas tradiciones del liberalismo. Como resultado, incluso las gimnastas extraordinarias son construidas, al final, por las reafirmaciones mediatizadas de la concepción liberal clásica de la mujer. Las representaciones de los medios domesticar y privatizan, así, la esfera separada de la gimnasia artística femenina (opuesta a la de los varones), que comprende códigos de feminidad enraizados en el ser mona, mediante relatos que presentan familias y niñas/os. En este contexto y mediante estos códigos femeninos, la cobertura de los medios también circunscribe el comportamiento y la corporización de la diferencia infantilizando a la gimnasta y sometiénola al deseo heterosexual (incestuoso). Subsumir a esta persona individual extraordinaria dentro de la unidad familiar, a su vez, sirve para limitar las atribuciones de autodeterminación y para crear escenarios de dependencia que aparentemente han sido construidos por la debilidad física y la inestabilidad emocional de la gimnasta.<sup>32</sup> Así, las gimnastas, que no

<sup>32</sup> Estos puntos de vista liberales respecto a la debilidad e inestabilidad de las mujeres se ajustan con las suposiciones de que las mujeres están incapacitadas física (debido a la menstruación y la falta de fuerza física) y temperamentalmente (debido a los nervios y la inestabilidad emocional) para volar. Ver Ware 1993: 44, 78; Bilstein 1994: 76.

cumplen con los estándares fundamentales de la ciudadanía liberal (individualismo, autodeterminación, confianza en uno mismo, racionalidad), al mismo tiempo que realizan la definición liberal de la mujer, que se merecen una exposición nacional en los medios, irónicamente borran las ganancias del feminismo liberal cuando estas ciudadanas excepcionales revelan que son solamente mujeres después de todo ●

Traducción: **Cecilia Olivares**

### References

- Berg, Airnee y Averie LeRussa, 1995, "The Chow champions, *People Weekly*, julio 15, 116-17.
- Berlant, Lauren. 1996. "The face of America and the state of emergency", en Cary Nelson y Dilip Parameshwar Gaonkar (comps.), *Disciplinary and dissent in cultural studies*, Routledge, Nueva York, pp. 397-439.
- Bilstein, Roger E., 1994, *Flight in America: From the Wrights to the astronauts*, Johns Hopkins University Press, Baltimore.
- Blimkie, Cameron, Jr., Philip D. Chilibeck y K. Shawn Davidson, 1988, "Bone mineralization patterns: Reproductive endocrine, calcium, and physical activity influences during lifespan", en David Lamb y Robert Murria (comps.), *Perspectives in exercise science and sports medicine*, Benchmark, Indianápolis, pp. 73-145.
- Bordo, Susan, 1993, *Unbearable weight: Feminism, Western culture, and the body*, University of California Press, Berkeley.
- Bouissac, Paul, 1976, *Circus and culture: A semiotic approach*, Indiana University Press, Bloomington.
- Cahn, Susan K., 1994, *Coming on strong: Gender and sexuality in twentieth-century women's sport*, Free Press, Nueva York.
- Chisholm, Ann, 1999, "Defending the nation: National bodies, U.S. borders, and the 1996 U.S. Olympic women's gymnastics team", *Journal of Sport and Social Issues*, vol. 23, núm. 2, pp. 126-40.
- Clarey, Christopher, 1996<sup>a</sup>, "Gymnastics?, *New York Times*, julio 14, secc. 2, p. 11.
- Clarey, Christopher, 1996b, "Miller gives United States high hopes for gold?" *New York Times*, julio 22, C1, C5.
- Clarey, Christopher, 1996c, "Miller goes out a stylish champion on the balance beam?", *New York Times*, julio 29, B11, B18.
- Clarey, Christopher, 1996d, "Team gold for Dawes was only part of the plan", *New York Times*, julio 28, secc. 8, 6.

- Clarey, Christopher, 1996e, "U.S. earns gold in gymnastics: For the Magnificent Seven it hurts so good", *New York Times*, julio 24, B7, B8.
- Clarey, Christopher, 1996f, "U.S. gymnasts take back seat in all-around", *New York Times*, julio 26, B9, B 16.
- Columbia Broadcasting System, 2001, *Entertainment Tonight*, marzo 23.
- Cott, Nancy, 1987, *The grounding of modern feminism*, Yale University Press, New Haven, Conn.
- Croft-Cooke, Rupert y Peter Cotes, 1975, *Circus: A world history*, Macmillan, Nueva York.
- Duncan, Edmondstone, 1907, *The story of minstrelsy*, Charles Scribner's Sons, Nueva York.
- E! Entertainment Television, Inc., 1997, *E! Entertainment Television*, "Gymnastics superstars", noviembre 9.
- Eastman, Susan Tyler y Andrew Billings, 1999, "Gender parity in the Olympics: Hying women athletes, favoring men athletes", *Journal of Sport and Social Issues*, vol. 23, núm. 2, pp.140-70.
- ESPN, 1997, "The Magnificent Seven: Made in America", noviembre 3.
- ESPN, Inc., 1998, *ESPN2*, "Superstars of gymnastics", septiembre 21.
- Felshin, Jan, 1974, "The triple option...for women in sport", *Quest* 21 (enero), pp. 36-40.
- Festle, Mary Jo, 1996, *Playing nice: Politics and apologies in women's sports*, Columbia University Press, Nueva York.
- Gardiner, E. Norman, 1930, *Athletics of the ancient world*, Clarendon, Oxford.
- Guttman, Allen, 1991, *Women's sports: A history*, Columbia University Press, Nueva York.
- International Gymnast*. 1996. "The Agony of Victory: Special Olympic Edition", vol. 38, núm. 10.
- International Gymnastics Federation, 1994, *Code of Points: Women's artistic gymnastics*, International Gymnastics Federation.
- Jenkins, Henry, 1998, "Introduction: Childhood innocence and other modern myths", en Henry Jenkins (comp.), *The children's culture reader*, New York University Press, Nueva York, pp.1-37..
- Kane, Mary Jo., 1995, "Resistance/transformation of the oppositional binary: Exposing sport as a continuum", *Journal of Sport and Social Issues*, vol. 19, núm. 2, pp. 191-218.



- Kincaid, James R., 1998, *Erotic innocence: The culture of child molesting*, Duke University Press, Durham, N.C.
- Leonard, Fred E., 1973, "Prologue", en Earle F. Zeigler (comp.), *A history of sport and physical education to 1900*, Stipes, Champaign, Ill., pp. 1-9.
- Lindbergh, Charles, 1981, *Spirit of St. Louis*, Scribner, Nueva York.
- Mandell, Richard D., 1984, *Sport: A cultural history*, Columbia University Press, Nueva York.
- McIntosh, P. C., 1957, "Therapeutic exercise in Scandinavia", en J. G. Dixon *et al.* (comp.), *Landmarks in the history of physical education*, Routledge, Londres, pp. 81-106.
- Merrish, Lori, 1996, "Cuteness and commodity aesthetics: Tom Thumb y Shirley Temple", en Rosemarie Garland Thomson (comp.), *Freakery: Cultural spectacles of the extraordinary body*, New York University Press, Nueva York, pp. 185-203.
- Miller, Toby, 1997, "Competing allegories: An introduction", *Social Text*, vol.15, núm.1, pp. 1-8.
- Modleski, Tania. 1991. *Feminism without women culture and criticism in a postfeminist age*, Routledge, Nueva York.
- Morreal John, 1991, "Cuteness", *British Journal of Aesthetics*, vol. 33, núm. 3, pp. 283-85.
- Morse, Margaret, 1983, "Sport on television: Replay and display", en E. Anne Kaplan (comp.), *Regarding television: Critical approaches —an anthology*, pp. 44-66. Los Ángeles, American Film Institute.
- Murphy, Mary, 1991, "Hot shots", *TV Guide*, enero, pp. 12-18, 2-7.
- National Broadcasting Corporation, 1996a, "U.S. women's olympic gymnastic team trials", junio 30.
- National Broadcasting Corporation, 1996b, "Olympic women's gymnastics: Team finals", julio 23.
- New York Times*, 1996, "The warning in Kerri Strug's heroics", *New York Times*, agosto, pp. 11, 12.
- Normile, Dwight, 1996, "Final redemption", *International Gymnast*, vol. 38, núm.10, pp. 22-27.
- Penley, Constance, 1997, *NASA/Trek: Popular science and sex in America*, Verso, Nueva York.
- Projansky, Sarah, 1998, "Girls who act like women who fly: Jessica Dubroff as cultural troublemaker", *Signs*, vol. 23, núm. 3, pp.771-807.
- Russo, Mary, 1995, *The female grotesque: Risk, excess, and modernity*, Routledge, Nueva York.

- Ryan, Joan, 1995, *Little girls in pretty boxes: The making and breaking of elite gymnasts and figure skaters*, Wamer Nueva York.
- Scanlon, Thomas, 1984, *Greek and Roman athletics: A bibliography*, Ares, Chicago.
- Seabrook, John, 1998a, "A Good Scream", *New Yorker*, marzo 9, p. 33.
- Seabrook, John, 1998b, "Born slippy", *New Yorker*, enero 12, pp. 38-45.
- Stacey, Judith, 1996, *In the name of the family: Rethinking family values in the Post-modern age*, Beacon, Boston.
- Swift, E. M., 1996a, "Carried away with emotion" *Sports Illustrated*, agosto 12, p. 104.
- Swift, E. M., 1996b, "Profile in courage", *Sports Illustrated*, agosto 5, pp. 58-68.
- Todd, Jan, 1998, *Physical culture and the body beautiful: Purposive exercise, in the lives of American women, 1800-1870*. Mercer University Press, Macon, Ga.
- Vecsy, Gorge, 1996, "You mean there are men also competing in Atlanta?" (*New York Times*), julio 14, secc 8, p.2.
- Ware, Susan, 1993, *Still missing: Amelia Earhart and the search for modern feminism*, W. W. Norton, Nueva York.
- Warner, Marina, 1994, *Six myths of our time: Little angels, little monsters, beautiful beasts, and more*, Vintage, Nueva York.
- Whol, Robert, 1994, *A passion for wings: Aviatian and the Western imagination, 1908-1918*, Yale University Press, New Haven, Conn.
- Zeigler, Earle F., 1973, "Historical foundations: Social and educational", en su *History of sport and physical education to 1900*), Stipes, Champaign, Ill., pp. 11-19.