

# EL CUERPO DEPORTIVO FEMENINO EN HABLEMOS DE OTRA COSA DE VĚRA CHYTILOVÁ

NORA BARATHOVA

En un correo electrónico le recuerdo a Nadia la puntuación de los artículos que hablaban de su retorno un año después de Montreal, esos signos de exclamación que compiten con los puntos suspensivos: “¡¡¡¡50 kg!!!!” “Hoy, Nadia es una mujer de verdad.....” Ella lo confirma: “Lo que está claro es que no debería llamarse gimnasia femenina, los espectadores no van a ver a mujeres... Mire, los maillots de competición siempre son de manga larga para esconder los brazos de las chicas. Nuestros bíceps, las venas. Sobre todo, porque tampoco es cuestión de que tengan aspecto masculino”.

(LAFON, 2015: 110)

En su libro *La pequeña comunista que no sonreía nunca*, Lola Lafon construye un *documental ficcionado* alrededor de la vida de la conocida gimnasta rumana Nadia Comăneci. Para la construcción de la novela, Lafon intercambió una serie de correos electrónicos y conversaciones telefónicas con la propia Comăneci, quien le otorgó múltiples detalles acerca de sus sucesos vitales. La autora consigue, a partir de ellos, trazar un relato que indaga en varios aspectos que marcaron la trayectoria de la protagonista, entre los que destacan, por supuesto, el contexto en el que Comăneci se convierte en una niña famosa —la Rumanía de Ceaușescu y el paulatino paso de la Guerra Fría a la globalización, pues se convierte en una figura deportiva global— y la percepción del cuerpo femenino —tanto la autopercepción como la de un público internacional. Estas dos cuestiones atraviesan la novela, la vida

entera de la gimnasta e incluso la de la escritora, quien, a pesar de ser francesa, vivió parte su infancia en esta Rumanía dictatorial e incluye algunas de sus vivencias propias.

Contexto histórico comunista y cuerpo femenino —sea deportivo o no— son también cuestiones centrales en *Hablemos de otra cosa* (O něčem jiném, 1963), el primer largometraje de la cineasta checa Věra Chytilová, en el marco de la Nueva Ola Checoslovaca. Aún alejada de la exuberancia estética que caracterizará sus posteriores películas —con *Las margaritas* (Sedmikrásky, 1966) como ejemplo más claro de ello—, la directora construye en esta obra dos relatos paralelos acerca de dos mujeres muy distintas, pero que, en cierto modo, comparten experiencias vitales, desafiando las barreras entre ficción y documental. Una de ellas es la gimnasta campeona del mundo Eva Bosaková

---

## EN CIERTO MODO, LAS CONSTRUCCIONES DE LOS RELATOS DE CHYTILOVÁ Y DE LAFON SON SIMILARES, PUES TOMAN ELEMENTOS DE LA REALIDAD Y LOS FICCIONAN

---

y la otra un ama de casa llamada Věra. El relato de Bosaková está rodado a modo de documental, con detalles propios del *cinema verité*, como el uso de actores no profesionales e improvisaciones, mientras que el de Věra es puramente ficticio. Chytilová ya había contado con ciertos impulsos documentales y feministas en sus dos cortometrajes anteriores, *Techo* (Strop, 1962) y *Bolsa de pulgas* (Pytel blech, 1962), que confluyen en esta película (Hames, 2005: 185).

En cierto modo, las construcciones de los relatos de Chytilová y de Lafon son similares, pues toman elementos de la realidad y los ficcionan. A pesar de tratarse de metraje documental, al montarlo junto a la historia ficticia del ama de casa, las imágenes de Bosaková, al igual que los breves apuntes de Comăneci que incluye Lafon a lo largo de la novela, se convierten en parte del relato ficticio. De esta manera, ambas autoras juegan con la línea entre lo real y lo ficticio, lo documental y lo construido, para reconstruir fragmentos de la vida de las gimnastas. Sin embargo, el peso de lo real, lo acontecido, en este caso, el contexto sociopolítico en el que se desarrolla cada historia, resulta imprescindible tanto para la construcción de los relatos como para la aproximación a ellos. Es dentro de cada contexto donde se comprende el tratamiento de las cuestiones clave de las narraciones, siendo en ambas el cuerpo deportivo femenino algo central.

La corporeidad deportiva femenina es definida por Tatiana Sentamans como un primer intento de revertir las esferas tradicionalmente atribuidas a cada género: la identificación absoluta entre esfera pública y masculinidad y esfera doméstica

y feminidad. La práctica profesional deportiva desafiaría esta lógica, posicionando a la mujer en la esfera pública y oponiéndose al canon femenino no solo social, sino también corporal (Sentamans, 2010: 15-16).

Estas mujeres configuraron un nuevo imaginario (visualidad y visibilidad) a través de una serie de cambios en su conducta (actitudinales) y en su imagen (formales), [...] en relación a su incorporación al desarrollo de la práctica deportiva [...]. Tales cambios de apariencia y de actitud, no obstante, estarían marcados en ese sentido por una doble tendencia general, una esquizofrenia padecida por la deportista, que se debatiría entre el hacer (acción) y el parecer (pasividad) (Sentamans, 2010: 15).

Este ensayo pretende aproximarse a *Hablemos de otra cosa* desde esta noción del cuerpo deportivo femenino, que nace de la comparación —y búsqueda de similitudes— que establece la propia película entre las vidas de la deportista de élite y el ama de casa. El objetivo es analizar esta representación del cuerpo deportivo con relación al *canon tradicional femenino* y las implicaciones que trae consigo la comparación en esta película. El juego entre ficción y documental que establece la obra y el contexto sociopolítico en el que surge serán también aspectos a tener en cuenta a la hora de indagar en ella. Hacia el final del artículo, a modo de culminación del resto de ideas desarrolladas, se volverá a la comparación inicialmente establecida entre el producto fílmico y el libro sobre Comăneci, indagando en las diferentes concepciones del cuerpo deportivo dentro de la gimnasia femenina, partiendo del artículo *Ballerinas and Pixies: A Genealogy of the Changing Female Gymnastics Body* (2009) de Natalia Barker-Ruchti.

### HABLEMOS DE OTRA COSA

---

La historia arranca con la gimnasta Eva Bosaková, que se está preparando para varias grandes competiciones, después de las cuales quiere dejar por fin su carrera como deportista de alto nivel. Mien-



Imagen 1. Věra diciéndole a su marido que ella nunca tiene tiempo para descansar



Imagen 2. Eva diciéndole a su entrenador que si no lee el periódico durante el entrenamiento no tiene cuando hacerlo

tras tanto, Věra es ama de casa y se ocupa de su hijo de cuatro años y de su marido. No se conocen entre ellas y, sin embargo, tienen mucho en común: son de la misma generación, ambas están en la treintena, y ambas han caído en la rutina de los estereotipos cotidianos que las cansan y frustran. Věra intenta resolver su insatisfacción con su vida en una relación amorosa extramatrimonial y Eva es obligada por su entrenador a continuar su interminable entrenamiento para la rutina de competición. Después de un tiempo, Věra se da cuenta de que ella y su amante no se llevan bien y rompen. Eva gana la competición y cree que por fin tendrá tiempo suficiente para dedicarse a sus aficiones y hacer realidad sus sueños. Sin embargo, es incapaz de dejar la gimnasia y se convierte en entrenadora. Věra tampoco cambiará su vida, aunque el destino le ofrece una oportunidad: su marido le dice que quiere divorciarse de ella, porque le confiesa una infidelidad —Věra nunca llega a confesarle la suya a él. Es entonces cuando empieza a luchar por su matrimonio y consigue que su marido se quede con ella y el niño.

Las similitudes entre las vidas de ambas protagonistas son reforzadas a lo largo de la película, tanto mediante los diálogos, el argumento de cada relato, las decisiones que toman las protagonistas y diferentes elementos formales. Un ejemplo de

esta comparación es cuando, en diferentes ocasiones, se alude a que ambas mujeres, con estilos de vida completamente diferentes, nunca terminan de trabajar o nunca tienen tiempo para realizar una actividad tan cotidiana como leer el periódico (véanse imágenes 1 y 2). En el aspecto formal destaca la sencilla alternancia de escenas de cada una de las mujeres, que se van intercalando y, aunque no tengan una continuidad narrativa entre ellas, sí que cumplen una función comparativa y estructural. El objetivo principal de la yuxtaposición es provocar la reflexión, pero también se utiliza con fines puramente formalistas (Hames, 2009: 185). También sirve como forma de mostrar de manera paralela la narración *real* y la *ficticia*. La historia de Eva se construye con planos que parece que se están grabando *por casualidad* —sus duros entrena-

---

**LAS SIMILITUDES ENTRE LAS VIDAS DE AMBAS PROTAGONISTAS SON REFORZADAS A LO LARGO DE LA PELÍCULA TANTO MEDIANTE LOS DIÁLOGOS, EL ARGUMENTO DE CADA RELATO, LAS DECISIONES QUE TOMAN LAS PROTAGONISTAS Y DIFERENTES ELEMENTOS FORMALES**

---

mientos en el gimnasio, en los que se enfrenta a las estrictas indicaciones y al comportamiento abusivo de sus entrenadores— y planos en los que se percibe cierta intervención de la cineasta— la entrevista con el periodista o cuando ella y su marido deciden qué canción usará la gimnasta en el campeonato—, mientras que la historia de Věra puede resultar más artificial y puramente ficticia en comparación. La puesta en escena está, por tanto, principalmente formada por técnicas propias del *cinéma vérité*, pero guardando siempre un grado de estilización. Las transiciones entre las dos narraciones se establecen frecuentemente mediante primeros planos. A menudo, para subrayar la autenticidad de la interacción entre la deportista y su entrenador y entre la madre y su hijo, la película incluye largas escenas sin cortes y, en ocasiones, las imágenes se enfatizan mediante fotogramas congelados (Čulík, 2018: 205). Estos últimos causan en el espectador una ligera sensación de aguardamiento, pues de pronto parece que la cinta va a tomar un giro videoensayístico y la cineasta va a comentar algo sobre la cinta, pero esto nunca sucede. Se utiliza un recurso muy habitual en el formato del videoensayo para acentuar la tensión dentro del relato, sorprendiendo e inquietando al espectador. Algunos de estos recursos de montaje pueden deberse a cuestiones meramente estilísticas —quizás influidas más bien por el montador Miroslav Hájek y su forma de abordar la edición de la cinta— pero otras guardan una relación profunda con las ideas que atraviesan ambos relatos; al igual que en un videoensayo en el que se congela un fragmento para hacer hincapié en él, estas instancias intrigan al espectador y remarcan la cualidad reflexiva del relato.

### ESPACIOS Y CUERPOS

Las secuencias puramente ficticias, que siguen la vida del ama de casa Věra, muestran la cotidianeidad de su vida, encerrada

en la prisión de su hogar – menos cuando intenta *liberarse* mediante la infidelidad –, de una forma incluso precursora a lo que hará una década después Chantal Akerman en varias de sus películas, como *Yo, tú, él, ella* (*Je, tu, il, elle*, 1974) o *Los encuentros de Anna* (*Les Rendez-vous d'Anna*, 1978), donde resignificará la idea de hogar, intentando ir más allá del marco familiar. Akerman realiza esta búsqueda de espacios interiores que funcionan como contrarios al familiar. Irene Valle Corpas argumenta que la cineasta logra mostrar «habitaciones anónimas» donde se suspenden el tiempo y las normas que rigen la sociedad, donde la propia Akerman, u otros personajes que son su alter ego, pasan de un estado corpóreo a otro, realizando las actividades básicas del cuerpo: comer, dormir o mantener relaciones sexuales» (Valle Corpas, 2021: 1). En *Hablemos de otra cosa*, Chytilová muestra no solo el rechazo al espacio doméstico tradicional, sino también, la realidad de una deportista de élite que, a pesar de haber conseguido *liberarse* de la domesticidad mediante su paso a la esfera pública, también puede sentirse aprisionada, encerrada en otro espacio que también funciona como prisión; el gimnasio en el que sus abusivos entrenadores la someten a horas y horas

Imagen 3. Eva en su casa, diciéndole a su pareja que la canción que están escuchando encajaría de maravilla con sus ejercicios libres



---

**EN HABLEMOS DE OTRA COSA,  
CHYTILOVÁ MUESTRA NO SOLO EL  
RECHAZO AL ESPACIO DOMÉSTICO  
TRADICIONAL, SINO TAMBIÉN, LA  
REALIDAD DE QUE UNA DEPORTISTA DE  
ÉLITE, A PESAR DE HABER CONSEGUIDO  
LIBERARSE DE LA DOMESTICIDAD  
MEDIANTE SU PASO A LA ESFERA PÚBLICA,  
TAMBIÉN PUEDE SENTIRSE APRISIONADA**

---

de preparación física para los campeonatos. Esta contraposición de espacios *de prisión* que plantea Chytilová resultan, por tanto, interesantes a la hora de reflexionar acerca de la categorización espacial ajena «a las normas que rigen la sociedad» que plantea Valle Corpas a la hora de hablar del cine de Akerman (ib, 2021: 1).

Los espacios privados no se reducen al doméstico, pues el gimnasio cumple con los requisitos de ser considerado uno y la gimnasta nunca llega a escapar realmente de él, —cuando está en su casa con su pareja habla con él de lo idónea que sería la música que están escuchando para su rutina deportiva (véase imagen 3) y cuando compite reproduce lo entrenado— al igual que el ama de casa no logra huir de su vida doméstica a pesar de intentarlo con una aventura amorosa. Lo que une a ambas protagonistas es la insatisfacción con sus rutinas. En la entrevista que le realizan a Eva, dice que tras su último campeonato le gustaría probar «algo diferente» —alude al título de la película que se traduce literalmente del checo como *acerca de algo diferente*, también podría considerarse que se refiere a que es una película que trata un tema *diferente*, porque habla de las vidas de dos mujeres —y Věra directamente busca «algo diferente» mediante la infidelidad. Pero ambas se ven incapaces de renunciar a aquello que las estaba haciendo infelices —al final, Eva continúa como entrenadora de gimnastas tras su último campeonato y Věra opta por luchar por su matrimonio y su familia,

aun habiéndola engañado también su marido—. Ninguna de las dos se queda con lo *diferente*, ambas se mantienen en su zona de confort. El mensaje de emancipación y liberación femenina que pudiera suponer la premisa de huir de la infelicidad, este inconformismo, se ve aplastado por el miedo al cambio. Puede concebirse como una radiografía de la época en la que transcurren ambas historias y en la situación general de las mujeres en ella; la entrega absoluta de la mujer al ámbito en el que se ha especializado o al que está acostumbrada —el doméstico en el caso de Věra y el de la gimnasia en el caso de Eva—.

Dentro de este marco, interesa poner el foco en los cuerpos de las protagonistas que habitan estos espacios, y cómo la película establece una constante comparación y búsqueda de similitudes entre ellos. Esto se refuerza constantemente en la película mediante el montaje, que intercala secuencias de la vida de cada protagonista sucesivamente. Resulta especialmente interesante, en la segunda mitad de la película, el momento en el que se intercalan secuencias de uno de los intensivos entrenamientos de Eva con las citas de Věra con su amante. Este montaje paralelo refuerza la idea que se ha introducido al principio de este ensayo: la representación del cuerpo deportivo femenino frente al canónico. La música juega un papel importante en esta yuxtaposición de secuencias, sonando una melodía a piano alegre y divertida, casi propia de una tira cómica o de dibujos animados, durante una muestra del entrenamiento de la gimnasta, y una melodía más pausada y sensual, acompañada de una voz que tararea, durante la secuencia del ama de casa con su amante.

El entrenamiento de Eva consiste en —como se esperaría de un entrenamiento de gimnasia rítmica— repetir una y otra vez los movimientos, con uno de sus entrenadores, que también es su pareja, guiándola. Esta repetición o bucle, sin embargo, adquiere cierto sentido cómico con la música, como si se tratara de un *sketch* de *slapstick*. Los siguientes fragmentos que se muestran del entre-

namiento ya no contarán con esta música extradiegética, solo sonará el piano de forma diegética cuando se reproduzca la canción escogida por la gimnasta para su rutina libre.

Mientras tanto, las secuencias de Věra muestran sus encuentros con su amante en una cafetería, esbozando una cronología de sus citas y mostrando las diferentes fases de su relación. Al principio es pura pasión y se funden en besos y abrazos, pero paulatinamente el fuego se va apagando y Věra se siente cada vez más decepcionada. Busca en su amante a alguien con quien conversar, ya que con su marido es imposible, pues, siempre que lo intenta, él la ignora o le habla de sus propias preocupaciones, ignorando las de ella, pero se encuentra a otro hombre egoísta al que solo le importan sus propios problemas, igual que a su marido. Las carencias afectivas que sentía con su marido también las acaba sintiendo con el amante y, aunque este le regale palabras de afecto como «te quiero de verdad», ella busca a alguien que la escuche y con quien pueda mantener conversaciones equilibradas. Cuando toma la decisión de romper su relación le dice: «Lo siento mucho, me equivocaba contigo. Siento mucho que no nos

entendamos», frente a que él no dice nada y simplemente se marcha. Sin embargo, vuelven a quedar una vez más, en la que a Věra le da un ataque de risa y el amante se cree que se ríe de él y de su «amor por ella». En un momento la zarandea para que pare y ella se enfada frente a esta agresión. Le dice que es una mujer casada, por lo que, más allá de sus obligaciones familiares, «es libre», y se marcha. El amante la intenta perseguir, pero finalmente desiste. Las siguientes secuencias que se muestran de ella son de nuevo con su marido y su hijo; ha desistido en su búsqueda de escapar de su condición de ama de casa.

Para abarcar la cuestión corpórea, cabe señalar las circunstancias en los que ambas protagonistas son representadas. Tomando estas secuencias fragmentadas de los entrenamientos de Eva frente a la aventura amorosa de Věra, se pueden observar varias cuestiones en lo que se refiere a los cuerpos. Volviendo a la definición de cuerpo deportivo de Sentamans (2010), en cuanto a las esferas pública y privada, se puede detectar cierta oposición de base. Como se ha señalado previamente, la idea de mujer deportista en la esfera pública y ama de casa en la esfera privada se difu-

Imagen 4. Věra retocándose el maquillaje en una cita con su amante



Imagen 5. Eva en uno de sus entrenamientos, con su entrenador diciéndole que, tras varias repeticiones, el ejercicio le ha salido bien



mina de cierta forma en esta película. A pesar de ser una figura pública, como deportista de élite, la experiencia que se muestra pertenece más bien a una esfera privada, el gimnasio se consolida como espacio que encierra a la protagonista atleta, igual que el hogar familiar encierra al ama de casa. El cuerpo del ama de casa, en el seno familiar, representa la maternidad, condición de la que la protagonista intenta huir. En el contexto socialista de los países del este de Europa, a pesar de «tener la obligación de contribuir a la construcción del nuevo estado socialista de forma equitativa a los hombres» la maternidad era una «obligación social» para las mujeres (Kollontai, 1977: 149 en Sywenky 2016: 1). Aunque fuese mucho más común que en occidente una mujer trabajara y se ocupara de la crianza de los hijos a la vez, esto no implicaba que muchas pasaran años de sus vidas entregadas exclusivamente al hogar. El cuerpo de Věra es un ejemplo de este sometimiento a la maternidad socialmente obligada; su marido ya no la desea, tan solo la ve como la madre de su hijo y la encargada de las tareas y los cuidados del hogar, por lo que ella busca ese deseo y una identidad más allá del ama de casa en una relación extramatrimonial.

Věra representa la contradicción entre figura maternal y mujer joven a la que el patriarcado ha obligado a buscar la aprobación masculina. En la psicología jungiana —y de forma socialmente generalizada—, el arquetipo de la madre se asocia con cualidades como la crianza, el amor, la compasión y la protección. La protagonista parece entregar su cuerpo al cuidado del hogar y a la crianza en la primera mitad de la película —aunque lo haga con desgana y rechazo—, pero intenta rebelarse a lo arquetípico en la segunda mitad, intentando volver a resultar atractiva a la mirada masculina. Su matrimonio la hace sentir vacía e indeseada, por lo que intenta cubrir estas carencias fuera de él. Esta huida de la maternidad tradicional, sin embargo, no resulta exitosa, pues Věra comprende que no le sirve con que su amante la desee, también necesita que la escuche. Frente a la imposibi-

lidad de encontrar lo que le faltaba en su núcleo familiar fuera de él, Věra se resigna hasta el punto de perdonarle a su marido la infidelidad que este le confiesa —sin llegar a contarle la suya propia— y vuelve a su condición de ama de casa; entrega su cuerpo al cuidado y a su *obligación social*.

Frente a esto, la gimnasta podría resultar la antítesis a la noción tradicional del rol de la mujer, oponiéndose, como señala Sentamans (2010: 15-16), al canon femenino no solo social, sino también corporal. De todas formas, como ya se ha señalado, las esferas privada y pública se desdibujan en esta película, mostrándose en los casos de ambas mujeres el encierro de sus cuerpos en espacios igual de opresivos. El sometimiento a largos entrenamientos y el abuso de sus entrenadores que sufre Eva refuerzan la idea de semejanza entre su vida y la del ama de casa.

De todas formas, para comprender mejor el tratamiento de esta cuestión en la película cabe reflexionar en torno a la noción del cuerpo deportivo femenino en su contexto. En su artículo, Natalia Barker-Ruchti realiza un repaso genealógico de los cambios en los cuerpos y estilos de las gimnastas en los países pertenecientes al Pacto de Varsovia, o cercanos políticamente a la URSS, durante la Guerra Fría. Para ello, parte de la concepción foucaultiana de que «el cuerpo está completamente constituido por discurso», es decir: «las fuerzas contextuales discursivas están inscritas en el cuerpo y, por tanto, moldean el ser y la conducta de la persona» (Barker-Ruchti, 2009: 46). De este modo se construye una noción del cuerpo como parte del círculo reflexivo del cambio social. En este artículo, Barker-Ruchti centra su análisis en el paso de la gimnasia rítmica más cercana a la danza, que triunfó durante la década de 1960, con la gimnasta checoslovaca Věra Časlávká como mayor exponente de ello —Eva Bosaková fue la segunda checoslovaca más exitosa de la época— a la «acrobatización de la gimnasia» que se dio a partir de los setenta, con, por supuesto, Nadia Comăneci como mayor estrella. La autora observa que antes de esta «acrobatización»

---

**LA PELÍCULA, AL IGUAL QUE LA GENEALOGÍA DEL CUERPO DEPORTIVO FEMENINO QUE ANALIZA BARKER-RUCHTI, CONCLUYE EN QUE, A PESAR DEL IMPULSO EMANCIPADOR DE SUS PROTAGONISTAS, EL CONTEXTO EN EL QUE VIVEN LES IMPIDE HACER LO PROPIO, PUES LA SOCIEDAD PATRIARCAL LAS REDUCE A «OBJETOS DE MIRADA, PROTECCIÓN Y DEPENDENCIA», AL IGUAL QUE LOS MEDIOS DE COMUNICACIÓN HACEN CON LAS GIMNASTAS FEMENINAS**

---

en la gimnasia destacaba «un cuerpo de gimnasta maduro, —como el de Časlávká— que ejecutaba gráciles rutinas tipo ballet y tipificó el modelo de feminidad madura en este deporte» (Barker-Ruchti, 2009: 47). Define estas dos tendencias como las «bailarinas» (*ballerinas*) y los «duendecillos» (*pixies*), siendo las primeras representadas por estos cuerpos femeninos y gráciles de Časlávká y Bosaková y las segundas por el cuerpo sin desarrollar y los movimientos cuasi-programados de Comăneci. La gimnasia femenina destacó en los países de Europa del Este debido a la búsqueda de una supremacía deportiva de la URSS y los países de su influencia frente a occidente. Para ello, estos países fomentaban la participación deportiva femenina y contaban con infraestructuras, financiación y buenos salarios para atletas y entrenadores. Esto otorgaba a la élite deportiva ventajas y privilegios entre los que destacaban el capital cultural —reconocimiento—, el prestigio y las mejores condiciones materiales. El éxito internacional de estas gimnastas supuso una glamurización por parte de los medios de comunicación, convirtiendo la gimnasia femenina en un espectáculo dramático. Esto explotó definitivamente tras el éxito de Comăneci y la estandarización de los cuerpos infantiles como los *idóneos* para la realización de ejercicios complejos que un cuerpo femenino maduro no puede realizar<sup>1</sup>. Sin embargo, esta

cobertura mediática se fue fraguando incluso antes de la expansión de la «acrobaticización de la gimnasia», pues en la época de Časlávká y Bosaková los medios de comunicación ya centraban las noticias deportivas sobre gimnasia femenina en torno al atractivo sexual de las atletas, sus respuestas emocionales y el «cuidado paternal» que recibían de sus entrenadores, casi siempre hombres (Barker-Ruchti, 2009: 56). Barker-Ruchti cita al sociólogo alemán Michael Klein: «El enfoque televisivo en la feminidad reducía el estatus social de las mujeres a objetos de mirada, protección y dependencia» (Klein, 1980: 4-21, en Barker-Ruchti, 2009: 56). Esta última cita es fácilmente trasladable a *Hablemos de otra cosa*, pues es este el estatus social en el que finalmente caen las dos protagonistas, a pesar de sus intentos de escapar de él. La película, al igual que la genealogía del cuerpo deportivo femenino que analiza Barker-Ruchti, concluye en que, a pesar del impulso emancipador de sus protagonistas, el contexto en el que viven les impide hacer lo propio, pues la sociedad patriarcal las reduce a «objetos de mirada, protección y dependencia», al igual que los medios de comunicación, también patriarcales, hacen con las gimnastas femeninas.

## CONCLUSIÓN

---

En definitiva, *Hablemos de otra cosa* realiza un muy interesante retrato propio de su contexto, mediante herramientas experimentales y vanguardistas como el cruce de estilos o metodologías fílmicas. Al tratar el cuerpo deportivo femenino enfrentándolo al canónico, la película nos ha permitido reflexionar en torno a la definición de Sentamans y discutirla, proponiendo nuevas lecturas de la misma. Es cierto que la atleta desafía el orden patriarcal mediante su transformación corporal —la obtención de una musculatura, una fuerza o una elasticidad impropias del canon del cuerpo femenino— y su ocupación de la esfera pública: su participación en competiciones y Juegos Olímpicos internacionales. Este artículo ha tratado de discutir esta noción,

aceptando su significado de base, pero destacando las acepciones que surgían a partir de la película. ¿Qué sucede cuándo el cuerpo femenino deportivo es puesto al mismo nivel que el canónico y encerrado en espacios que resultan igual de opresivos, con hombres como principales opresores dentro de ambos? Esta es la pregunta en torno a la que se han desarrollado las ideas en este ensayo, llegando a la conclusión de que, en el contexto de la década de los sesenta, en el que surge la película —y aún a día de hoy—, la emancipación femenina está dificultada por la estructura social patriarcal que sostiene estas desigualdades. Cabe afirmar que, aunque de forma algo menos remarcada que en la sociedad occidental en esta época, incluso en los países del bloque socialista durante la Guerra Fría, que en teoría buscaban construir una sociedad igualitaria en todos los aspectos, este esqueleto patriarcal resultaba difícil de desmembrar. ■

## NOTAS

- 1 Momento en el que la cobertura mediática comenzó un proceso de sexualización de los cuerpos de estas gimnastas menores, rozando incluso la pedofilia.

## REFERENCIAS

- Barker-Ruchti, N. (2009). Ballerinas and Pixies: A Genealogy of the Changing Female Gymnastics Body, *The International Journal of the History of Sport*, 26(1), 45-62. <https://doi.org/10.1080/09523360802500089>
- Čulík, J. (2018). In search of authenticity: Věra Chytilová's films from two eras. *Studies in Eastern European Cinema*, 9(3), 198-218. <https://doi.org/10.1080/2040350X.2018.1469197>
- Foucault, M. (1978). *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. Nueva York: Random House.
- Hames, P. (2009). *Czech and Slovak Cinema: Theme and Tradition*. Edimburgo: Edinburgh University Press Ltd.
- Hames, P. (2005). *The Czechoslovak New Wave*. 2a ed. Nueva York: Wallflower Press.
- Iordanova, D. (2004). *Cinema of the Other Europe: The Industry and Artistry of East Central European film*. Nueva York: Wallflower Press.
- Kaplan, E. A. (1990). Sex, Work and Motherhood: The Impossible Triangle. *The Journal of Sex Research*, 27(3), 409-425. <http://www.jstor.org/stable/3812811>
- Klein, M. (1980). Körperlichkeit bei Spitzensportlerinnen. *Sportpädagogik*, 4(4), 4-21.
- Kollontai, A. (1977). *Selected Writings*. Nueva York: Norton.
- Lafon, L. (2015). *La pequeña comunista que no sonreía nunca*. Barcelona: Anagrama.
- Mazierska, E., Mroz, M., & Ostrowska Elżbieta. (2018). *The Cinematic Bodies of Eastern Europe and Russia: Between pain and pleasure*. Edimburgo: Edinburgh University Press.
- Pilát, T. (2010). *Věra Chytilová zblízka*. Praga: XYZ.
- Sentamans, T. (2010). *Amazonas mecánicas: engranajes visuales, políticos y culturales*. Madrid: Ministerio de Cultura.
- Sywenky, I. (2016). Discourses of the Maternal in the Cinema of Eastern Europe. En Sayed, A. (ed.), *Screening Motherhood in Contemporary World Cinema*. Bradford: Demeter Press.
- Valle Corpas, I. (2021) Between Home and Flight: Interior Space, Time and Desire in the Films of Chantal Akerman, *Journal of Aesthetics & Culture*, 13(1), <https://doi.org/10.1080/20004214.2021.1914969>
- Wagnerová, A. (2016). Women as the Object and Subject of the Socialist Form of Women's Emancipation. *Czech Feminisms: Perspectives on Gender in East Central Europe*. Indiana University Press, 118.
- Zbyněk, V. (2021). *Autorka neklidu Věra Chytilová očima české filmové kritiky*. Brno: Moravská Zemská Knihovna v Brně.

## EL CUERPO DEPORTIVO FEMENINO EN HABLEMOS DE OTRA COSA DE VĚRA CHYTILOVÁ

### Resumen

El cuerpo deportivo femenino es un concepto definido por Tatiana Sentamans como un primer acercamiento a la ruptura con la concepción patriarcal de la esfera pública como masculina y la privada como femenina. Mediante cambios en sus cuerpos que se salen del canon de belleza tradicional femenino y la ocupación de espacios públicos tradicionalmente masculinos, las atletas desafían esta lógica. En *Hablemos de otra cosa* (O něčem jiném, 1963) de la cineasta clave de la Nueva Ola Checoslovaca, Věra Chytilová, la directora juega con el desdibujamiento entre ficción y realidad y combina lo que podría ser un documental acerca de la gimnasta de élite Eva Bosaková con una historia de ficción sobre un ama de casa llamada Věra. Lo que en un principio parece una oposición entre las dos vidas tan diferentes que se van intercalando en la pantalla acaba siendo un símil, pues las dos protagonistas tienen más en común de lo que parecía. Este ensayo pretende observar estas similitudes y ver cómo Chytilová refleja y reconstruye la noción del cuerpo deportivo femenino, enfrentándolo —e igualándolo— al cuerpo canónico del tradicional ama de casa, teniendo en cuenta el contexto sociopolítico de Checoslovaquia en la década de los sesenta.

### Palabras clave

Cine; Nueva Ola Checoslovaca; Gimnasia femenina; Representación femenina; Věra Chytilová.

### Autor/a

Nora Barathova Unzurrunzaga (Berlín, 1999) es graduada en el Doble Grado en Periodismo y Comunicación Audiovisual por la Universidad Carlos III y el Máster en Estudios de Cine y Audiovisual Contemporáneos por la Universidad Pompeu Fabra. Sus líneas de investigación se centran en el cine de la Nueva Ola Checoslovaca, concretamente en la agencia, autoría y representación femenina dentro de este. Contacto: norambarathova@gmail.com

### Referencia de este artículo

Barathova Unzurrunzaga, N. (2024). El cuerpo deportivo femenino en *Hablemos de otra cosa* de Věra Chytilová. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 37, 35-44.

## THE FEMALE SPORTING BODY IN VĚRA CHYTILOVÁ'S SOMETHING DIFFERENT

### Abstract

The female sporting body is a concept defined by Tatiana Sentamans as a first step away from the patriarchal conception of the public sphere as masculine and the private sphere as feminine. By making changes to their bodies that depart from the traditional canon of female beauty and entering public spaces traditionally deemed male, female athletes challenge this logic. In *Something Different* (O něčem jiném, 1963), Věra Chytilová, a key figure in the Czechoslovak New Wave, plays with blurring the line between fiction and reality by combining what could be a documentary about the elite gymnast Eva Bosaková with a fictional story about a housewife named Věra. What at first appears to be an opposition between the two very different lives portrayed alternately on screen turns out to be a comparison of two women who have more in common than expected. Taking into account the sociopolitical context of Czechoslovakia in the 1960s, this article aims to explore these similarities and to identify how Chytilová reflects on and reconstructs the notion of the female sporting body, placing it in opposition against—and on a par with—the canonical body of the traditional housewife.

### Key words

Film; Czechoslovak New Wave; Female gymnastics; Representation of women; Věra Chytilová

### Author

Nora Barathova Unzurrunzaga holds a double degree in Journalism and Audiovisual Communication from Universidad Carlos III and a master's degree in Contemporary Film and Audiovisual Studies from Universitat Pompeu Fabra. Her research interests focus on the Czechoslovak New Wave, specifically on female agency, authorship, and representation in the films of that movement. Contact: norambarathova@gmail.com

### Article reference

Barathova Unzurrunzaga, N. (2024). The Female Sporting Body in Věra Chytilová's *Something Different*. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 37, 35-44.

recibido/received: 26.06.2023 | aceptado/accepted: 16.10.2023

Edita / Published by



Licencia / License



ISSN 1885-3730 (print) / 2340-6992 (digital) DL V-5340-2003 WEB [www.revistaatalante.com](http://www.revistaatalante.com) MAIL [info@revistaatalante.com](mailto:info@revistaatalante.com)