

MUJERES, DEPORTE E IMÁGENES: DE LA ÉCFRASIS LITERARIA A LOS MEDIOS AUDIOVISUALES

MANUEL GARIN

En este momento, cuando tanto la práctica deportiva *amateur* como el deporte-espectáculo están cada vez más marcados por la cuantificación y la monetización, resulta difícil separar lo deportivo de lo que Susan Sontag denominó en su día el mercado de las imágenes (1977: 178). Sin entrar a valorar los aspectos positivos o negativos de la cuestión, que desborda cualquier interpretación maniquea, quizá el rasgo más contemporáneo del deporte hoy es la manera en que su realización (cotidiana) y su consumo (masivo) vienen determinados por su valor de cambio audiovisual y social. No solo se practica o se observa, como sucedía antes, sino que se fragmenta, se cuantifica en clics y se mediatiza. Que el deporte y la imagen en movimiento tienen una vinculación especial ya lo señalaron dos de los teóricos fundacionales de la estética cinematográfica, Béla Balazs y Siegfried Kracauer, el primero partiendo del gesto de andar y caminar para distinguir entre la belleza funcional del deporte y la verdad —o el alma— del cine (1931: 137), el segundo destacando su potencial revolucionario además de

plástico, a propósito de la película de Bertolt Brecht y Slátan Dudow *Kuhle Wampe* (1932), donde lo deportivo juega un papel clave (1947: 262). Pero, según señaló Miriam Hansen (2012: 198), fue Benjamin quien mejor captó la ambivalente simbiosis entre cine y deporte, como dos formas hermanas de «desempeño cuantificable» (2003: 75) que determinarían el futuro y la vida común en las sociedades capitalistas. Casi cien años antes de que cualquier deportista *amateur* pudiera consultar vía web su tiempo en una carrera, generado por un chip de forma instantánea y compartido en redes sociales (como sucede hoy), Benjamin vislumbró ya la tendencia intrínseca a la cuantificación y la valorización que cine y deporte comparten:

Se trata de una característica que es de suma importancia en términos sociales. La intervención de un gremio de expertos es propia del desempeño deportivo y, en un sentido más amplio, de todo rendimiento sometido a prueba. Y el proceso de la producción cinematográfica está determinado completamente por una intervención de este tipo

[...] Se trata, en efecto, de exámenes que, a diferencia de los deportivos, no son todo lo exhibibles que sería de desear. Y este es precisamente el lugar en el que interviene el cine. Al hacer que la capacidad misma de exhibirse, propia de todo desempeño se convierta en una prueba, el cine hace que el desempeño sometido a prueba se torne exhibible. El intérprete de cine no actúa ante un público sino ante un sistema de aparatos [...] Representar esta prueba de desempeño significa mantener la humanidad ante el sistema de aparatos (Benjamin [1936], 2003: 68)

Por aquel entonces, esa imbricación entre lo tecnológico y lo lúdico, entre el capital y el entretenimiento, podía leerse no sólo de forma negativa y limitante como hizo Adorno (Hansen, 2012: 200), sino también como un agente de cambio social y movilización política, a la manera del propio Benjamin o de Brecht. Pero, hoy en día, el vínculo entre el «sistema de aparatos» y el «desempeño cuantificable» ha llegado a cuotas que hacen difícil separar el acto más o menos espontáneo de practicar deporte de sus sistemas de visualización, estadística y monetización, y, por tanto, distinguir la práctica deportiva *per se* de su valor de cambio audiovisual. Hace unos años, y dicho sin ápice de nostalgia, era impensable que al estar caminando por el monte nos topásemos con una persona corriendo que, en lugar de ralentizar el paso y disfrutar del paisaje, se dedique a mirar obsesivamente la pantalla de su reloj y a calcular qué media lleva o cuántas pulsaciones marca. Hace no tanto tiempo, antes del apogeo de los móviles, la proporción entre el tiempo dedicado a practicar un deporte y el tiempo dedicado a fotografiarse haciéndolo era muy distinta: la imagen era algo excepcional (la foto de equipo tomada una vez al año, el carrrete mal revelado de una carrera), y su captura no implicaba la densa red de flujos económicos, tecnológicos y sociológicos que genera el *simple* hecho de compartir una imagen en redes sociales. Hace unos años, la filmación y retransmisión de deportes masivos —como el fútbol— no se había convertido en el dispositivo de control geopolítico

y lavado de cara empresarial e institucional que es hoy, no parecía tan indisociable de las estructuras de poder y sus fondos de inversión. Los problemas estaban ahí ya, gestándose (Rigauer, 1981), pero las imágenes no retroalimentaban y monetizaban todo. Lo deportivo no estaba tan absolutamente marcado por el hecho de ser, o querer ser, imagen:

Una sociedad capitalista precisa una cultura basada en imágenes. Necesita proporcionar vastas cantidades de entretenimiento a fin de estimular la compra y anestesiar las heridas de clase, raza y sexo. Y necesita recopilar información ilimitada para explotar recursos naturales, aumentar la productividad, mantener el orden, hacer la guerra, dar trabajo a los burócratas, etc. Las capacidades duales de la cámara, subjetivizar y al mismo tiempo objetivizar lo real, sirven idealmente a estas necesidades y las fortalecen. Las cámaras definen la realidad de dos formas esenciales para el funcionamiento de una sociedad industrial avanzada: como un espectáculo (para las masas) y como un objeto de vigilancia (para los poderosos). Así, la producción de imágenes fomenta también una ideología del poder. El cambio social es reemplazado por el cambio de las imágenes. La libertad de consumir un sinnúmero de imágenes y productos se equipara a la libertad en sí misma. La sustitución de la libertad política por la libertad del consumo económico requiere de una producción y un consumo ilimitados de imágenes (Sontag, 1977: 178)

Pero, aunque la relación deporte/audiovisual esté hoy tan ligada a ese mercado de imágenes, están produciéndose al mismo tiempo importantes cambios en las estructuras de poder que lo sustentan, están apareciendo —por fin— fracturas y grietas en la cúpula heteropatriarcal. Paralelamente a esa mediatización, estamos viviendo un momento fértil, galvánico y prometedor en cuanto a las luchas y horizontes del deporte practicado por mujeres. Un momento todavía marcado por los gestos machistas y las pataletas autoritarias de quienes mandan (no hay más que pensar en las celebraciones *a la española* del Mundial de Fútbol de 2023), que se parapetan en *fake news* y teorías de

la conspiración —el falso feminismo— porque ven que poco a poco los derechos y conquistas de género van abriendo camino, y no quieren abandonar los espacios de poder que han ostentado siempre. En ese sentido, la imagen del *grass ceiling* formulada por la historiadora Jean Williams (2007) es iluminadora, puesto que evoca por un lado las aspiraciones y limitaciones del *glass ceiling* impuesto históricamente a las mujeres en el mundo laboral o empresarial, resaltando la vinculación entre lo deportivo y lo económico (a la que nos referíamos antes), mientras que abre, por otro lado, un campo de juego más amplio en el que las luchas y reivindicaciones de género no se plantean jerárquicamente hacia arriba, como en la escalera que asciende al techo de cristal, sino que se reverdecen sobre la hierba y la tierra. No un espacio aspiracional, *glass*, hacia el que se trepa y que se quiere reventar (el mundo —actual— de los negocios), sino una plataforma común, *grass*, sobre la que pasarse la pelota de unas a otras y jugar (el mundo —utópico— del deporte). Navegar las tensiones y ambivalencias entre esos dos mundos es, sin duda, difícil.

DESEAR Y PROHIBIR, LA MIRADA PATRIARCAL

Este número monográfico, titulado *Mujeres y deporte en los medios audiovisuales: cuerpos, imágenes, políticas*, surge precisamente en esa encrucijada histórica entre el mercado de las imágenes que nos rodea —por usar la expresión de Sontag— y los nuevos horizontes del deporte practicado por mujeres, con la voluntad de documentar e interpretar referentes visuales clave (en los diversos artículos) y de dar voz a distintas generaciones de deportistas (en las entrevistas). Pero antes de presentar los temas y aportaciones del número, merece la pena detenernos en un primer aspecto fundamental para tratar de comprender mejor de dónde viene o en qué se apoya esa tensión histórica entre el imaginario deportivo y los discursos de género: la prohibición impuesta a las mujeres por un poder heteropatriarcal

fascinado por, pero también temeroso de, la agencia visual y performativa del cuerpo deportivo femenino. O, dicho de forma inversa, el potencial liberador y revolucionario del deporte practicado por mujeres y de su puesta en imagen, como agentes disruptores de la *male gaze* y sus placeres visuales. Una potencia transgresora que Tatiana Sentamans reivindicó en su fascinante estudio *Amazonas mecánicas: engranajes visuales, políticos y culturales* (2010: 140), al documentar el archivo fotográfico de la mujer deportista en España, abriendo las imágenes a múltiples interpretaciones que desbordan la adjetivación binaria masculino / femenino, tan limitante como omnipresente. Pues, como recuerda la entrenadora Natalia Arroyo en una de las entrevistas de este número, es un escándalo que se siga hablando de deporte *femenino* hoy en día, dando por hecho que la configuración por defecto —y sin adjetivo— es la masculina.

Una de las falacias más repetidas al hablar de deporte practicado por mujeres, actualmente, es referirse a él como un ámbito *en evolución* o *en desarrollo* (apelando a términos económicos) que no tiene más presencia social y mediática porque «todavía está empezando» y por tanto «no logra atraer» tanto público como el deporte practicado por hombres. Un tipo de lenguaje condescendiente y falsamente sensible a las problemáticas de género, que resulta habitual tanto en tertulias radiofónicas como en conversaciones a pie de calle (de ahí las comillas). El problema es que eso, tantas veces repetido por quienes quieren minusvalorar y torpedear el deporte practicado por mujeres, es históricamente falso, pues lo que impidió que llegase a más personas y cobrase mayor peso en la esfera pública fueron las prohibiciones de los hombres. No una supuesta *falta de interés* del público, sino todo un régimen sancionador y represor masculino (aquí sí tiene sentido adjetivar) que prohibió a las mujeres practicar determinados deportes, como sucedió en 1921 cuando la todopoderosa Football Association inglesa excluyó oficialmente a las mujeres de la práctica de este deporte, con

LA COERCIÓN Y EL CASTIGO IMPUESTOS POR EL PODER HETEROPATRIARCAL, RESPONDÍAN A UN MIEDO Y A UNA DESCONFIANZA EVIDENTES FRENTE A LA AGENCIA DEPORTIVA DE LAS MUJERES Y FRENTE A LAS CONQUISTAS SOCIALES QUE PUDIESE GENERAR

excusas médicas y eugenésicas, pero con el claro objetivo de cortar el fulgurante éxito —de público y repercusión— que estaban teniendo las futbolistas (Williams, 2003; Arroyo, 2022). Dejando de lado los presupuestos evolucionistas y positivistas de esa concepción del deporte (como si fuera algo que tiene que *progresar* económica y mediáticamente), lo importante es subrayar que la coerción y el castigo impuestos por el poder heteropatriarcal, respondían a un miedo y a una desconfianza evidentes frente a la agencia deportiva de las mujeres y frente a las conquistas sociales que pudiese generar. Una mezcla de temor y fascinación ante la mujer deportista que tiene antecedentes iconográficos en uno de los grandes libros de la historia de la literatura, *Viaje al Oeste: Las aventuras del Rey Mono*, escrito en China en el siglo XVI:

No le quedó, pues, más remedio que seguir adelante. Aunque era consciente de que quizá no debería hacerlo, atravesó, por fin, el puente. Después de dar unos cuantos pasos, vio que justamente en el centro del patio de la casa se levantaba un pabellón de madera de sándalo, en cuyo interior había tres muchachas dando patadas a un balón. Su aspecto era totalmente diferente del de las otras cuatro. Las mangas de sus blusas, de un alegre color azul, se balanceaban rítmicamente, dejando entrever unos dedos tan delicados y largos como varitas de jade. Por entre el delicado tinte amarillento de sus faldas se veían, asimismo, unos zapatos muy finos y de un tamaño asombrosamente pequeño. Todos sus movimientos estaban revestidos de una perfección y de una delicadeza extraordinarias, que se hacían

más patentes cuando se pasaban el balón unas a otras. Para ello, debían calcular con precisión la distancia y calibrar la fuerza con la que habían de golpear la pelota. Cada manera de hacerlo recibía un nombre distinto. Así, una patada dada a la media vuelta era calificada como “la flor al otro lado de la tapia”, mientras que ir hacia atrás con ella se llamaba “atravesar los mares”. El juego requería una destreza especial, particularmente a la hora de parar el balón con los pies y de atacar sin levantar una sola mota de polvo del suelo. Uno de los movimientos más difíciles, no obstante, era el llamado “la perla que asciende a la cabeza de Buda”. Para realizarlo con perfección, se requería atrapar la pelota con los dedos de los pies y pasarla repetidamente de uno a otro. Pero su repertorio no se reducía a un golpe tan peculiar. Las jugadoras, de hecho, se tumbaban a veces en el suelo para pegar al balón, otras se agachaban con el cuerpo totalmente recto, y otras, finalmente, se retorcían como peces fuera del agua y se valían de los tacones para lanzarlo al otro lado del campo. Todas celebraban con gritos y aplausos tan perfecto lanzamiento y se esforzaban por superarlo. Como por arte de magia, la pelota ascendía entonces por sus piernas y alcanzaba con facilidad la fragilidad de su cuello, donde daba unas cuantas vueltas, antes de caer definitivamente al suelo (Wu Cheng'en, [1592] 1992: 1599-1600).

La descripción, que sigue y se explaya, supone una de las primeras imágenes literarias que se conservan de deporte practicado por mujeres, quizá su primera éfrasis (aspecto a reivindicar aquí, pues no hemos encontrado publicaciones académicas al respecto). Aunque hay pinturas anteriores que muestran a mujeres jugando al *cuju* —un deporte tradicional chino, antecedente del fútbol—, como un cuadro del artista Du Jin pintado durante la dinastía Ming (1368-1644), el fragmento de *Las aventuras del Rey Mono* es relevante y totalmente contemporáneo a efectos del presente monográfico, no sólo por la precisión y el detalle prestados a la gestualidad de las deportistas, sino, sobre todo, por lo que viene justo después de la escena de juego. Unas páginas más

adelante, descubrimos que esas mismas muchachas son en realidad unas malévolas diablas que, fingiendo cocinar para el viajero que las ha sorprendido jugando, le sirven «un poco de carne humana en salazón, frita con manteca de hombre» y «unos sesos humanos, cubiertos todavía de sangre» ([1592] 1992: 1602). Pero lo más sintomático es cómo, tras presentarlas primero como avezadas futbolistas y luego como despiadadas caníbales, el libro dedica un extenso pasaje a sexualizarlas a través de la mirada *voyeur* de otro personaje que —transformado mágicamente en mosca— las contempla bañándose desnudas. Es decir, la quintaesencia de una *male gaze* que sexualiza lo deportivo:

Al verlas, el Peregrino sonrió con delectación y fue a posarse en una de ellas. Las muchachas comprobaron, entusiasmadas, que el agua estaba limpia y templada y eso avivó sus ansias de echarse a nadar. Sin pérdida de tiempo se quitaron los vestidos y, arrojándose despreocupadamente sobre las perchas, se metieron al tiempo en el estanque. Con ojos ávidos el Peregrino las vio desabotonarse las blusas, aflojarse las fajas de seda y quitarse las faldas. Sus pechos poseían la blancura de la plata y sus cuerpos, la inalcanzable perfección de los copos de nieve. Sus miembros aparecían cubiertos de esa tonalidad azul que hace tan atractivo el hielo, mientras que sus hombros daban la impresión de haber sido torneados por manos a la vez expertas y delicadas. Sus vientres eran todo lo suaves y flexibles que po-

día esperarse de semejantes bellezas, poniendo un contrapunto carnoso a la tesura de sus bien formadas espaldas. Tanto sus muslos como sus rodillas presentaban un torneado perfecto, del que no desdecía el tamaño de sus pies, que no superaban los cinco centímetros de longitud. Una llamarada de deseo encendía sus dulces aperturas del amor. Una vez dentro del agua, las muchachas empezaron a saltar y a salpicarse unas a otras, mientras las más atrevidas se dirigían nadando hacia el centro del estanque (Wu Cheng'en, [1592] 1992: 1599-1600).

Si reproducimos el pasaje entero es para subrayar, por un lado, su importancia histórica en tanto que antecedente de muchas de las imágenes analizadas en este número y, por otro, para que la lectora compruebe los ecos entre la anterior descripción de los cuerpos de las mujeres jugando a *uju* (genuinamente deportiva), y esta otra descripción de los cuerpos de las mismas mujeres nadando (abiertamente sexualizada). Esa forma de combinar el elogio, la demonización y la cosificación de la mujer a través del deporte, que primero exalta, luego erotiza y finalmente prohíbe y castiga, tiene eco en varios artículos del monográfico, como el que firma la investigadora Elena Oroz sobre los usos y modos audiovisuales de la Sección Femenina durante el franquismo, o el análisis de la película *Las Ibéricas F. C.* (1971) que firman Elena Cordero y Asier Gil. *Viaje al Oeste*, con su inigualable fuerza iconográfica (y su capacidad de hacer

Figura 1. Pintura en pergamino de Du Jin (circa 1465-1509) que muestra a mujeres jugando a *uju*



reír), está a años luz del gris timorato del período franquista, ese gris que tan bien analizó Carmen Martín Gaité en sus novelas y ensayos: las diablas futbolistas están mucho más empoderadas que las mujeres que quería moldear el franquismo, luchan, vencen repetidamente a los hombres, y usan poderosas técnicas mágicas y artes marciales. Pero lo relevante en este caso es cómo, por diversos que sean los contextos, muchas representaciones canónicas y patriarcales del deporte practicado por mujeres comparten ese doble filo del deseo y la interdicción, de la fascinación y el tabú, subrayando por tanto la importancia de *los temores y prohibiciones de los hombres* a la que nos referíamos, como constante histórica.

En ese sentido, y antes de pasar a centrarnos en imágenes deportivas que, formuladas por mujeres, cuestionan y revierten las imposiciones de género, merece la pena subrayar la presencia de aquello que Barbara Creed definió como lo «monstruoso-femenino» (1993) en el fragmento. Las siete muchachas no son únicamente extraordinarias deportistas sino también poderosas caníbales-insecto, que desprenden hilos y telas de seda de sus estómagos para atrapar a los hombres. Lo que conecta con toda una tradición de imágenes monstruosas de la mujer que recorren la historia del arte y tensionan las estructuras del poder heteropatriarcal, según demostró en su día Pilar Pedraza (1991). Resiguiendo ese elemento de *otredad* femenina en lo deportivo, es muy revelador que el capítulo de *Las aventuras del Rey Mono* presente además también a las diablas como madres, a través de imágenes amenazantes y monstruosas de la maternidad: «Cada una de ellas había adoptado a un hijo, a los que habían puesto respectivamente los nombres de Abeja, Avispa, Cucaracha, Ciempiés, Saltamontes, Gusano y Caballito del Diablo. En cierta ocasión, las que ahora eran sus madres tejieron una tela de enormes proporciones y todos esos desgraciados tuvieron la mala suerte de caer en ella» ([1592] 1992: 1615). Pues, tal y como señalan Miriam Sánchez y Alan Salvadó en su artículo,

que aborda los vínculos entre la menstruación y el imaginario deportivo, esos miedos, prohibiciones y lavados de cerebro del patriarcado respecto a la agencia deportiva de la mujer tienen en lo menstrual y lo maternal un foco poderosísimo. Un aspecto —el del control de los cuerpos— que conecta con las problemáticas impuestas por los cánones de belleza, la normatividad y los binarismos de género, según señalan varias de las deportistas entrevistadas por Nuria Cancela, Laia Puig y Ariadna Cordal en la sección *(Des)encuentros*.

LEYENDO SOBRE EL TRAMPOLÍN: NADADORAS Y FEMINISTAS

Por suerte, poco a poco, esas miradas alterizantes y sexualizadoras están dando paso a espacios de reformulación y sororidad en los que el deporte practicado por mujeres propiamente —y no la mirada *voyeur* sobre él— es el verdadero centro. Si re-seguimos el ejemplo de las películas de educación menstrual analizadas por Sánchez y Salvadó en su artículo, es esperanzador ver que, finalmente, tras décadas de silenciamiento o abierta estigmatización de la regla en el deporte (basta recordar el famoso código de ropa blanca de Wimbledon impuesto a las tenistas), algunas instituciones y clubes están empezando a naturalizar o incluso a estudiar la influencia de los ciclos menstruales en el rendimiento y las lesiones (Bonals, 2022). Aunque, según mostró Tatiana Sentamans en la investigación citada anteriormente (2010), la agencia performativa y política del cuerpo deportivo femenino no es un «logro» reciente o contemporáneo, tiene importantes precedentes audiovisuales, puesto que a lo largo del siglo XX y en paralelo a la popularización exponencial del deporte en las sociedades capitalistas, hubo una serie de deportistas pioneras cuyas prácticas e imágenes abrieron nuevos horizontes. En ese sentido, el número incluye dos artículos que recuperan el imaginario deportivo femenino en dos momentos históricos clave: la Alemania de Weimar durante el tránsito

de los años veinte a los años treinta, con un texto de Albert Elduque sobre el célebre género de las películas de montaña o *bergfilme* (que sirvió de verdadera plataforma de lanzamiento para la carrera de Leni Riefenstahl, pasando de actriz a directora); y la Nueva Ola Checoslovaca durante la década de 1960, a través del análisis que hace Nora Barathova del primer largometraje de Věra Chytilová, *O něčem jiném* (Hablemos de otra cosa, 1963), que contrapone el día a día de una gimnasta profesional y un ama de casa, yuxtaponiendo sus ritmos y sus afectos. Lejos de ser unidireccionales, los dos artículos remarcan la complejidad y las ambigüedades (especialmente equívocas en el caso alemán) que generan las distintas películas y personajes.

Si hemos recorrido antes a una écfrasis, las diablesas de *Viaje al Oeste*, para ejemplificar los espacios de mistificación y castigo que el patriarcado impuso —e impone todavía— al deporte practicado por mujeres, esta introducción no estaría completa sin contraponerle un referente que tenga la misma potencia iconográfica pero que se articule desde una mirada femenina y feminista. Teniendo en cuenta que el último fragmento citado retrataba a las muchachas nadando en un estanque, nada mejor que revertir la *male gaze* de esa escena con imágenes y gestos de nadadoras que, desprendiéndose de la carga sexualizada del motivo (que va del nacimiento de Venus a las películas de James Bond), activen identidades de género, políticas corporales y configuraciones del deseo producidas —no solo encarnadas— por mujeres. Sobre todo teniendo en cuenta la pregnancia que la figura de la nadadora ha tenido en el cine europeo contemporáneo, desde las inolvidables imágenes de Juliette Binoche vaciándose y haciendo largos en la piscina de *Trois couleurs: Bleu* (Tres colores: Azul, Krzysztof Kieslowski, 1993), hasta la ópera prima de Céline Sciamma, *Naissance des Pieuvres* (Lirios de agua, 2007), cuyas protagonistas, adolescentes en un equipo de natación sincronizada, desafían los cánones heteronormativos a través de una ambivalente experimentación háptica y biopolítica, que empodera los cuerpos de las

actrices y vuelve más compleja la mirada (deseante, pero colectiva y feminista) de la cineasta. Por tanto, para reapropiarnos del motivo de la nadadora e historizar sus antecedentes literarios, la génesis de sus imágenes, resulta fundamental la figura de Concha Méndez, que además de poeta y editora fue una fuerte y lúcida campeona de natación en la España de los años veinte:

Uno de los últimos veranos que pasé en San Sebastián, gané el concurso de natación de las Vascongadas. Tenía ya publicados mis primeros libros *Inquietudes*, *Surtidor* y *El ángel cartero*, y acababa de vender un guion de cine. Las crónicas señalaron que la campeona de natación era poeta y cineasta y publicaron mi fotografía; mi padre, al verme en los periódicos, me comentó: “Apareces retratada como cualquier criminal”. Este era mi ambiente familiar; pero imagino que, en el fondo, mi padre estaría orgulloso de que fuera escritora. El día en que se entregaron los premios, di mi segundo recital de poesía. Se habían montado sobre el mar, pendientes de una roca, dos trampolines, uno para mujeres y otro para hombres, los dos a más de seis metros de alto. Llegué a la bahía en traje de baño con los poemas envueltos en hule. Me subí al trampolín y, desde lo alto, desplegué el rollo de poemas y me puse a recitar. Al terminar, por los aplausos y para que vieran que me atrevía, tuve que lanzarme, con todo el vértigo que tengo, caí en el mar y me perdí nadando con los poemas envueltos (Méndez en Ulacia, 2018: 52).

Aquí, a diferencia de en *Las aventuras del Rey Mono*, es la voz de una deportista mujer la que controla los tempos del relato, la que pauta y matiza sin someterse a las *reglas del juego* de una mirada cosificante. Cuesta imaginar una escena más fértil y poderosa: el cuerpo de la nadadora se carga de deseos e intensidades por sí mismo, en contacto —literal— con los poemas que ella misma ha escrito y lee. Son las palabras de la escritora las que la visten y la arrojan, en lugar de ser desnudada —como pasaba con las diablesas— para satisfacer el deseo de algún hombre (y eso que Méndez pasaba los veranos en San Sebastián con su entonces pareja, Luis Buñuel).

La única pequeña concesión patriarcal, por decirlo así, es el recuerdo dulcificado del padre como prueba del orgullo familiar, una conexión padre/hija que, según señala Carrie Dunn (2014), es muy recurrente en historias orales de deportistas y aficionadas, de marcada impronta paternofilia. Pero más allá de ese detalle menor, el fragmento es de una potencia iconográfica radiante, abierta al mismo tiempo a cierta ironía lúdica, como sucedía en el cine burlesco tan querido por la autora (imposible no pensar en Buster Keaton subido al trampolín y a punto de saltar en *Hard Luck* [*Pamplinas nació el día 13, 1921*]). Es como si Méndez tratase de balancear la épica cotidiana y poderosamente feminista que proyecta la escena, con un humor vacilante que apela a la suspensión, a la duda y al vértigo, como formas de experiencia tanto artísticas como deportivas. Una mirada procedimental y *deadpan* que asoma, también, en sus poemas:

Nadadora

Mis brazos:
los remos.

La quilla:
mi cuerpo.

Timón:
mi pensamiento.
(Si fuera sirena,
mis cantos
serían mis versos).

Natación

(Ni sirenas.
Ni tritones).

En alto, los trampolines.
Y el agua, bañándose en la piscina
blanca
—un baño de transparencias.

En las graderías,
expectación, rumores.
Y el portavoz olímpico
disparando palabras:

«¡Salto de pie a la luna con impulso!».

Formas ágiles vuelan
perfilándose en el azul espacioso.

Emoción ahogada en
voces, voces, voces.

La multitud
—jerseys policromados—.
Y el músculo
en contracciones deportivas.

Ritmo; ritmo de
brazos y hélices.

Ya,
el vencedor, los vencedores
—laureles sin laureles.

Y los corazones anónimos
tirando ¿jabalinas? a la tarde excelsa.

(Méndez, [1928] 2018: 43, 110)

Para un monográfico como este, centrado en imágenes de la mujer y el deporte, los versos de Concha Méndez son de un valor histórico enorme, puesto que conectan no sólo con títulos contemporáneos donde las mujeres centran el protagonismo deportivo, como sucede en el artículo sobre la serie noruega *Heimebane* (Home Ground, 2018-2019, NRK1), sino también, de forma especial, con los testimonios y experiencias de las seis deportistas entrevistadas para el mismo: la ex-futbolista y entrenadora Natalia Arroyo, la jugadora de baloncesto y medallista olímpica Laia Palau, la alpinista y corredora de montaña Núria Picas, la jugadora de vóleybol Omaira Perdomo, la deportis-



Figura 2. *La ciclista* (1927), pintura de Maruja Mallo inspirada en su amiga deportista, Concha Méndez, junto a una fotografía de la propia Méndez leyendo

ta de atletismo adaptado Adiaratou Iglesias, y la boxeadora Tania Álvarez. Tanto en las impresiones colectivas que se recogen en la sección (*Des encuentros*) como en la extensa entrevista realizada a Arroyo, se retoma el hilo de relaciones entre lo visual y lo deportivo, las imágenes y los cuerpos, que tejen los poemas de Méndez. Una manera de pensarse y auto-representarse como deportista mujer, que se reafirma en primera persona y yuxtapone tres líneas paralelas: la materialidad misma del gesto deportivo (mis brazos, los remos); el control sobre su dirección y su *telos* (la quilla, mi cuerpo); y la conciencia ética y filosófica que los sustenta (timón, mi pensamiento). Por eso, al leer en el número las respuestas de las deportistas a nuestras preguntas sobre referentes audiovisuales (en películas o series), motivos visuales (durante retransmisiones deportivas), sesgos mediáticos (de la prensa y los públicos), narrativas canónicas (como el éxito o el individualismo) y formas de auto-representarse (en redes sociales), es ilusionante ver cómo, un siglo antes, otras mujeres como Concha Méndez estaban planteándose horizontes y límites similares, al filo del trampolín, interrogándose e interrogándonos desde lo deportivo. Por eso, quizá, sólo una persona que ame y conozca las energías y los *tempos* del deporte en primera persona (como sucedía con Pasolini [2015]), puede

reflexionar sobre él de forma íntima y crítica a la vez, sin prejuicios.

En ese sentido, y como cierre de estas páginas introductorias, vale la pena recuperar los dos conceptos que abrían el texto, el «mercado de las imágenes» de Sontag (1977:178) y el «desempeño cuantificable» de Benjamin (2003:75), para acercarlos a la ampliación del campo de batalla vivida, hoy, en el

deporte practicado por mujeres. No parece casual que varias de las entrevistadas, como Natalia Arroyo al referirse a los sueldos y estilos de vida de las futbolistas, u Omaira Perdomo al reflexionar sobre la estetización y la monetización de su imagen como deportista trans, incidan en la encrucijada socioeconómica que condiciona (y en ocasiones hace peligrar o limita) los logros y conquistas de género que están protagonizando. Si algo ha tratado de hacer este número monográfico es evitar caer en un elogio superficial o despolitizado del deporte practicado por mujeres, como si fuera algo ajeno a los problemas y contradicciones —casi siempre de tipo económico— que caracterizan al mundo contemporáneo. Una espiral individualista y monetizadora que, como señaló David Graeber en su contundente estudio antropológico e histórico de la deuda, *Debt. The First 5000 Years* (2011), sacrifica siempre lo humano a lo financiero, y emplea el imaginario deportivo como motor y reclamo. Las reivindicaciones salariales y los logros sindicales de las deportistas (como en el reciente caso de la selección de fútbol estadounidense) no son simples *success stories* que podamos aislar de su contexto histórico y de clase, para ser empaquetadas y dulcificadas en cualquier charla motivacional de empresa, al contrario, son complejos significantes económicos y de género que, muchas veces, acaban perpetuando la

narrativa del esfuerzo capitalista y el culto al éxito individual. Perpetuando, como explicó Sara Ahmed en su certero análisis de *Quiero ser como Beckham* (Bend It Like Beckham, 2002), una serie de trampas y expectativas, *la promesa de la felicidad*:

La libertad de ser feliz resulta así directiva: implica un acto de identificación, en el sentido en que lo entiende Lacan de “la transformación producida en el sujeto cuando asume una imagen”. La libertad de ser feliz tiene como premisa no solo la libertad de la familia o la tradición sino también la libertad para identificarse con la nación como portadora de la promesa de felicidad. Para identificarse con la nación, es preciso volverse un individuo; de esta forma, se adquiere el cuerpo de un individuo, un cuerpo que puede ascender (*move up*) y alejarse (*move out*). La felicidad se convierte entonces en un movimiento hacia adelante. Se concibe a la felicidad casi como un propulsor, como aquello que les permite a los sujetos entregarse a la futuridad, dejar el pasado atrás (Ahmed, 2010: 137).

Las encrucijadas de raza, clase y género que explora Ahmed al centrar todo un capítulo de su libro (el cuarto, *Melancholic Migrants*) en esa minusvalorada película británica, darían para un artículo —o un monográfico— entero. Pero lo relevante es cómo, tras elogiar sus logros en cuanto a la ampliación de horizontes e imaginarios para las deportistas jóvenes, y su fuerza para evocar el contagioso dinamismo de los deportes de equipo, la autora desplaza el foco a las presiones que el concepto mismo de «felicidad» impone a las mujeres racializadas, a las familias de migrantes y a las identidades no heteronormativas. Y lo que es más importante, lo hace apuntando al corazón mismo de aquel mercado de las imágenes definido por Sontag, a *la promesa de la felicidad* como forma de asimilación cultural (la migrante que «se adapta» al deporte nacional inglés), de mercantilización globalizada (la futbolista que «prograsa» al ser fichada por un equipo estadounidense) y de domesticación sexoafectiva (la adolescente que «redirige» su deseo hacia el listo, guapo y blanco entrenador

SI ALGO HA TRATADO DE HACER ESTE NÚMERO MONOGRÁFICO ES EVITAR CAER EN UN ELOGIO SUPERFICIAL O DESPOLITIZADO DEL DEPORTE PRACTICADO POR MUJERES, COMO SI FUERA ALGO AJENO A LOS PROBLEMAS Y CONTRADICCIONES —CASI SIEMPRE DE TIPO ECONÓMICO— QUE CARACTERIZAN AL MUNDO CONTEMPORÁNEO

del equipo femenino). Lo que no impide que, pese a todo, fuera una película pionera, dirigida por una mujer india con un impacto y un legado potentes: Ahmed insiste, por ejemplo, en cómo la directora tuvo que ceder en aspectos como la identidad de género de la protagonista para recibir financiación, lo que subraya hasta qué punto había una idea y una toma de posición fuertes tras el proyecto. Justo el tipo de presiones y seducciones económicas que afrontan, hoy, muchas deportistas.

En definitiva, lo que este número de *L'Atalante* pretende recoger, aunque sea de forma parcial e introductoria, es un conjunto de evidencias históricas y experiencias profesionales en torno al deporte practicado por mujeres que tengan, como mínimo común múltiplo, la fotografía, el cine y los formatos audiovisuales. Pero que, lejos de amansarse y despolitizarse en forma de discursos motivacionales o de blanqueamiento institucional (con el político y los banqueros de turno haciendo bandera del deporte *femenino*), conserven la compleja ambivalencia de un imaginario deportivo que, aunque, cada vez más, esté siendo protagonizado y concebido por mujeres, sigue sujeto a la oferta homogeneizante y a la demanda feroz del mercado de las imágenes. Para que cualquier deportista o aficionada pueda mirar al monstruo heteropatriarcal a los ojos, revertir sus prohibiciones históricas, y aspirar a tejer, jugando, un proyecto común. ■

REFERENCIAS

- Ahmed, S. (2010). *The Promise of Happiness*. Durham: Duke University Press.
- Arroyo, N. (2022). *Dones de futbol*. Barcelona: Columna.
- Balazs, B. (1931). *Theory of The Film*. London: Dennis Dobson.
- Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*. Ciudad de México: Ítaca.
- Bonals, L. (2022, 13 de noviembre). Tenir la regla afecta el rendiment de les esportistes? *Diari Ara*.
- Creed, B. (1993). *The Monstruous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*. London: Routledge.
- Dunn, C. (2014). *Female Football Fans: Community, Identity and Sexism*. London: Palgrave.
- Graeber, D. (2011). *Debt. The First 5000 Years*. New York: Melville.
- Hansen, M. (2012). *Cinema and Experience*. Berkeley: University of California Press.
- Kracauer, S. (1947). *From Caligari to Hitler*. New Jersey: Princeton University Press.
- Martín Gaité, C. (1987). *Usos amorosos de la postguerra española*. Barcelona: Anagrama.
- Méndez, C. (2018). *Surtidor*. Madrid: Cuadernos del Vigía.
- Pasolini, P. P. (2015). *Sobre el deporte*. Barcelona: Contra.
- Pedraza, P. (1991). *La Bella, enigma y pesadilla*. Barcelona: Tusquets.
- Rigauer, B. (1981). *Sport and Work*. New York: Columbia University Press.
- Sontag, S. (1977). *On Photography*. New York: Penguin.
- Ulacia, P. (2018). *Concha Méndez. Memorias habladas, memorias armadas*. Sevilla: Renacimiento.
- Williams, J. (2003). *A Game for Rough Girls? A History of Women's Football in Britain*. Londres: Routledge.
- Williams, J. (2007). *A Beautiful Game: International Perspectives on Women's Football*. New York: Berg.
- Wu Cheng'en (1992). *Viaje al Oeste. Las aventuras del Rey Mono*. Madrid: Siruela.

MUJERES, DEPORTE E IMÁGENES: DE LA ÉCFRASIS LITERARIA A LOS MEDIOS AUDIOVISUALES

Resumen

El presente artículo abre y prologa el número monográfico *Mujeres y deporte en los medios audiovisuales: cuerpos, imágenes, políticas*, presentando los casos y temas abordados en el mismo y relacionándolos, comparativamente, con antecedentes clave de la historia de la literatura. Acudiendo a dos ejemplos de ékphrasis en los que el deporte practicado por mujeres tiene un papel central, se contraponen una visión heteropatriarcal, cosificante y sexualizada del cuerpo deportivo femenino (representada por un capítulo de *Viaje al Oeste. Las aventuras del Rey Mono*), frente a las miradas de diversas deportistas mujeres que, como la poeta Concha Méndez, desafiaron las imposiciones de la *male gaze* a través de sus propias exploraciones de la imagen deportiva. Asimismo, se actualizan las ideas de Walter Benjamin sobre la relación cine / deporte, y el concepto de «mercado de las imágenes» de Susan Sontag, relejéndolos desde la teoría de los afectos de Sara Ahmed y su análisis sobre los condicionantes de clase, raza y género del deporte practicado por mujeres, en su libro *The Promise of Happiness*.

Palabras clave

Imagen; Deporte; Mujeres; Audiovisual; Literatura; feminismo.

Autor

Manuel Garin es profesor de estética y narrativa audiovisual en la Universitat Pompeu Fabra de Barcelona. Autor del libro *El gag visual. De Buster Keaton a Super Mario* (Cátedra, 2014), ha sido investigador visitante en la Tokyo University of The Arts, la University of Southern California y Columbia University, donde desarrolló los proyectos de humanidades digitales *Gameplaygag. Between Silent Film and New Media* y *A Hundred Busters: Keaton Across The Arts*. Sus investigaciones sobre cine, historia y cultura audiovisual se han publicado en revistas académicas como *International Journal of Cultural Studies*, *Feminist Media Studies* o *Communication & Society*, en revistas de crítica cultural como *La Maleta de Portbou*, *Contrapicado* o *Cultura/s*, y en libros de editoriales como The MIT Press, Routledge, Oxford University Press o Palgrave. Actualmente dirige un proyecto de investigación sobre imagen, deporte y memoria histórica en España, financiado por el MICINN. Contacto: manuel.garin@upf.edu.

Referencia de este artículo

Garin, M. (2024). Mujeres, deporte e imágenes: de la ékphrasis literaria a los medios audiovisuales. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 37, 7-18.

WOMEN, SPORT AND IMAGES: FROM LITERARY EKPHRASIS TO AUDIOVISUAL MEDIA

Abstract

This article situates and prologues the special issue *Women and sport in audiovisual media: bodies, images, politics*, contextualizing its main themes and case studies as well as relating them, comparatively, with key visual precedents in the history of literature. By using two examples of literary ekphrasis where the practice of sport by women is central: on the one hand the heteropatriarchal, sexualized and objectifying portrayal of the woman's sporting body (exemplified by a chapter from the Chinese classic *Journey to the West*), on the other, the liberatory views and gazes of sportswomen that, like the poet Concha Méndez, defied the limits and impositions of the male gaze with their own explorations of sport and images. Moreover, the article rethinks Walter Benjamin's comments on the link between cinema and sport, and Susan Sontag's concept of the "market of images", reading both of them from the perspective of affect theory and Sara Ahmed's analysis of the class, race and gender signifiers of women-practiced sport in her book *The Promise of Happiness*.

Key words

Images; Sport; Women; Media; Literature; Feminism.

Author

Manuel Garin is a professor in aesthetics and audiovisual narrative at Universitat Pompeu Fabra in Barcelona. He is the author of the book *El gag visual. De Buster Keaton a Super Mario* (Cátedra, 2014), and has worked as a visiting researcher at Tokyo University of the Arts, University of Southern California and Columbia University, where he pursued the digital humanities projects *Gameplaygag: Between Silent Film and New Media* and *A Hundred Busters: Keaton Across the Arts*. His research on cinema, history and audiovisual culture has been published in scholarly journals such as *International Journal of Cultural Studies*, *Feminist Media Studies* and *Communication & Society*, in cultural criticism magazines such as *La Maleta de Portbou*, *Contrapicado* and *Cultura/s*, and in books by publishers such as the MIT Press, Routledge, Oxford University Press and Palgrave. He is currently directing a research project on image, sport and historical memory in Spain, funded by the Spanish Ministry of Science and Innovation. Contact: manuel.garin@upf.edu.

Article reference

Garin, M. (2024). Women, sport and images: from literary ekphrasis to audiovisual media. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 37, 7-18.

Edita / Published by



Licencia / License



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