

## Breves apuntes para un estudio estético de la Gimnasia Artística: entre la expresión y la perfección.

Martina Pastorino Barcia

Instituto Superior de Educación Física - Universidad de la República

[martinapasba@gmail.com](mailto:martinapasba@gmail.com)

### Resumen

En estas breves líneas me propongo un ejercicio reflexivo que intenta esbozar un análisis estético de la gimnasia artística, enmarcado en la investigación en curso para la maestría en Educación Física (Universidad de la República). Fundamenta esta análisis la posibilidad de pensar a las series gimnásticas a la vez que como performances, como obras deportivas. De esta manera el Código Internacional de Puntuación de la rama femenina es pasado por una lente de la estética deportiva. Comprobando que en su estructura tiende a reglamentar las prácticas competitivas de este deporte, definiendo la expresividad y lo artístico de cada performance, para poder evaluar la ejecución de forma objetiva, reglas que luego son usadas por quienes hacen cuerpo las técnicas de la gimnasia: las gimnastas. Discutiré entonces el concepto de reglas usadas, en contraposición con el de usos reglados, para comprender, no solo las formas en que este deporte de estructura reglamentariamente, sino también las formas en que son integradas estas reglas por sus practicantes, respondiendo a expectativas sociales de lo bello, el arte, la gimnasia y el deporte.

**Palabras Clave:** Gimnasia Artística – Estética – Performance

### El arte en la gimnasia artística: ¿oxímoron o filiación estructural?

Una de las principales líneas que se desprende de la investigación en gimnasia artística desde los estudios sociales y culturales del deporte, es la posibilidad de pensarla desde sus estructuras estéticas. Esto nos ha llevado irremediamente a hacernos la pregunta por el arte: ¿qué del *arte* tiene la gimnasia artística? Esta pregunta nos enfrentó con una bifurcación incorregible, dos causas que desembocan en el mismo puerto: la unión incuestionable de del arte y el deporte en algunas prácticas con el cuerpo. Por un lado, se nos presenta como situación irresoluta la posibilidad de

pensar el deporte como un arte. Se hace imposible así, por cuestiones teóricas a desarrollar a continuación, hablar del arte y del deporte como homónimos. Y parecería que, por sus propias características materiales-históricas, se transforman en dos complementos (el uno del otro), opuestos o al menos contradictorios, y por lo tanto sería más apropiado definir su relación semiótica como un *oxímoron*. Pero, por otro lado, parecería haber una tendencia histórica a unir el mundo del arte y el espectáculo con el deporte, tanto así que la gimnasia deportiva pasa a llamarse mundialmente *gimnasia artística*, el nado sincronizado *natación artística*, el patín se *deportiviza* en el *patinaje artístico* y las luchas se agrupan dentro de las *artes marciales*<sup>1</sup>. Esta taxonomía del mundo del deporte demarca toda una filiación - de carácter estructural - con el mundo del arte que no podemos dejar de analizar. En cualquier caso, esta bifurcación nos permite pensar en el producto final: el deporte como obra (de deporte) que puede ser discutida desde algunos elementos del mundo artístico.

### **El arte como filiación estructural**

En la gimnasia artística, la palabra *arte* se ve subalternizada a la palabra de mayor prestigio que refiere en esencia a lo *deportivo* - aquella que referencia a su origen histórico y estructural - siendo la segunda una adjetivación de la primera. Lo *gimnástico* rememora el disciplinamiento de los cuerpos desde el surgimiento de los estados nación, donde la gimnasia (como escuela, herramienta, método y medio para) tiene la función de "emparejar" cuerpos y hacerlos útiles, fuertes y sanos para la vida urbana y sobre todo fabril: el *homo gymnasticus* (Scharagrodsky, 2013). Tras uno de los procesos de deportivización, la gimnasia - ahora deportiva - se revive y recrea ante movimientos hipercomplejos ejecutados gracias a procesos cada vez más intensos y riesgosos de entrenamiento para los altos estándares internacionales del alto rendimiento. En algún fragmento de su difusa historia, la gimnasia deportiva, pasa a llamarse gimnasia *artística*. Este momento seguramente coincide con el proceso de mundialización e institucionalización de esta disciplina, que desde 1952, año olímpico en el que se crea el primer código de puntuación con la estructura de competencia actual (dos ramas: una femenina con cuatro aparatos de competencia, y una

---

<sup>1</sup> Existen también, de forma homónima, casos de prácticas corporales artísticas que, por las exigencias en el uso del cuerpo para las performances, han adoptado las mismas estructuras de entrenamiento que el deporte, permitiendo la inclusión del uso de técnicas corporales que dan lugar a movimientos finos, arriesgados y perfeccionados hasta su máximo rendimiento. Hablamos por ejemplo del circo comercial o el ballet profesional.

masculina con seis aparatos de competencia, y un reglamento específico para cada una)<sup>2</sup> es reconocida por evaluar la *estética* y la perfección.

El objetivo es entonces intentar explicar cómo y porqué se da este encuentro entre lo que supone adjetivarse de *artístico* y la gimnasia deportiva (definida como “artística”). Conforme a la propuesta de Gambarotta (2015) - que se afilia a la teoría de Benjamin (1989) para pensar las cuestiones del arte – hemos elegido hacer el ejercicio análogo de someter a la misma línea de pensamiento el caso específico de la gimnasia artística. Desde el entendido que el deporte es, al igual que las obras del arte, un elemento de la cultura que se define, en sus más altas esferas, como un espectáculo de entretenimiento de masas, es propio decir que la gimnasia artística, como tal, es un producto mercantil ofrecido y demandado bajo las normas vigentes del sistema económico vigente. Pero, como ya lo plantea Benjamin (1989) - y Gambarotta (2015) lo retoma - no importará tanto preguntarnos: ¿cómo es la relación de una obra deportiva<sup>3</sup> con las relaciones de producción de esta época? sino analizar “¿cómo está en ellas? Pregunta que apunta inmediatamente a la función que tiene la obra dentro de las condiciones [deportivas]<sup>4</sup> de producción de un tiempo” (pp.63). Como fue presentado anteriormente, el planteo benjaminiano asume que una obra es creada y valorada por la estructura de mercado vigente, y está a merced de las relaciones de producción capitalistas. El deporte, al decir de Brohm (1982) es un producto cultural producido y refinado en el sistema capitalista. Por lo tanto podemos describirlo también como la lógica mercantil puesta en marcha para entretener a las masas, probablemente el secreto mejor guardado del liberalismo económico, porque asegura discursivamente no solo la meritocracia como estandarte del esfuerzo y el éxito, sino también las condiciones legales para la libre y justa competencia, disimulando con la agudeza de un relojero los efectos colaterales de su supremacía. Y, como producto de esta ingeniería la idea que sustenta toda estructura moderna: “quien sea el mejor, ganará”. De modo que, si algo puede ser analizable como un común denominador entre el arte y el deporte, es su función social como productos de la cultura que tienden a la estandarización y estetización de sus prácticas:

(...) una experiencia que nos brinda la clave para acceder a la captación de los mecanismos que producen (en la dialéctica entre lo objetivo y lo subjetivo) la despolitización del arte

---

<sup>2</sup> Pastorino, Ruga (2016).

<sup>3</sup> El autor da el ejemplo de una obra literaria. Nosotros elegimos como ejercicio analítico pensar al deporte en su lugar.

<sup>4</sup> En el texto original dice “literarias”.

[y del deporte], pero también aquellos que generan la específica despolitización de lo político, propia del modo moderno y capitalista de dividir lo sensible. (Gambarotta, 2015, p.65)

Hemos de hablar aquí de la gimnasia artística (o sus presentaciones en competencia) como una obra, una *obra de deporte* (Gambarotta, 2018), que obtiene su autonomía a partir del establecimiento de un universo propio de *lo deportivo* (con sus reglas, rituales y estructuras). Para un estudio más refinado de las prácticas deportivas como *obras autónomas* Gambarotta (2018) asegura que es preciso seleccionar disciplinas (artísticas y deportivas) que compartan una misma estructura interna<sup>5</sup>. Es decir que, asumiendo a cada disciplina deportiva o artística como campos que han alcanzado cierto grado de autonomía relativa, debemos reconocer aquellas que en su funcionamiento “interno” compartan elementos en común. De esta forma, las prácticas deportivas no pueden ser comparadas con cualquier obra artística, pero sí con aquellas que se presentan en un *aquí y ahora* y cuya reproductibilidad depende, no solo de cada ocasión en que es presentada, sino también del impacto de otros (espectadores, críticos, jueces, entrenadores, directores, oponentes, otros deportistas, etc.). La gimnasia artística en sus eventos competitivos de *alto rendimiento* es una obra que se actúa en vivo, como el teatro o la danza (a diferencia del cine, la pintura, la música grabada, y otros, cuyo momento de producción difiere del momento de exhibición). En este tipo de obras (artísticas o deportivas) el artista y el espectador comparten la experiencia: las emociones que vive el espectador parecen reales, sufre con la derrota, se alegra con el triunfo, se siente identificado con el artista/deportista, lo considera un héroe, se emociona. La mimesis, como estructura propia del mundo del arte, también convive en el deporte. De este modo definimos a la gimnasia artística como un acto performativo que se diagrama, planifica y entrena previo a la competencia, pero que se presenta para la misma de forma eventual, específica. La competencia es así una suerte de exhibición, un acto para los otros. Hay algunos deportes – tal es el caso de los deportes en equipo con uso de pelota - que en su estructura interna se vislumbran con características bien variantes, y por más planificación técnica, táctica y estratégica, siempre terminan siendo, al momento de la competencia, una novedad, un momento lleno de

---

<sup>5</sup> En el texto original, Gambarotta (2018) habla de la *lógica interna* del deporte y el arte. Para no entrar en debates teóricos propios del mundo de la teoría del deporte, y para acoplarnos sencillamente a la teoría bourdiana decidimos utilizar el término *estructura interna*, entendiendo a cada disciplina deportiva y/o artística como campos con autonomía relativa.

incertidumbres y decisiones tomadas en el instante de la *performance*. Rara vez puede observarse en estos casos un espectáculo igual al otro.

En el caso de la gimnasia artística y otros deportes con estructuras internas similares - por ejemplo: el patinaje artístico, la natación artística, y todas las disciplinas gimnásticas deportivas<sup>6</sup> - la estructura competitiva está dada por la comparación de performances premeditadas y diseñadas, según los reglamentos específicos, que se presentan al momento de la competencia oficial, y donde los jueces miden tanto el nivel de dificultad de los movimientos seleccionados para *la obra*, como la calidad de ejecución de los mismos. Para este tipo de disciplinas deportivas, el arte se evoca y reifica de forma permanente (quizá incluso hasta alejarse por completo de la esencia del arte). Se califica de *artístico* a cierta gama de movimientos, a los que adjudican una puntuación, porque se adecúa más o menos a ciertos parámetros de lo que se reglamenta como *bello* (y por lo tanto se considera cercano a la *perfección*). Es en torno a esta modalidad que los gimnastas deben preparar su cuerpo, y las técnicas corporales en función de ello, para ser presentadas, casi sin margen de incertidumbre o decisiones momentáneas, al momento de la competencia. En esa presentación intentarán, no solo ser los mejores (en términos reglamentarios), sino ser alabados por el conjunto de espectadores. Allí, donde se establecerá lo que Benjamin (1989) intenta aprehender como “una dialéctica entre la objetivada praxis social naturalizada y un modo de percepción subjetivo de carácter contemplativo” (Gambarotta, 2015, p. 64). Analizar en este marco el caso específico de la gimnasia artística-deportiva nos permitió abordar primariamente aquellos retazos del mundo del arte que se han colado – con mayor o menor éxito – en el mundo del espectáculo deportivo.

En la gimnasia artística, como en cualquier disciplina deportiva se establece un conjunto de reglas (*usadas*)<sup>7</sup>, un marco legal que ordena, no solo la competencia (y sus modalidades) sino también los comportamientos, movimientos y herramientas que son lícitos como estrategia para obtener los objetivos que se establecen (que finalmente siempre se resumen en: *vencer al oponente*). Pero el resultado estético completo que se puede apreciar al ver a un gimnasta desenvolverse durante una obra deportiva-gimnástica, está compuesta también por todo otro compilado de gestos, usos lingüísticos, posturas, rituales que no están encuadrados en ningún reglamento, pero se constituyen

---

<sup>6</sup> La Federación Internacional de Gimnasia (FIG) nuclea un total de siete disciplinas gimnásticas deportivas independientes entre sí: gimnasia artística, gimnasia rítmica, gimnasia aeróbica, gimnasia acrobática, gimnasia en trampolín, gimnasia para todos y recientemente parkour.

<sup>7</sup> Gambarotta (2018).

como propios, constitutivos y tradicionales de esta disciplina deportiva (con las particularidades del devenir histórico que le dan su grado de autonomía). Podemos hablar de “*usos (reglados)*, cuyo movimiento y mutua mediación constituye una constelación conceptual que puede ponerse en juego para problematizar la producción y consumo de materiales culturales, en general” (Gambarotta, 2018, p.359). Es en el intersticio de estas dos instancias donde se produce (o se observa como producto) el material de la obra: la(s) técnica(s) deportiva(s) y/o gesto(s) técnicos. Carreirão y Fernandez Vaz, (2017) nos proponen, evocando la teoría estética de Theodor Adorno, la posibilidad de pensar el cuerpo (o el organismo) como *materia bruta* que, luego de un proceso de manipulación racional (expresado en el entrenamiento deportivo) se transforma, mejorando las condiciones físicas y con ello la posibilidad de incorporar los gestos técnicos específicos de cada modalidad, que se conforman como el *material* de la obra (materia: cuerpo, transformada en un producto estético: gestos técnicos).

A modo de resumen podemos decir que este material o técnica deportiva - que proviene de la transformación de la materia bruta corporal – se produce en el intersticio de las reglas (usadas) y los usos (reglados) y, tanto unos como los otros, están arraigados al tiempo y el espacio de cada práctica, a la cultura y la historia. Aparece entonces la pregunta por la técnica, en términos materialistas-históricos, lo que implica abordar su vinculación sistémica con los modos de producción, las relaciones de poder, y el lugar de la cultura como superadora de cualquier orden *natural*. En otras palabras, entender la técnica desde su esencia implica aprehender su naturaleza y el mundo de las significaciones culturales que los producen (Mauss, 1979; Simondon, 2007; Combes, 2017). De modo que, analizar este entramado complejo que se constituye como *técnicas deportivas* es pensar cómo y bajo qué formas los modos de producción (económicos, culturales, políticos, estéticos) habitan en la obra de gimnasia artística y la constituyen estructuralmente.

Es por ello que proponemos un análisis, de carácter exploratorio, sobre el uso y construcción de *técnicas* en gimnasia artística desde los discursos oficiales: el reglamento de esta disciplina deportiva, expresado en los códigos de puntuación (en adelante CoP). La Gimnasia Artística tuvo en su constitución histórica, varias modalidades, y a grandes rasgos, es posible decir que fue mutando desde una serie de movimientos o habilidades gimnásticas globales, y de elementos utilizados, hasta transformarse en la modalidad competitiva actual, donde se observa la práctica de habilidades acrobáticas complejas, unidas a una serie de requisitos de composición técnica, donde se evalúa la dificultad, la ejecución (calidad de los gestos técnicos) y, en el caso de la rama

femenina únicamente, la presentación artística. Al igual que otras disciplinas gimnásticas, comenzó como una experiencia libre de acrobacias y destrezas, que paulatinamente fueron dirimiéndose en técnicas específicas, con reglas autónomas, deviniendo en una práctica deportiva altamente compleja. Como en la mayoría de los deportes, la gimnasia artística cuenta con una rama competitiva para hombres y otra para mujeres. Quizá la particularidad que más llama la atención es que estas dos ramas no solo son de competencia autónoma, sino que son, en la constitución reglamentaria, tan distintas que no comparten ni el CoP<sup>8</sup>, ni los aparatos de competencia, y en muchos casos ni si quiera las técnicas específicas. La rama masculina se configura por seis aparatos: suelo, anillas, caballo con arzones, salto, barras paralelas y barra fija, mientras que la rama femenina cuenta con cuatro: salto, barras asimétricas, viga y suelo. Estos últimos dos cuentan además con la presentación artística como requisito específico (punto que será analizado con mayor profundidad más adelante en este trabajo). Es por esta particularidad propia de la rama femenina que en esta ocasión solo analizaremos reflexivamente aspectos del código femenino (CoP-WAG 2017-2020).<sup>9</sup>

### **El arte como oxímoron en la gimnasia artística**

El CoP describe desde los derechos y obligaciones de jueces, entrenadores y gimnastas, la ubicación de cada uno al momento de la competencia y los comportamientos esperados, hasta las exigencias técnicas reglamentarias, las modalidades de competición y las formas de evaluación. En el caso de la rama femenina - como ya fue dicho - existen cuatro aparatos de competencia, interdependientes entre sí (para la mayoría de los torneos las gimnastas deben competir en todos los aparatos). Un *ejercicio* está delimitado por todo lo que haga la gimnasta en el aparato durante su serie de competencia (en el tiempo reglamentario, no superior a un minuto y medio). En él realizará un conjunto de *elementos* consecutivos, algunos enlazados, de diferentes características y familias de movimiento. El CoP describe, para cada aparato, el total de todos los *elementos* reconocidos oficialmente que puede usar la gimnasta. Estos elementos son el acumulado de creaciones particulares que se han ido aprobando, agregando o eliminando del reglamento tras

---

<sup>8</sup> Los CoP se cambian luego de cada evento olímpico desde 1952, donde cada comité técnico de la FIG revisa el reglamento, identifica fallas, técnicas obsoletas, y crea nuevas directivas técnicas. Existe un CoP de la rama femenina: “*Code of points, women artistic gymnastics*” (CoP-WAG) y uno de la rama masculina: “*Code of points, men artistic gymnastics*” (CoP-MAG).

<sup>9</sup> En el trabajo de Bortoleto (2009) se puede apreciar un análisis sobre la constitución y evolución de los CoP de la rama masculina.

cada actualización. Cada elemento es identificado por un nombre (que puede hacer referencia a sus características, al nombre de la gimnasta que lo creó, al país de origen de un gimnasta, etc.), un número, una descripción técnica específica, un grupo o familia de movimiento (dentro de cada aparato) y tiene asignado un *valor de dificultad* (VD). Éste comprende una escala de la “A” a la “I” en orden ascendente (un elemento “A” valdrá 0.10 puntos de la nota, ascendiendo con una décima la siguiente letra, hasta llegar a la “I” que vale 0.90 puntos). “Para otorgar VD a un elemento, se debe realizar de acuerdo a la descripción de la posición del cuerpo en la Tabla de elementos” (CoP-WAG 2017-2020, sección 7, p.1). Cada *elemento* es, a la vez que una técnica gimnástica acabada (que empieza, se desarrolla y termina con movimientos preestablecidos), un conjunto de técnicas empleadas para su ejecución. Existen elementos de carácter más acrobático, y existen elementos en suelo (solo de la rama femenina) y viga llamados *gimnásticos* o *elementos de danza*, cuyo origen proviene de las estructuras del ballet clásico y otras danzas (tal es el caso del *jetté*, el *sissonne*, los giros, etc.).

Un ejercicio tiene además una serie de *Requisitos de composición* (RC) según cada aparato (menos en salto). Son exigencias específicas que otorgan un puntaje por el cumplimiento de cada una de ellas. Se piden en ellos por ejemplo algún tipo específico de elementos provenientes de algún grupo en particular, por ejemplo: “un mortal en el eje longitudinal” en suelo; o uniones específicas (por ejemplo: “Pasaje de danza compuesto por dos saltos desde una pierna” (CoP-WAG 2017-2020, sección 13, página 3). Sumando el VD, más el puntaje de los RC, más posibles bonificaciones obtenidas por la unión de varios elementos (según el reglamento de enlaces de cada aparato) llamadas *valor de enlace* (VE), se obtiene el valor final de dificultad del ejercicio en el aparato, este valor se llama *Nota-D*. “La Nota-D en Paralelas<sup>10</sup>, Viga y Suelo incluye las 8 dificultades de mayor valor, los requisitos de composición y el valor de enlace” (CoP-WAG 2017-2020, sección 7, página 1).<sup>11</sup> Este registro lo realizan dos jueces (panel D), quienes deben, no solo reconocer cada elemento, los enlaces (VE) y los RC cumplidos, sino también determinar (y muchas veces deliberar) si efectivamente cada elemento es reconocido - según las *directivas técnicas* (CoP-WAG 2017-2020, sección 9) para obtener la Nota-D final.

---

<sup>10</sup> Barras Paralelas Asimétricas.

<sup>11</sup> Menos en el aparato Salto, donde la Nota-D del salto que se realiza (no hay un conjunto de elementos, solo hay uno) viene determinada por el código, según el salto seleccionado, que debe ser previamente anunciado por la gimnasta antes de competir.



Es a partir de este puntaje acumulado (Nota-D o nota de partida), sumado a la Nota de Ejecución (Nota-E) de donde se obtendrá la Nota Final (NF) del ejercicio en el aparato: “La Nota Final de un ejercicio se obtiene sumando la nota-D y la nota-E. Si es necesario se restan las deducciones neutrales” (CoP-WAG 2017-2020, sección 6, página 1). La nota-E está definida por la suma total de las deducciones en cada elemento:

Las jueces-E juzgan el ejercicio y determinan las deducciones independientemente. Cada rutina se evalúa con referencia a lo que se espera de una presentación perfecta. Se descuenta todo lo que se desvíe de esta expectativa. Las deducciones por errores de ejecución y artístico se suman y luego se restan de 10.00 puntos para determinar la Nota-E. (CoP-WAG 2017-2020, sección 8, p.1)

De esta forma una nota-E de 10 puntos implicaría la ausencia de faltas, y por lo tanto la *perfección*. El panel de jueces-E (compuesto por 5 jueces), evalúa entonces cada elemento - que se debe registrar en papel utilizando la simbología común del código (cada elemento de la tabla tiene un símbolo que lo representa), identificando todas las desviaciones de la ejecución técnica ideal, según las *directivas técnicas, la Tabla de faltas y penalizaciones generales* (CoP-WAG 2017-2020, sección 8, página 2-4), y las tablas de deducciones específicas de cada aparato. Aquí por ejemplo se penaliza (con 0.10, 0.30, 0.50 o 1.00 puntos, según la gravedad de la falta) la flexión de brazos o piernas (según los grados de flexión), separación de piernas o rodillas, falta de altura o amplitud, desvío de la línea recta, vacilaciones, faltas en la recepción, caídas, presencia o ayuda del entrenador, etc. Existen algunas penalizaciones realizadas por el panel-D que refieren a comportamientos inadecuados durante la competencia, por ejemplo: leotardos de diferente color (en un mismo equipo), uso incorrecto del aparato (usar colchones de protección extra), almohadillas de protección incorrectas o antiestéticas, o falta de presentación ante el Panel-D antes y/o después del ejercicio. Para obtener una Nota-E final se eliminan la nota más alta y la más baja que hayan surgido de los cinco jueces, promediando las tres restantes. Si un juez obtuviera repetidas veces un puntaje muy alto o muy bajo, seguramente reciba un llamado de atención del jurado de control, y una calificación mundial baja.

Dado que la NF de una gimnasta para un aparato, la obtiene de la suma entre la dificultad y la ejecución, la competencia en este deporte se configura en torno al equilibrio e interjuego entre el

vigor y la perfección: quien hace cosas más difíciles y arriesgadas, pero a la vez con mayor calidad técnica, será la campeona. Hasta este punto, la estructura de competencia (la forma de evaluación y armado de ejercicios de competencia) es bien similar de la rama masculina. La diferencia mayor radica, no solo en los aparatos y los elementos que en cada uno de ellos se puede hacer, sino en que, para el caso de viga y suelo a las mujeres también se les exige, como parte de la ejecución, la *presentación artística*. Las gimnastas deben intercalar, entre los elementos que otorgan dificultad, las uniones entre ellos, y los requisitos de composición exigidos, movimientos definidos por el código como *artísticos*. Una coreografía que acompañe los movimientos gimnásticos y acrobáticos, y genere una presentación homogénea, entrelazando de alguna forma el *arte* y el *deporte*. La *presentación artística*, que se exige para los aparatos suelo y viga de la rama femenina es definida como:

(...) aquella en la que la gimnasta demuestra su habilidad para transformar su ejercicio de suelo desde una composición bien estructurada en una presentación artística. Al hacerlo, la gimnasta debe demostrar una gran fluidez coreográfica, arte, expresividad, musicalidad y técnica perfecta. El principal objetivo es crear y presentar una composición artística y gimnástica única y bien equilibrada combinando los movimientos del cuerpo y la expresión de la gimnasta, en armonía con el tema y el carácter de la música. (CoP-WAG, 2017-2020, p.1 - sección 13)

En las primeras participaciones femeninas en competencias gimnásticas, se observaban principalmente coreografías (antes de 1952 pueden rastrearse incluso series grupales o presentaciones individuales libres llenas de movimientos expresivos y poco delimitados técnicamente). Con el avance de la mundialización de este deporte, la televisación y las mejoras técnicas (favorecidas por la mejora de la tecnología de los aparatos de competencia y el avance de las ciencias del deporte y el entrenamiento), se comenzaron a crear más cantidad de elementos, y cada vez con mayor dificultad técnica (dobles mortales en el eje transversal, sueltas en las barras asimétricas, mortales en el eje longitudinal, etc.). Hoy en día es común ver series llenas de movimientos altamente complejos y riesgosos. Esto, al entender de los representantes de FIG, ha ido en detrimento de la parte *artística* que se espera de la rama femenina. Además, en una disciplina que tiene cada vez más adeptos, más potencias mundiales compitiendo, y por lo tanto

más capital en circulación, se hace cada vez más difícil objetivar los parámetros de arbitraje para asegurar una competencia *justa* ¿Cómo calificar una presentación exitosa? ¿cómo cuantificar la expresión para hacerla comparable entre gimnastas? ¿cómo evaluar para asegurar el triunfo de la *perfección*? Es a partir de estos conflictos que, en cada revisión post olímpica del código se agregan más y más reglas y referencias para calificar a las gimnastas de forma cada vez más *objetiva*, y se penaliza con más dureza aquellas gimnastas que no demuestren gracia y expresión, y solo ejecuten elementos. Desde ya hace dos ciclos olímpicos se agregaron al CoP-WAG algunas definiciones que tienen por objetivo generar acuerdos para orientar los criterios de jueces, entrenadores y gimnastas. Así como se define presentación artística, en la misma sección el CoP-WAG define a la expresión como:

(...) la actitud y la gama de emoción que exhibe la gimnasta tanto con su rostro como mediante su cuerpo. Esto incluye cómo la gimnasta se presenta en general y conecta con el jurado y el público, así como su capacidad para controlar/manejar su expresión durante la ejecución de los movimientos más difíciles y complejos. Es también su habilidad para interpretar un rol o un personaje durante la presentación. Sumado a la ejecución técnica se deben considerar la armonía artística y la elegancia femenina. (CoP-WAG, 2017-2020, p.1 - sección 13)

Estas expectativas trazadas en el reglamento tienen una forma de evaluación cuantitativa. El panel-E estará encargado, en estos dos aparatos, de evaluar y certificar que los movimientos ejecutados por la gimnasta<sup>12</sup> sean acorde a lo exigido en el código. Desarrollaremos aquí solo los parámetros de evaluación de suelo (para el caso del aparato viga la evaluación es similar, pero no incluye la música, de forma que el ejercicio reflexivo es similar pero más sencillo). Los jueces evaluarán *qué* hace la gimnasta en su presentación artística, donde debe incluir: “Una selección rica y variada de elementos de los diferentes grupos estructurales de la tabla de elementos; Cambios de nivel (arriba y abajo); Cambios de dirección (adelante, atrás, lateral y curvas); Movimientos, enlaces y transiciones a las líneas acrobáticas creativos u originales” (CoP-WAG, 2017-2020, p.1 - sección

---

<sup>12</sup> En general las coreografías son creadas por coreógrafos y/o entrenadores contratados específicamente para ello. Rara vez la gimnasta elige su música o los movimientos artísticos empleados.

13). Y por otro lado evaluarán *cómo* lo hace. Para la evaluación de ambos aspectos, el código cuenta con una tabla de *Deducciones por Presentación Artística y Composición*.

Para empezar están las faltas por presentación artística, donde se destacan tres grandes puntos: *falta de expresividad* (según la definición de expresión que da el código anteriormente, se mide en los gestos y la expresión de emociones de la gimnasta), *falta de atraer al público* (se busca que el encanto de la gimnasta logre captar la atención de los presentes) y la presencia de algún *Gesto o expresión facial (mímica) inapropiada que no se corresponde con la música o los movimientos* (CoP-WAG, 2017-2020, p.4 - sección 13). Este último punto refiere a todos aquellos gestos (faciales o con el resto del cuerpo) que resulten como objetos *extraños* o desalineados de la estética general. Entran en esta categoría, no solo movimientos realizados con intencionalidad ofensiva, sino también todo tipo de acciones que la gimnasta realice para acomodarse (tocarse o moverse el pelo, arreglarse la malla o leotardo, secarse el sudor, un gesto de cansancio como puede ser exhalar fuerte, etc.). Estas faltas que se suman a “Falta de capacidad para reflejar el tema musical, desempeñar un rol o personaje durante la rutina; presentación del ejercicio completo como una serie de elementos y movimientos desconectados” (CoP-WAG, 2017-2020, p.4 - sección 13), organizan el ejercicio artístico global. Pero también existen otras secciones de esta misma tabla donde se evalúa la composición de movimientos elegidos y su coordinación con la música: los movimientos deben seguir el *tempo* de la música pero además ser característicos del ritmo seleccionado, sería incorrecto usar “música de “Tango” y movimientos de “Polka” (CoP-WAG, 2017-2020, p.4 - sección 13); la creatividad o monotonía de movimientos coreográficos; la música y musicalidad (por ejemplo la edición de la música, o el ritmo de la misma), o por ejemplo la inclusión de movimientos específicos como “movimiento tocando el suelo (incluyendo mín. tronco o muslo, o rodilla o cabeza)” (CoP-WAG, 2017-2020, p.4 - sección 13). Por cada incumplimiento, infracción o desviación de las exigencias mencionadas en la tabla de deducciones la gimnasta recibe una penalización, la mayoría son consideradas *deducciones leves*, y tienen un valor de descuento de 0.10 décimas. Los jueces podrán descontar hasta un total de 0.80 décimas de la Nota-E por *errores/faltas* en la presentación artística.

La FIG se asegura, con estos parámetros de evaluación cuantitativos, una estética única y compacta de las presentaciones de las gimnastas. Es decir, no solo se asegura que se respeten las técnicas reglamentarias (reglas usadas) sino también una regularización de los *usos* corporales. Con estos parámetros de evaluación no solo se normalizan las técnicas deportivas, sino también toda la

gesticulación que las rodea: las coreografías, los gestos con las manos, las expresiones faciales, los modos de caminar y trasladarse, de soportar el cansancio y el dolor. Todo es regulado, no tan explícitamente por el código, de forma que un ejercicio en suelo y viga (con una transición homeostática hacia el resto de los aparatos) tenga una sola estética: la que la FIG desea. No hay lugar aquí para la expresividad real, para la creatividad. Se genera un *modo de ser gimnasta*, que desborda los límites del aparato. Las gimnastas adoptan, por costumbre o por entrenamiento quizá, una forma de moverse, hablar, caminar, gesticular, que excede los momentos de competencia, y al verlas desplazarse por el gimnasio, pareciera que estuvieran ejecutando una performance gimnástica constante: el cuerpo erguido, las piernas estiradas y los pies en punta, sin están de pie siempre en cuarta o sexta posición del ballet, los brazos de mueven suaves y delicados, la zona abdominal siempre contraída, las lumbares forzadas hacia una ligera *hiperlumbalgia*, la frente en alto, los hombros rectos, el dolor se aguanta, el cansancio no se expresa, las risas son mesuradas, también el llanto. Todo esto porque saben, hijas el rigor, que cualquier cosa distinta sería penalizada.

El resultado final de esta estructura es la inclusión de las coreografías, no como espacios de expresión, creatividad o disrupción del orden establecido, sino como una técnica deportiva más que debe repetirse y entrenarse hasta ser aprendida, y perfeccionada hasta su máximo nivel de eficacia y eficiencia. Eso no quiere decir que el resultado final no sea una presentación que genere placer, que emocione y que sea inefablemente atractiva para los espectadores. Y ahí está quizá la clave del encuentro, de la entropía: una presentación de gimnasia artística es una obra, una performance, con elementos artísticos, que busca y encuentra el goce estético de quienes la aprecian. Al margen de que su objetivo sea, no una disrupción política de algún orden, sino la más feroz competencia.

### **Referencias Bibliográficas**

**Benjamin, B. (1989)** *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Publicado en Benjamin, W. (comp.): *Discursos Interrumpidos I*. Buenos Aires, Argentina: Taurus.

**Bortoleto, M. (2009)** *O código de pontuação da ginástica artística masculina ao longo dos tempos*. *Revista da Educação Física/UEM Maringá*, v. 20, n. 1, p. 97-107, 1.

**Bourdieu, P. (2003 [2001])** *El oficio del científico. Ciencia de la ciencia y la reflexividad*. España, Barcelona: editorial Anagrama. Primera edición en español: 2001.

**Bourdieu, P. (2016)** *La distinción: criterio y bases sociales del gusto*. Buenos Aires, Argentina: Taurus.

**Carreirão, M. (2014)** *Esporte e estética: um estudo com jogadoras de rúgbi*. (Tesis Doctoral). Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Ciências da Educação. Programa de Pós-Graduação em Educação. Florianópolis, Santa Catarina (Brasil).

**Carreirão, M., Fernandez Vaz, A. (2017)** *Corpo/matéria, gestos/material: para pensar uma estética dos esportes*. Educação, revista quadrimestral. Porto Alegre, Vol, 40, n. 1, pp. 126-135. Recuperado de: <http://dx.doi.org/10.15448/1981-2582.2017.1.22600>

**Código de Puntuación 2017 – 2020, Gimnasia Artística Femenina**. Federación Internacional de Gimnasia (FIG), 2017.

**Combes, M. (2017)** *Simondon, una filosofía de lo transindividual*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Cactus.

**Gambarotta, E. (2015)** *Estetización y democratización: Benjamin, Ranciere y la dialéctica de lo político*. En: Gambarotta, E. (et.al) (coord.) *Estética, política, dialéctica. El debate contemporáneo*. Buenos Aires, Argentina: Prometeo Libros.

**Gambarotta, E. (2018)** Bosquejo ilustrado sobre el deporte. Elementos para una crítica inmanente. En: Mora, B. (coord.) *Deporte y sociedad: encontrando el futuro de los estudios sociales y culturales sobre deporte* (pp. 327-332). Montevideo, Uruguay: Bruno Mora.

**Mauss, M. (1979)** *Sociología y antropología*. Madrid, España: Tecnos

**Pastorino, M., Ruga, M. (2016, octubre)** *Principales líneas de desarrollo de la gimnasia artística en el Uruguay*. Trabajo presentado en: XVI Encuentro Nacional, XI Internacional de Investigadores en Educación Física. II Encuentro Nacional De Extensión. Octubre de 2016. ISEF, Universidad de la República. Montevideo, Uruguay.

**Scharagrodsky, P. (2013)** *La invención del “homo gymnasticus”*. Buenos Aires, Argentina: Prometeo Libros.

**Simondon, G. (2007)** *El modo de existencia de los objetos técnicos*. Buenos Aires, Argentina: Prometeo Libros.