

# Artefacto Visual

Revista de Estudios Visuales Latinoamericanos

Volúmen 9, número 17, diciembre de 2025

## VISUALIDADES GÉNEROS Y DEPORTES EN LATINO AMÉRICA



**Dossier**

# **VISUALIDADES GÉNEROS Y DEPORTES EN LATINO AMÉRICA**

Coordinado por

Dra. Verónica Moreira  
Mg. María Fernanda Piderit



ISSN 2035-4119



**Coordinación y revisión editorial:** Verónica Capasso y Lily Jiménez Osorio

**Composición de Textos/ Maquetación/ Diagramación:** María Fernanda Piderit

**Diseño e ilustración de portada:** María Fernanda Piderit

**Manejo electrónico:** Lily Jiménez Osorio y Verónica Capasso

**Este número es financiado por:** Red de Estudios Visuales Latinoamericanos (ReVLaT)

**Información y correspondencia:** revista.artefacto.visual@gmail.com

**Edita:** Red de Estudios Visuales Latinoamericanos (ReVLaT)

**Lugar de edición:** Madrid, España

Esta revista publica textos en español, inglés, francés y portugués.

ISSN 2530-4119

Las opiniones expresadas en los artículos son de exclusiva responsabilidad de sus autores.



Esta revista está sujeta a la Licencia Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 3.0 España de Creative Commons. Para ver una copia de esta licencia, visite <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/3.0/es/> o envíe una carta a Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.

## **EQUIPO EDITORIAL**

**Directora:** Verónica Capasso (Universidad Nacional de la Plata, Argentina)

**Secretaria editorial:** Lily Jiménez Osorio (Universidad de Chile, Chile)

## **COMITÉ EDITORIAL DE LA REVISTA**

Lily Jiménez Osorio (Universidad de Chile, Chile)

Raíza Cavalcanti (Universidad de Chile, Chile)

Elena Rosauo (Red de Estudios Visuales Latinoamericanos, España)

Claudia Solanlle Gordillo Aldana (Fundación Universitaria Los Libertadores y  
Corporación Universidad Minuto de Dios, Colombia)

Afra Citlalli Mejía Lara (Universidad de Guadalajara, Instituto Tecnológico y de Estudios  
Superiores de Occidente, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey  
y Universitat Oberta de Catalunya, México/España)

Ana Bugnone (Universidad Nacional de la Plata, Argentina)

Ornela Barone Zallocco (Universidad Nacional de Mar del Plata, Argentina)

Verónica Capasso (Universidad Nacional de la Plata, Argentina)

## **COMITÉ CIENTÍFICO**

Ana Paula Nunes Chaves (Universidade do Estado de Santa Catarina, Brasil)

Mauricio Sánchez Menchero (Universidad Autónoma de México, México)

Maria Elena Lucero (Universidad Nacional de Rosario, Argentina)

Maia Gattás Vargas (Universidad Nacional de Río Negro, Argentina)

Diego Zavala Scherer (Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, México)

Diana Perea Ramo (Universidad Autónoma de Sinaloa, México)

Rosángela de Jesús (Universidad Federal de Integración Latinoamericana, Brasil)

Cynthia Shuffer (Universidad de Santiago de Chile, Chile)

Tatiana Staroselsky (Universidad Nacional de la Plata, Argentina)

Silvina Sosa Vota (Universidad de Santiago de Chile, Chile)

Helmut Renders (Universidade Metodista de Angola y Pontificia Universidade de São  
Paulo, Brasil)

Daniela Senn (Universidad Católica de Temuco, Chile)

Pablo Venegas (Universidad Grenoble Alpes, Francia)

María José Delpiano (Universidad Alberto Hurtado/ Museo Violeta Parra, Chile)

Óscar Guarín (Pontificia Universidad Javeriana, Colombia)

## **COMITÉ EDITORIAL DE ESTE DOSSIER**

Dra. Verónica Moreira  
(Universidad de Buenos Aires, CONICET, Argentina)

Mg. María Fernanda Piderit  
(Universidad de Buenos Aires, Argentina)

## **ASESORES Y COLABORADORES EN ESTE NÚMERO**

Benjamin Martínez Castaneda  
Cecilia Noriega  
Marcelo Scotti  
Matías D. López  
Santiago Mazzuchini  
Óscar Andrés Gutiérrez Muñoz  
Sandra Accatino  
María Lourdes Gasillón  
Martín Álvarez Litke  
Aylén Escalante  
Juan Branz  
Soledad Torres  
Fernando Chico Gutiérrez  
Aracely Veloso  
Mariana Ibarra  
Natalia Virginia Colombo  
Gabriela Ardila  
Claudia Gordillo  
Livia Magalhaes  
Wanda Balbé  
David Ibarrola  
Ana Bugnone  
Lorena Arambuenas

## **CONTACTO DE LA REVISTA**

**Secretaria editorial:** Lily Jiménez Osorio (Universidad de Chile, Chile)

**Correo electrónico:** revista.artefacto.visual@gmail.com

## CONTENIDO

### DOSSIER

**Visualidades, géneros y deportes en Latinoamérica** 8

### Editorial

*Verónica Moreira y Fernanda Piderit* 9

**De Diosas a cracks: dos modalidades de representaciones de mujeres en medios deportivos argentinos (2010-2023)** 21

*Marina Backhoven*

**Las señoritas también juegan. Las mujeres deportistas en las revistas especializadas chilenas** 41

*Carolina Cabello y Valeska Navea*

**Representaciones visuales y discursos digitales: revisión del Instagram de la Selección femenina de fútbol de Colombia** 63

*Sofía Molina y Vielka Valentina Rodríguez Jaimes*

**Paredes que callan. Representaciones de mujeres futbolistas en museos de Argentina, Brasil y Uruguay.** 86

*Nemesia Hijós y Patricia Pujol*

**La formación deportiva de jugadoras de basketball federado en Montevideo, Uruguay. Evidencias y discursividades en las representaciones sociales a través de la técnica photovoice.** 108

*Gonzalo Pesce*

**“Joga bonito que eu quero ver”: mulheres, capoeira e fotografia** 128

*Fernanda Castro de Queiroz*

**TRIBUNA ABIERTA**

- Ilustradoras mexicanas: construyendo imaginarios colectivos desde lo femenino** 151  
*Andrea Barcenas*

- Memorias de películas e hipermodernidad en los años de 1980. Un estudio sobre las audiencias de Saltillo, México** 171  
*Brenda Muñoz y Aída Hernández*

**RESEÑA**

- Contra la desigualdad: la cultura como resistencia en Los flujos del Paraná.** 192  
*Lucía Reitano*



# Dossier



## Editorial

### Visualidades, géneros y deportes en Latinoamérica

**Dra. Verónica Moreira**

Investigadora CONICET - Docente UBA  
Instituto de Investigaciones Gino Germani  
Facultad de Ciencias Sociales - UBA  
[veromoreira175@gmail.com](mailto:veromoreira175@gmail.com)

**Mg. María Fernanda Piderit**

Facultad de Filosofía y Letras  
Universidad de Buenos Aires, Argentina  
[fernandapiderit@gmail.com](mailto:fernandapiderit@gmail.com)

Este dossier surge del cruce poco habitual entre los estudios sociales del deporte y los estudios de la cultura visual. Para algunos lectores, la información aquí presentada podría parecer redundante. Sin embargo, consideramos que quienes provienen del ámbito deportivo hallarán una serie de herramientas visuales que, en general, se han aplicado más a las artes —plásticas, cine, fotografía y literatura— que a las canchas, los clubes o las instituciones deportivas. A su vez, quienes provienen de la cultura visual se acercarán a un campo cultural que trasciende las artes; un campo que en América Latina fue durante mucho tiempo considerado un objeto menor de estudio y que recién a partir de mediados de los años ochenta y noventa comenzó a consolidarse como problema de investigación en algunos países de la región.

En Argentina, *Fútbol y ethos* de Eduardo Archetti (1985) es considerado un hito fundador del campo de estudio, que posteriormente consolidó Pablo Alabarces a través de sus investigaciones y producciones académicas. En la misma época, Roberto DaMatta organizó en Brasil el libro *Universo do futebol: esporte e sociedade brasileira* (1982), una compilación que incluyó, entre otros, un texto de la antropóloga Simoni Lahud Guedes, recordada por su destacada trayectoria en este ámbito y por haber presentado la primera tesis de maestría sobre el tema: *Futebol brasileiro: instituição zero* (2023 [1977]). Mientras tanto, en Chile —como señalan Cabello y Navea en este dossier— los estudios sociales del deporte comenzaron recién hacia 1997. Según Quitián (2014), en Colombia estos estudios surgieron en la década de 1990 de manera incipiente, con un interés académico centrado en la historia social y cultural, y se consolidaron en los años 2000

con la expansión hacia la antropología y la sociología. Fue en ese mismo período cuando en Uruguay se inició un proceso similar, en el cruce entre dichas disciplinas y la educación física.

Este número propone un mapa latinoamericano preciso: las investigaciones se desarrollan en Argentina, Chile, Colombia, Uruguay y Brasil, y abren la posibilidad de reflexionar, desde una perspectiva de género, sobre las diversas formas en que los medios de comunicación —tanto tradicionales como digitales— representan y visibilizan a las deportistas. El análisis, sin embargo, no se limita al ámbito mediático, sino que también examina las experiencias atravesadas por la discriminación y la desigualdad que enfrentan estas mujeres en los espacios que habitan, así como las formas en que sus trayectorias son narradas, representadas y recordadas.

Los artículos de este dossier se sostienen en un marco teórico común que articula los estudios sociales del deporte, el análisis crítico de las representaciones y los estudios sobre género y feminismos. La apuesta es decididamente interdisciplinaria, puesto que la sociología, la historia, la antropología, la comunicación, la educación física y los estudios visuales dialogan entre sí para analizar objetos que suelen quedar en compartimentos disciplinarios rígidos. Las autoras y el autor de este dossier abordan sus objetos de estudio con enfoques diversos, desde el análisis histórico de la prensa (Cabello y Navea), la teoría del archivo y la crítica institucional (Hijós y Pujol), la mirada constructivista para comprender los sentidos en redes sociales (Molina y Rodríguez Jaimes), la etnografía de cuerpos en movimiento con perspectiva visual (Castro de Queiroz), el proceso de subjetivación de las deportistas (Pesce) y, finalmente, los estudios culturales sobre medios deportivos (Backhoven).

A partir de este entramado, el deporte puede concebirse como un campo de luchas simbólicas, donde género, clase, raza, edad y nación se entrecruzan en disputas por la legitimidad, la autoridad y el derecho a la visibilidad. Las investigaciones que abordan estas tensiones se apoyan en metodologías diversas, entre ellas la observación participante, el trabajo de archivo, el análisis de prensa, el photovoice, la autoetnografía y la lectura crítica de dispositivos espaciales —como los museos—, todas ellas orientadas a desentrañar las formas en que se producen y se disputan los sentidos en torno al deporte. En este sentido, las imágenes nunca son inocentes, están cargadas de historia —la narrada por los vencedores—, de poder y de deseo. Cada artículo muestra, desde su objeto de estudio, cómo las mujeres deportistas han debido negociar, tensionar, interrumpir o incluso reproducir un régimen visual que no fue concebido por ellas ni para ellas. En ese juego desigual, las victorias han sido escasas y las derrotas frecuentes. Sin embargo, persiste la esperanza de que, en algunos deportes más que en otros, los logros comienzan a hacerse palpables y visibles.

Junto con el campo teórico propuesto por las autoras y el autor, queremos recuperar algunas nociones de los estudios visuales que permiten comprender por qué estas imágenes en el deporte resultan significativas. No nos detendremos en la abundancia de investigaciones disponibles; por ahora basta con recordar la afirmación de John Berger en *Modos de ver* (2012 [1972]) de que en la cultura occidental, los cuerpos feminizados fueron moldeados para “ser mirados”, mientras que los cuerpos masculinos fueron impulsados a actuar. Berger lo sintetiza de la siguiente manera:

Todo lo anterior puede resumirse diciendo: los hombres actúan y las mujeres aparecen. Los hombres miran a las mujeres. Las mujeres se contemplan a sí mismas mientras son miradas. Esto determina no sólo la mayoría de las relaciones entre hombres y mujeres sino también la relación de las mujeres consigo mismas. El supervisor que lleva la mujer dentro de sí es masculino; la supervisada es femenina. De este modo se convierte a sí misma en un objeto y, particularmente, en un objeto visual, una visión. (p. 55).

Si bien se trata de una apreciación realizada hace décadas, algunas de sus premisas continúan vigentes y permiten comprender la persistencia de ciertos regímenes visuales en el deporte. En diálogo con esta idea, los materiales analizados —en particular las observaciones de Backhoven sobre la (auto)sexualización que algunas deportistas ejercen sobre sus propios cuerpos al representarse, o al permitir ser representadas por otros— retoman una pregunta planteada por Griselda Pollock: “¿incluir a las mujeres en la historia del arte equivale a crear una historia feminista del arte?” (2015 [1988], p. 19). La cuestión resuena como una inquietud recurrente en los textos de este número especial: ¿basta con que más mujeres practiquen o escriban sobre deporte para que podamos hablar de una historia feminista del deporte donde, además, se evidencie un cambio en estos regímenes de visibilidad? Desde los estudios visuales, tradicionalmente centrados en la representación dentro de los sistemas del arte, se abren nuevas posibilidades para pensar otros campos culturales al analizar el lugar que ocupan las mujeres y los cuerpos feminizados<sup>1</sup> en distintas escenas. En ese sentido, Pollock retoma

<sup>1</sup> Usamos el término “mujeres” de manera operativa y crítica a la vez. El deporte moderno —desde sus reglas hasta su burocracia institucional— se ha organizado históricamente en torno a un binario rígido, con su correspondiente construcción cultural de lo “femenino/masculino”, que fija categorías de competencia basadas en una concepción biologicista del cuerpo. Este binario no solo produce sujetos, subjetividades y cuerpos, sino que también los excluye: delimita quién puede participar, cómo se legitima una trayectoria y qué cuerpos se consideran “elegibles”. Nuestro dossier no aborda de manera directa las disputas que atraviesan las diversidades sexo-genéricas y corporales en este ámbito —tema urgente que merece un tratamiento específico. Sin embargo, cuando hablamos de mujeres y cuerpos feminizados nos referimos a aquellos sometidos a procesos de subordinación: cuerpos en toda su diversidad (menstruantes, desautorizados, expulsados y disciplinados por la matriz heterocisnormativa). No empleamos “mujeres” como esencia, sino como categoría social e histórica construida contextualmente (en el sentido de Butler), entendiendo que ningún cuerpo “nace” feminizado: se hace en estructuras que lo moldean, lo miran y lo regulan.

lo que Linda Nochlin había planteado previamente frente a la pregunta “¿por qué no ha habido grandes artistas mujeres?”. Si sustituimos “artistas” por “deportistas”, emergen muchas de las problemáticas que atraviesan los artículos de este dossier: “Desde el punto de vista histórico, las mujeres no eran artistas [deportistas] significativas (aunque no podía negarse su existencia una vez que empezamos a desenterrar las pruebas) porque no tenían la semilla innata del genio (el falo), propiedad *natural* de los hombres.” (p. 20, subrayado nuestro).

La supuesta superioridad *natural* de los varones en el deporte constituye una constante histórica. El deporte se ha estructurado bajo un paradigma binario que separa en categorías fijas a varones y mujeres según la asignación de su sexo biológico. Aunque hoy el sexo ya no se entiende como un dato meramente corporal, sino como una construcción ideal que se materializa en el tiempo mediante prácticas discursivas y performativas reiterativas (Butler, 2002), en este campo las diferencias biológicas suelen asumirse como un hecho. Asimismo, el deporte ha funcionado como un dispositivo productor de jerarquías, atribuyendo a los varones cualidades exclusivas como la fortaleza y la rapidez. Esto ha llevado a que las mujeres crezcamos intentando demostrar que somos tan buenas, fuertes, rápidas y técnicas como “ellos”. Sin embargo, tal como señalan reiteradamente los textos aquí reunidos, es demasiado frecuente que se oblitere cualquier logro en el deporte femenino —incluso en casos donde los equipos de mujeres han obtenido más medallas que los masculinos si se tratara de “medir” méritos— o que el foco se desplace hacia las virtudes o defectos de los cuerpos de las deportistas. En este sentido, la figura del genio en el arte resulta perfectamente comparable al relato épico del héroe en el deporte. Finalmente, cabe destacar que el deporte sigue siendo uno de los espacios donde la segregación sexual es aceptada, lo que torna ininteligibles a quienes no se ajustan a la rígida clasificación hombre/mujer —como las personas transgénero e intersexuales— y produce su invisibilización y exclusión (Fausto-Sterling, 2006).

De manera análoga, lo dicho por Pollock también se aplica al pensar en los museos o en las redes sociales como paredes (Hijos y Pujol, y Molina y Rodríguez Jaimes en este dossier): durante siglos hubo mujeres representadas en esas paredes, pero casi nunca mujeres produciendo las imágenes que allí se exhiben. Lo femenino funcionó como superficie de proyección del deseo y de la moral, no como sujeto con agencia visual. Estas prácticas sociales del ver atraviesan gran parte del material analizado en este dossier. Más que detenernos en quién aparece en la foto, nos preguntamos a qué régimen de visualidad responden esas apariciones: qué poses se permiten, qué gestos se repiten, qué cuerpos se desean y cuáles quedan fuera de cuadro. Sabemos que las imágenes no están solas, de ahí la insistencia en el análisis discursivo-visual. En todos los artículos, las imágenes dialogan —discuten, chocan— con los discursos que las

acompañan (la prensa, los comentarios en redes, los relatos etnográficos, los guiones curatoriales, las voces de las propias deportistas) y configuran un campo en el que se disputa tanto la representación material y simbólica como nuestra existencia encarnada, afectiva y política como deportistas amateurs y profesionales. Al mismo tiempo, estas disputas visuales se articulan con desigualdades estructurales que condicionan el derecho de las mujeres y de las personas que integran el colectivo de la diversidad sexual, identitaria y corporal a habitar el deporte en múltiples roles: desde el espacio lúdico y recreativo, el disfrute y la narración, hasta el arbitraje, el saber técnico, la gestión directiva y las tareas en clubes, escuelas y federaciones.

En la convocatoria para este dossier advertimos un creciente interés en investigar género y deporte mediante métodos visuales en Latinoamérica. Al mismo tiempo, observamos la ampliación de objetos que hasta hace muy poco estaban ausentes de la reflexión crítica (aunque por diversos motivos no pudimos publicar en este dossier): desde el estudio de la lucha libre femenina en una serie televisada por una plataforma de streaming —un campo especialmente pertinente para pensar la performatividad de género y el uso del cuerpo como dispositivo narrativo—, pasando por el análisis de las campañas publicitarias de Nike sobre diversidad sexo-genérica —herederas de operaciones de “captura” del discurso feminista por parte del mercado—, hasta llegar a una investigación sobre cuerpos feminizados en artes marciales, donde la vestimenta funciona como piel reguladora, determinando quién puede ser percibida como fuerte, quién como técnica y quién debe, antes que nada, parecer “apta” para la mirada masculina. El interés por otros deportes en distintos medios visuales revela que, aunque el fútbol continúa concentrando la mayor parte de los estudios —aquí y en casi cualquier compilación del campo—, la pregunta por las visualidades de los cuerpos feminizados atraviesa las narrativas contemporáneas. Pensemos, incluso, en el ámbito académico: ¿cuántas películas sobre deportistas mujeres y otras identidades conocemos? ¿Y cuántas muestran cuerpos que desafían el modelo estético de la “feminidad deportiva”? La verosimilitud se vuelve un factor clave al analizar las narrativas que se construyen desde esos dispositivos. Puede resultar convincente para la mirada masculina que una tenista profesional tenga cuerpo de modelo —como en el film *Challengers*—, pero quienes habitamos clubes sabemos que ese cuerpo no existe más que como fantasía cinematográfica. Es el mismo gesto que Berger señaló en *Modos de ver*, cuando mostró cómo los cuerpos feminizados se organizan para la mirada ajena y la acción se desplaza hacia quien observa. Esa tensión entre poder, ver y ser visto —cómo y dónde— constituye el núcleo de todo el dossier

Es justamente desde allí que el artículo de Marina Backhoven da inicio a nuestro recorrido, porque lo que ella detecta en los portales de la prensa argentina (*Todo Noticias*, *Diario Uno*, *Olé* e *Infierno Rojo*) no es otra cosa que la persistencia de ese

régimen visual. Backhoven examina dos modos de representaciones en torno al fútbol femenino, antes y después de las transformaciones ocurridas entre 2015 y 2018, encabezadas por las movilizaciones feministas. La autora parte de la hipótesis de que la visibilidad de las luchas de dicho período modificó las formas en que los medios mostraban a las mujeres, entre ellas a las deportistas. Este fenómeno abre preguntas sobre rupturas y continuidades en torno a las representaciones de los mass media que cambiaron el rango de decibilidad y visibilidad. El marco conceptual entiende la representación como terreno simbólico, interpretado desde horizontes culturales específicos y moldeado por redes de poder capaces de decidir qué entra en cuadro y qué queda fuera. Backhoven rastrea primero la representación histórica de las futbolistas en un repertorio mínimo que oscila entre la mujer-familia y la mujer-sensual (repertorio que también veremos más adelante en Cabello et al.), heredero del paradigma patriarcal que otros deportes también arrastran. Antes del cambio que ha detectado, trabaja con dos categorías, sensualidad y domesticación, y muestra cómo las deportistas quedan atrapadas en la evaluación de su apariencia sexualizada, no en sus logros. En un deporte controlado por varones, son ellos quienes producen las narrativas sobre las mujeres, y el análisis discursivo-visual evidencia que con frecuencia se las presenta como objetos de consumo masculino, tal como sucede en el foro de un medio partidario del club Independiente, “InfiernoDiablitas”, donde se invita a “deleitarse” con la “diablita encantadora”. El léxico que rodea estas imágenes (hot, sexy, diosa) se mezcla con fotos de deportistas posando fuera del ámbito deportivo, reforzando la lógica del espectáculo corporal. Incluso aparece un punto complejo que se vincula con la auto-sexualización de algunas jugadoras, cuyas imágenes son luego amplificadas por los propios medios. A partir de 2018, Backhoven registra un viraje, cuando las formas de representación comienzan a abrirse a otras subjetividades y a demandas de derechos laborales, visibilidad y condiciones profesionales. Los medios, que antes producían y replicaban comentarios picantes y clichés, pasan en muchos casos a narrar trayectorias deportivas, conflictos contractuales e historias de vida. El tono, el centro de interés y las imágenes se desplazan, señalando que el sentido común machista que ordenaba la representación del fútbol femenino en Argentina empieza a perder autoridad, aunque las tensiones persisten, como veremos al revisar otros casos nacionales y otros soportes mediáticos.

Del caso argentino pasamos al chileno con el artículo de Carolina Cabello y Valeska Navea, quienes examinan cómo los medios deportivos chilenos construyeron la figura de la deportista mujer a lo largo de tres momentos histórico-económicos (dependencia inglesa, desarrollismo y neoliberalismo) a través de tres revistas, *Los Sports*, *Triunfo* y *El Gráfico Chile*. El enfoque es interseccional y busca entender cómo género y clase se entrecruzan en un campo que se configura como un espacio de luchas simbólicas donde el cuerpo opera como superficie de inscripción de modelos normativos y ansiedades identitarias. El artículo reconstruye un panorama que resuena con



Backhoven y muestra cómo la prensa, además de informar sobre deporte, lo modeló, lo codificó visualmente y lo disciplinó, legitimando prácticas y cuerpos masculinos como sinónimo de nación deportiva. En ese marco, las mujeres aparecen tempranamente en las imágenes, como muestra una fotografía de fútbol femenino de 1909, pero siempre bajo una vigilancia higienista que sitúa su presencia en el registro de los discursos sobre la salud, la reproducción y el cuidado del cuerpo femenino. En las primeras décadas, las deportistas solo son visibilizadas si encajan en deportes “aptos” (tenis, natación y gimnasia), fotografiadas en poses pasivas que refuerzan una feminidad decorosa, casi ornamental. La mirada masculina organiza la escena mucho antes de que hablemos de male gaze. En la etapa desarrollista, *Triunfo* intensifica esta tendencia con figuras femeninas en clave de entretenimiento, donde la cosificación y la exotización resultan familiares si pensamos en la revista *Olé* en Argentina (Moreira y Araoz Ortiz, 2016; Moreira y Alvarez Litke, 2019) o en los portales relevados por Backhoven. Las imágenes de los años 1980 son elocuentes por lo que muestran –cuerpos disponibles– y por lo que ocultan –trayectorias. Lo deportivo queda reducido al pie de página. El neoliberalismo endurece esa lógica. *El Gráfico Chile* inaugura su primer año sin incluir ni una sola imagen de mujeres deportistas. Si antes la representación era sesgada, ahora la estrategia es la omisión. Este borramiento dialoga con las conclusiones de Hijós y Pujol sobre los museos (en este dossier) de que la presencia femenina entra a los dispositivos culturales de modo temporal y condicionado. Cuando no “vende”, desaparece. El texto de Cabello y Navea insiste en una idea que recorre el dossier, a saber que no basta con que haya más mujeres en el deporte si los aparatos de producción simbólica (prensa, museos, redes, clubes) siguen siendo androcéntricos y si los archivos visuales continúan trazados para varones.

Sofía Molina y Vielka Valentina Rodríguez Jaimes analizan el caso del fútbol femenino en Colombia a partir de las representaciones visuales que la Federación Colombiana de Fútbol produce en la cuenta oficial de Instagram dedicada a la disciplina (@lafcfem). El corpus es amplio (869 imágenes publicadas entre abril de 2024 y marzo de 2025), pero las autoras seleccionaron diez publicaciones para el análisis cualitativo, organizadas según categorías construidas en su metodología. El punto de partida es un enfoque constructivista que busca comprender cómo se fabrican significados sobre las jugadoras en un país donde el fútbol ha sido históricamente un espacio de masculinidad y exclusión. El análisis visual y discursivo confirma una estrategia dual de la institucionalidad: por un lado, imágenes que enaltecen el rol profesional (poses competitivas, celebraciones, retratos de alto impacto visual); por otro lado, imágenes que buscan cercanía emocional (viajes, entrenamientos, escenas extradeportivas) con apariencia de espontaneidad. Ambas líneas conviven, pero producen efectos distintos en los receptores. Las fotos centradas en la proximidad disparan comentarios sobre corporalidad, belleza y sexualización, mientras que las competitivas movilizan elogios o

críticas según el rendimiento deportivo. En los comentarios de los usuarios, aunque el apoyo es mayoritario, los mensajes negativos (más elaborados, más extensos y con más pregnancia) revelan la continuidad de un discurso machista que desacredita a las jugadoras por su cuerpo, su edad, sus supuestos límites técnicos o por no encajar en roles de género tradicionales. Además, aquí resuena el guión que veíamos en Argentina y Chile, pues incluso cuando la imagen institucional intenta correrse de la figura de la “diosa” para enfatizar la profesionalización, la audiencia insiste en devolverlas a ese lugar. El caso de Ángela Barón permite ver cómo la atención se desplaza de lo deportivo hacia la valoración estética, repitiendo el repertorio del male gaze estudiado en otros artículos del dossier. Como, según muestran Molina y Rodríguez, la representación visual no es homogénea, jugadoras como Catalina Usme, Linda Caicedo o Daniela Montoya aparecen con mayor frecuencia por su trayectoria, aunque esa visibilidad no garantiza una recepción favorable. El estudio deja entrever un choque persistente entre dos formas de construir sentido, por un lado una forma institucional, que busca consolidar una narrativa heroica y profesional del fútbol femenino y, por otro lado, la de los usuarios, que alterna apoyos condicionados por el resultado con discursos misóginos muy semejantes a los que la prensa gráfica sostuvo durante décadas. La fricción, que en Backhoven aparecía en el cambio de tono de las coberturas y en Cabello et al. en la omisión sistemática, se reconfigura aquí en tiempo real, en la sección de comentarios, donde la disputa por la legitimidad de las jugadoras se vuelve parte del propio dispositivo de visibilidad.

De las redes sociales en Colombia pasamos a los espacios museísticos latinoamericanos de la mano de Nemesia Hijós y Patricia Pujol, que se preguntan ¿cómo se muestra (o se esconde) la historia del fútbol femenino en los museos? La pregunta arrastra otra sobre ¿qué cuerpos, qué miradas y qué relatos merecen ocupar paredes, vitrinas y guiones que producen legitimidad histórica? El recorrido se arma sobre tres muestras desarrolladas en Uruguay, Argentina y Brasil entre 2016 y 2022, y en cada caso emerge la misma tensión que veíamos en la prensa, de que el museo afirma querer narrar la historia del fútbol, pero las mujeres aparecen a medias, como si su presencia fuera siempre provisoria, mientras las instituciones se aferran al guión masculino como destino natural del deporte. En Montevideo, el Museo del Fútbol funciona como emblema nacional y ese carácter monumental deja poco margen para lo que desborda la épica masculina. *La Primera Muestra de Fútbol Femenino*, organizada en 2016 para celebrar los veinte años de la selección, se explica, como señalan las autoras, en el clima político que abrió el movimiento *Ni Una Menos*, en sintonía con el contexto que Backhoven lee para la prensa argentina. Al final, lo que queda en el espacio (dos fotografías pequeñas, ubicadas en los laterales) funciona como un recordatorio de las jerarquías institucionales y reduce el entusiasmo a un gesto mínimo. Las imágenes responden a una estética institucionalizada, sin acción, sin agencia, donde las jugadoras aparecen como plantel,

pero nunca como protagonistas. Las paredes, otra vez, callan más de lo que muestran. El Museo Histórico Nacional en Buenos Aires ofrece un movimiento distinto, aunque no exento de ambivalencias. En *Pasión de multitudes* (2022), el fútbol femenino deja de ocupar un rincón pedagógico y se integra en el relato general, donde algunas camisetas, contratos y documentos se presentan sin el cartel de “femenino”, lo que obliga al visitante a mirar dos veces y admitir que la historia del fútbol argentino no es exclusivamente masculina. La operación, sin embargo, se monta en una exposición temporaria, lo que deja la pregunta abierta sobre la continuidad de esa integración. Por último, *¡Contra-ataque!* en el Museu do Futebol, ubicado en el estadio Pacaembú (2019), se sostiene sobre una narrativa histórica decidida que muestra una línea de tiempo que recorre el fútbol jugado por mujeres desde principios del siglo XX, enfatizando la prohibición legal de su práctica entre 1941 y 1979 y las formas de resistencia cotidiana. Es la muestra más contundente en términos de archivo, discurso visual y potencia política, pero también fue temporal. Leída junto al vacío de las vitrinas uruguayas y la estrategia de integración parcial del Museo Histórico Nacional, la experiencia brasileña confirma algo que recorre todo el dossier, y es que la visibilización del deporte practicado por mujeres avanza a través de irrupciones puntuales en museos, en prensa y en redes, que no terminan de reescribir la narrativa central. Hijós y Pujol conectan así con lo que muestran los textos anteriores, que los dispositivos culturales abren ventanas breves donde las futbolistas entran como “pioneras”, pero el relato de fondo sigue organizado en torno a varones, tanto en el archivo como en la escenografía.

Gonzalo Pesce presenta los resultados parciales de una investigación sobre el basketball femenino en un club federado de Montevideo, Uruguay, donde emplea la metodología photovoice para construir un análisis discursivo y visual de las imágenes y textos producidos por las jugadoras. Pone en contexto su estudio en la organización del deporte por categorías de edad y género, y subraya un dato que funciona como síntoma, que las mujeres que practican basketball siguen siendo minoría frente a los varones, lo que habilita equipos “mixtos” en edades tempranas, aunque en la práctica esos espacios se piensen desde la rama masculina. El trabajo se desarrolló con un equipo sub-19 durante la pretemporada 2025 y giró en torno a dos preguntas que las deportistas debían responder mediante fotografías y breves textos: cómo se forman jugadoras en este club y en qué condiciones materiales y edilicias lo hacen. Acá las imágenes no están pensadas para ilustrar parte de los problemas, sino que configuran una suerte de cartografía afectiva donde emergen aspiraciones y códigos internos de grupo. Las jugadoras reivindican valores como la humildad, el sacrificio y el trabajo, pero también otros que desbordan el repertorio clásico del deporte, como el compañerismo, la ayuda mutua y la solidaridad cotidiana. Ese énfasis en la humildad y el sacrificio dialoga con lo ya señalado por Czesli y Murzi (2018) para el fútbol formativo masculino y muestra que la ética del esfuerzo se reescribe cuando las deportistas se reconocen como parte de un

club “de barrio” frente a instituciones más ricas. El photovoice abre, además, un espacio para que cada jugadora señale lo que considera significativo en su formación, desplazando la idea de que todo pasa por lo que el cuerpo técnico dispone, pues, de hecho la formación pasa por los vínculos entre compañeras, en la trama barrial, en las negociaciones silenciosas con rivales y vecinas, y muy especialmente en el vestuario. La producción de imágenes también expone las fricciones del día a día. A partir del desplazamiento del único vestuario —espacio que ellas utilizan para afianzar lazos afectivos, conversar, llorar y celebrar—, cedido a la división masculina, emergen conflictos que resuenan con los borramientos museísticos estudiados por Hijós y Pujol. Se trata de disputas por el uso de espacios centrales, la falta de diálogo con las dirigencias, la invisibilización de los cuerpos menstruantes y el descuido sistemático de los ambientes compartidos por parte de los planteles masculinos. La hegemonía varonil que organiza el campo deportivo se vuelve tangible en detalles como quién tiene las llaves, quién decide, quién se considera “modelo” dentro del club. Pesce concluye que la formación de las deportistas es multidimensional y excede lo estrictamente deportivo. Se entrelazan jerarquías de género, lógicas de rendimiento, historias territoriales que legitiman o deslegitiman voces. Conviven discursos sobre el esfuerzo individual con una trama colectiva que sostiene emocionalmente al equipo. Esta tensión remite tanto a lecturas neoliberales del deporte como a las estrategias concretas mediante las cuales las jugadoras —como las capoeiristas del artículo siguiente— insisten en producir otras formas de habitar la institución y sus espacios.

Por último, Fernanda Castro de Queiroz propone una etnografía, muy cercana al ensayo visual, de la capoeira practicada por mujeres con la intención de mostrar, con cámara fotográfica en mano, cómo se configuran sus subjetividades, identidades y diferencias en un espacio históricamente masculinizado. La capoeira -mezcla de lucha y danza donde el cuerpo es técnica, ritmo y riesgo- permite pensar algo que atraviesa a todos los deportes del dossier: la exposición del cuerpo como territorio de disputa simbólica y material. Si el deporte moderno instituyó un régimen de visibilidad que separó qué debía ser un cuerpo masculino y qué un cuerpo femenino, la capoeira reactualiza el problema definiendo quién puede entrar en la roda, quién marca el ritmo, quién es visto y quién queda fuera del encuadre visual y de la memoria del grupo. La investigación se desarrolla con un grupo de mujeres jóvenes, entre 20 y 30 años, con graduaciones altas. Castro privilegia la observación participante y convierte la cámara fotográfica en una herramienta doble, tanto un dispositivo etnográfico como la extensión de su propio cuerpo de practicante. El texto recupera los orígenes de la capoeira —la criminalización hasta 1930, su pasaje paulatino a deporte en paralelo a la consolidación de clubes de fútbol, su expansión nacional en los años 70, la multiplicación de grupos en instituciones barriales y educativas, y su posterior circulación global— para mostrar el contraste entre la larga historia de la práctica y la escasez de narrativas sobre las mujeres que la han habitado

desde el siglo XIX. Cuando aparecen, suelen ser reducidas a versiones menores del modelo masculino. En el cruce ritual/deporte, la autoridad se construye visualmente, y allí es donde las mujeres han desplegado estrategias para participar, permanecer y ser vistas. El trabajo examina esas tácticas personales y colectivas: desde la elección de la vestimenta y el uso del vestuario (que aquí vuelve a aparecer, como en el artículo de Pesce, como espacio que fortalece vínculos) hasta las formas de usar la cámara para contrarrestar la invisibilización histórica. En este artículo, a diferencia de los demás del dossier, las fotografías se integran al texto y se distribuyen a lo largo de la escritura. A través de sus leyendas, buscan marcar el ritmo —como los pasos de una ginga— y guiar al lector por la roda de mujeres, donde se hacen visibles relaciones de poder, disputas por la visibilidad, jerarquías y tensiones entre lo que la capoeira habilita y lo que la estructura patriarcal del deporte aún restringe. Las mujeres aprenden a sostener un cuerpo fuerte, dúctil y marcado por la técnica, sin renunciar a su propia inscripción identitaria dentro del grupo, en una práctica donde la mirada masculina ha funcionado durante décadas como principio ordenador.

El artículo se enlaza con las preguntas que recorren el dossier, desde la prensa argentina y chilena hasta los museos y las redes, en torno a una pregunta central sobre cómo producir visualidades feministas en deportes cuya genealogía ha sido escrita, entrenada y fotografiada por y para la mirada masculina, y cómo esa producción de nuevas visualidades se vincula con el derecho de las mujeres y los cuerpos feminizados a permanecer, decidir y narrar sus propias experiencias deportivas.

Finalmente, este dossier es el resultado de un trabajo colectivo. Queremos agradecer a quienes enviaron sus artículos, incluidos aquellos que no pudieron formar parte de la selección final pero abrieron pistas valiosas para futuras investigaciones; a las y los evaluadores, que con sus lecturas críticas y sugerencias ayudaron a precisar argumentos y bibliografías; al comité editorial de la revista Artefacto Visual por su acompañamiento; a las instituciones que acompañaron las investigaciones aquí reunidas, muchas veces con recursos escasos; y, sobre todo, a las deportistas, hinchas, periodistas, trabajadoras de clubes, entrenadoras, árbitras y dirigentes que sostienen con su práctica cotidiana los mundos que estos textos intentan pensar. Sin sus cuerpos en movimiento, sin sus imágenes y sin sus palabras, este dossier no tendría materia sobre la cual insistir.

## Referencias bibliográficas

- Archetti, E. (1985). "Fútbol y ethos" en *Monografías e Informes de Investigación. Serie Investigaciones*, No 7. Buenos Aires: FLACSO.
- Berger, J. (2016). *Modos de ver*. GG, Editorial Gustavo Gili.
- Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- DaMatta, Roberto (1982). *Universo do Futebol: esporte e sociedade brasileira*. Rio de Janeiro: Pinakothke.
- Guedes, S.L.(2023). *O Futebol Brasileiro*, Instituição Zero, Sao Paulo, Editorial Ludopedio.
- Moreira, V. & Álvarez Litke, M. (2019). *Un análisis de las representaciones mediáticas y las desigualdades estructurales en el fútbol de mujeres en Argentina*, Universidad Federal Minas Gerais, Folia, 4; 1; 98-116
- Moreira, V. & Araoz Ortiz, L. (2016). "Prensa deportiva en Argentina. Construcciones identitarias y estilos discursivos del deporte en el diario Olé", en *Trama de la Comunicación*, (20), Facultad de Ciencia Política y Relaciones Internacionales de la Universidad Nacional de Rosario, 111-124.
- Czesli, F., & Murzi, D. (2018). "Humildes, trabajadores y sacrificados: Treinta años de desplazamientos en las representaciones de ser futbolista en Argentina". *Antípoda*. Revista de Antropología y Arqueología, 30(1), 65–84. <https://doi.org/10.7440/antipoda30.2018.04>
- Fausto-Sterling, A. (2006). *Cuerpos sexuados*. Barcelona, España: Melusina.
- Pollock, G., & Malosetti Costa, L. (2013). *Visión y diferencia: Feminismo, feminidad e historia del arte* (Primera edición). Fiordo.
- Quitián Roldán, David Leonardo. (2014). "Estudios sociales del deporte en América Latina en clave colombiana" en *Alumbramiento y pubertad*. Revista Universitaria de la Educación Física y el Deporte, AÑO 7, N° 7.



## De Diosas a cracks: dos modalidades de representaciones de mujeres en medios deportivos argentinos (2010-2023)

## From Goddesses to cracks: two ways of representing women in argentinian sports media (2010-2023)

**Marina Backhoven**

Facultad de Ciencias Sociales

Universidad de Buenos Aires

[marinabackhoven1@hotmail.com](mailto:marinabackhoven1@hotmail.com)

### Resumen

La presente investigación aborda ciertas transformaciones dadas en los modos de representar mediáticamente a las mujeres en zonas de la industria cultural vinculadas al deporte, en concordancia con un contexto de emergencia de consignas feministas por la ampliación de derechos. A partir del análisis de las representaciones de mujeres deportistas en cuatro medios nacionales (*Infierno Rojo*, *Todo Noticias*, *Diario Uno* y *Diario Olé*), el trabajo se enfoca en dos modalidades que evidencian un cambio de moralidad en los medios (Silverstone, 2010), al cruzarse con un contexto de demanda feminista.

**Palabras clave:** representación, género, medios masivos, moral

### Abstract

This work addresses certain transformations in the ways of representing women in the media in areas of the cultural industry linked to sports, in accordance with a context of emergence of feminist slogans for the expansion of rights. Based on the analysis of the representations of women athletes in four national media (*Infierno Rojo*, *Todo Noticias*, *Diario Uno* and *Diario Olé*), the work focuses on two modalities that highlight a change in morality in media (Silverstone, 2010), while also intersecting with a context of feminist demand.

**Keywords:** representation, gender, mass media, morality

## Introducción: moralmente incorrectos

Históricamente, el deporte (y sobre todo el fútbol) ha sido una arena reservada para los varones<sup>1</sup>. Las mujeres, si bien no expulsadas violentamente de este cerrado campo, han sido relegadas a formar parte desde lugares subalternos. Los medios de comunicación no fueron ajenos a este mecanismo de encasillamiento de la mujer en determinados roles asignados dentro del mundo deportivo en particular. Podría decirse con seguridad que los *mass media* reforzaron estos posicionamientos a través de la representación que los mismos realizaron históricamente de la figura femenina.

En los últimos años, fuimos testigos de un efectivo y más visible que nunca crecimiento de demandas por la ampliación de derechos de las mujeres. La militancia feminista, nacional e internacional, caló hondo en el ámbito político proliferando la sanción de leyes concretas con la finalidad de acortar la brecha de desigualdad dada por la diferencia de género, y trastocó la agenda mediática, lo que significó también un viraje en la manera de representar a las mujeres dentro de los medios de comunicación.

Nos interesa entonces analizar las modalidades representacionales dadas antes y después del año 2018<sup>2</sup>, que consideramos clave para la lucha feminista. Para ello, indagaremos en las notas publicadas en dos medios deportivos nacionales: *Diario Olé e Infierno Rojo* (medio partidario del Club Atlético Independiente), y en la sección deportiva de dos medios de información general, TN Deportivo (correspondiente a *Todo Noticias*), y Ovación (correspondiente a *Diario Uno*), rastreando similitudes, continuidades y rupturas dadas a partir del contexto. Nos interesa analizar las formas en las que aparece representada la mujer deportista, y distinguir continuidades y rupturas antes y después del año clave para los feminismos nacionales que lograron una aparición pública y mediática sin antecedentes en el país<sup>3</sup>. De esta forma, intentaremos respondernos: ¿Cómo representan los cuatro medios seleccionados a

---

<sup>1</sup> Eduardo Archetti, pionero en el abordaje del deporte como campo de conocimiento, considera al fútbol como una operación práctica, parte del proceso social que “... se relaciona con la construcción de un orden y un mundo masculino, de una arena, en principio reservada a los hombres” (1985, p. 7).

<sup>2</sup> Dora Barrancos, investigadora y socióloga argentina, remarca la crucial importancia que tuvo el movimiento durante el año 2018, en el cual se alcanzó una multitudinaria y plurisectorial adhesión encolumnada en favor de la lucha por la Interrupción Voluntaria del Embarazo. Disponible en <https://radiografica.org.ar/2021/01/16/dora-barrancos-el-feminismo-se-ha-tornado-en-el-partido-de-masas-del-presente/>

<sup>3</sup> Resulta vital remarcar la incidencia del movimiento feminista Ni Una Menos, gestado en 2015 como respuesta a la violencia de género y a los femicidios, que fue la precondition para que estas demandas tomaran una repercusión sin precedentes en nuestro país, colocando como nunca antes la problemática de género en la agenda pública.

las mujeres en el ámbito deportivo? ¿Qué continuidades y rupturas se dan en torno a esa representación a través del tiempo? ¿Es posible establecer una articulación entre el movimiento feminista y un cambio de moral (Silverstone, 2010) en los *mass media*?

### Marco teórico

En una primera instancia, el concepto de contextualismo radical, propuesto por Grossberg (2012), es una herramienta analítica que nos permitirá observar la que podría establecerse como una articulación entre la aparición mucho más que consistente de consignas feministas en la vida pública y un fuerte cuestionamiento de los sentidos transmitidos por los medios de comunicación y de sus marcos de referencia. Como empresas que demandan y ofertan productos informativos, los medios se hicieron eco de muchas de estas consignas, dándole un giro, aún muy escueto, a sus contenidos diarios.

Nos valdremos del concepto de representación expresado por Rodríguez (2003), quien considera que el de las representaciones es un sistema que produce efectos no solo en la agenda mediática, sino “más específicamente en la provisión de marcos interpretativos y categorías que los individuos emplean para definir y organizar el orden de las cosas” (p. 5). Así, entendemos que las representaciones son parte constituyente del orden simbólico y de la creación de subjetividades. De todas formas, como anticipa la autora, la representación encierra en sí misma la posibilidad de ser interpretada de distintos modos según el contexto de asociación de los sujetos interpelados.

En esta línea, como sostiene Caggiano, “la configuración sexista de la cultura visual conlleva la normalización de determinados valores, pautas de conducta y modos de relación y constituye así una forma de regulación social” (2009, p. 69). Por eso también nos interesa indagar en las imágenes que acompañan las notas sobre deportistas que los medios deciden mostrar (o no hacerlo), entendiendo que el proceso de elegir cierto repertorio visual sobre otros sugiere un trabajo de selección y recorte que evidencia, dentro del sistema de representaciones, las relaciones de poder que se ponen en juego al incluir, borrar o seleccionar imágenes sobre otras. Lo cierto es que integrar en nuestro análisis las imágenes reproducidas en los medios nos permitirá entrever similitudes, diferencias y correspondencias entre medios y modos representacionales.

Más adelante veremos que existen dos modos representacionales distintos, propios de cada contexto, que se apoyan en distintas categorías. El primero, relacionado a lo

que Binello, Conde, Martínez y Rodríguez (2000) llaman la doble condición con la que se muestra a la mujer en los estadios de fútbol: la de mujer de familia y la de mujer sensual, atributo con el que históricamente se intentó identificar a la mujer (y sobre todo, a la argentina). Así, entendemos con las autoras que “En el nivel icónico, lejos de constituir un modelo-otro de mujer, se reproduce el orden dominante” (p. 5). Ahora bien, la segunda modalidad de representación rastreada en este trabajo se basa en la proliferación, que comienza a gestarse desde fines del año 2018, de noticias relacionadas al fútbol femenino y su profesionalización en el año 2019.

Al mismo tiempo, el movimiento feminista, entendido como “el partido de masas del presente” (Barrancos, 2021) no solo tomó resonancia en las calles, sino que también se incorporó a las redes sociales de uso diario: son conocidos los sitios de denuncia a abusadores y violadores, los # con consignas que toman rápida difusión, los famosos “escraches” públicos tanto a personajes famosos como a desconocidos acusados de violentos. El feminismo, como movimiento político, se posicionó también dentro de los medios de comunicación en forma de voces alternativas y opuestas a un sistema naturalizado y difundido que reguló históricamente los relatos mediáticos: el patriarcado<sup>4</sup>. El patriarcal es el discurso por excelencia que acompañó a las rutinas profesionales periodísticas de selección y tratamiento de hechos noticiosos. Esta situación comenzó a virar a partir de los primeros meses del año 2018, cuando nuevas subjetividades irrumpieron en los medios para ofrecer otros registros que se diferenciaron de la histórica mirada androcéntrica y sexista.

El feminismo logró modificar la agenda estatal y mediática, cambiando notoriamente el rango de decibilidad y visibilidad en la mayoría de los medios de comunicación del país, que además recogieron las demandas de la lucha de las mujeres y comenzaron a reconocer la violencia de género como un problema público, y no un conflicto privado a resolver a puertas cerradas, para resguardo de los agresores. Además, proporcionaron un cambio a nivel lingüístico y representacional: se comienza a discutir el sentido común adoptado y se desnaturalizan ciertas concepciones arraigadas de antaño, incorporando discursos que recogen las demandas de sectores postergados.

---

<sup>4</sup> Entendido este como un sistema político y social que establece a los varones como superiores y dominantes, subordinado a las mujeres y otros grupos sociales. Este sistema funciona oprimiendo tanto a hombres como mujeres, quienes lo perpetúan a través del pensamiento sexista, y se materializa a través de diferentes formas de violencia. El feminismo funciona entonces como la única herramienta para dismantlar esta estructura. (Hooks, 2017)

## Las deportistas... ¿en la cancha o en el estudio?

Para la primera etapa de investigación sobre la representación femenina en medios deportivos, tomamos como base las categorías de *sensualidad* y *domesticación* con las que son mostradas las mujeres a través de un sesgo masculino y sexista. Considerando que “Las gramáticas de producción que sostienen al discurso futbolístico provienen mayoritariamente del universo masculino” (Binello et al, 2000, p. 1), nos encontramos frente a un campo dominado por varones, quienes también poseen el dominio sobre las narrativas que de él se generan. Es por esto que la identidad de la mujer se construye a través de, y para, la mirada de estos mismos. Los medios seleccionados poseen narrativas particulares en esta primera etapa acerca de las deportistas. Narrativas que no se basan en las habilidades o en las condiciones que tienen las mujeres a la hora de competir, sino que rondan en torno a la sexualización de la figura femenina, ya sea mostrando a deportistas profesionales, o bien seleccionando modelos ajenas al ámbito deportivo para hacer de deportistas en entrevistas “hot” o sesiones de fotos para adultos.

Este último es el caso de la nota de *Olé*: “Esta espectacular morocha se llama Ailín. Vino desde Mar del Plata y ni bien vio la redonda nos dijo: ‘Dame la pelota que te muestro mi habilidad. Algunos la bajan de pechito, yo con la espalda’” (*Diario Olé*, 10/12/2018). Lo siguiente es una sesión de fotos profesionales de la modelo, en algunas de ellas con una pelota en sus manos, o bien, en su espalda, invocando a una futbolista ([Imagen 1](#)). Otro ejemplo lo brinda *Infierno Rojo*, conocido por su ya extinto foro “InfiernoDiablitas”, dedicado exclusivamente a sesiones de fotos de mujeres para los hinchas varones, que publicó el 27 de enero de 2010 “Tolo, acá tenés una jugadora polifuncional”, simulando un llamado al entonces técnico de Independiente, Américo Gallego. La nota, lejos de tratarse de una verdadera jugadora profesional, se trataba de Lucila Rossi, una modelo de 23 años que, según el medio partidario, era “muy feminista y quería demostrarles a sus compañeros que una mujer también puede hablar de fútbol”. La única imagen que acompaña a la nota es la de Lucila posando con un disfraz de diabla en el estadio del Club Atlético Independiente ([Imagen 2](#)). El desarrollo se basa en una serie de preguntas sobre la vida privada de la modelo y finaliza en plena complicidad con sus lectores masculinos: “Presentada en sociedad, *Infierno Rojo* te permite deleitarte con ella. Salud, señores, disfruten de esta diablita encantadora”. Lo siguiente es un link a una galería de fotos completa de la modelo, link que actualmente se encuentra vaciado de su contenido.

Los anteriores son ejemplos de una reiterativa manera de evadir la representación mediática de las deportistas en esta etapa, produciendo una clara invisibilización de las mujeres que realmente se desarrollan en distintas disciplinas. El enfoque casi exclusivo en modelos o mujeres ajenas al ámbito deportivo, que sin embargo se

presentan en estos medios como deportistas, tiene como único fin dirigirse a sus lectores masculinos, en un contrato de lectura<sup>5</sup> tan implícito como explícito.

Pero además de esta invisibilización de la figura de la mujer deportista en sí misma, en este análisis se cumple fielmente uno de los mecanismos de exclusión mencionado por Conde y Rodríguez (2002): el de exclusión por la práctica misma. Como deportistas, sobre todo como jugadoras de fútbol, las mujeres no parecen todavía encontrar su legitimidad dentro de los medios: o bien expuestas por sus cualidades físicas, o por verse envueltas en líos con hombres, las deportistas no parecen cumplir aún los requisitos para ser noticia en los medios seleccionados. Este proceso de des-enfatización, según Garton, responde a la “ambivalencia”, una técnica de marco que utiliza “mensajes contradictorios en las representaciones de las mujeres que socavan o trivializan sus capacidades deportivas como un intento de resolver la incompatibilidad que surge en su participación en los deportes” (2016, p. 7).

En este sentido, a raíz de una foto publicada por la mítica jugadora de hockey Luciana Aymar, *Diario Uno* posteo el 21 de junio de 2016 una nota que enuncia: “Es diosa por donde se la mire. La mejor jugadora de hockey de la historia argentina, Luciana Aymar, alentó a sus ex compañeras de las Leonas desde la comodidad de su casa”, en una selección que oscila entre fotos de la jugadora en pleno campo de juego y otras de la misma en bikini ([Imagen 3](#)). TN Deportivo, por su parte, publicó una nota sobre Rocío Miranda, voleibolista profesional, casi siguiendo la misma línea que *Diario Uno*: “Hot: la ardiente jugadora de la Liga peruana de vóley” (*Todo Noticias*, 07/04/2014). En la misma, podemos observar como imagen principal dos fotos de la deportista posando en la playa ([Imagen 4](#)).

Estas particularidades son atendidas por la investigación ya mencionada de Moreira y Álvarez Litke (2019), quienes consideran que, a la hora de mostrar figuras femeninas en los medios de comunicación, se opta por describirlas primero por su sensualidad física antes que por su habilidad deportiva. De esta manera, los medios provocan casi una ridiculización de las deportistas que representan, incluso desde las imágenes que estos deciden incluir para ilustrar sus notas, muchas de ellas sin relación existente con la disciplina en la que se desempeñan.

Un ejemplo de este modo sexista de representar a las deportistas es la nota “La mejor y la más sexy” (*Diario Olé*, 30/03/2017) que ofrece una galería de fotos de la futbolista Alex Morgan, quien podría ser reconocida por la obtención de títulos como el Mundial femenino sub-20 de 2008, los Juegos Olímpicos de Londres de 2012, o el

---

<sup>5</sup> Entendido como el nexo establecido entre el discurso de un soporte y sus lectores, propuesto por el medio de comunicación. Verón sostiene que un mismo enunciado puede estar atravesado por distintas estructuras enunciativas, creando a su vez distintos efectos de sentido. El conjunto de estructuras enunciativas de un discurso en determinado soporte constituye el contrato de lectura (Verón, 1985).



Mundial Femenino de 2015 disputado en Canadá, pero que fue reconocida en esta nota por sus atributos corporales ([Imagen 5](#)).

Es en esta línea que *Diario UNO* supo publicar que “más de uno habrá ratoneado con una sexy futbolista” (01/03/2014), al hablar del nuevo personaje de la actriz Emilia Attias en una ficción lanzada por Canal Trece. La nota hace un breve repaso sobre el argumento de la serie a estrenar, y finaliza con una selección de once fotos de la actriz, que no parecen tener, a simple vista, relación con el papel que Attias desempeñaría en la tira ([Imagen 6](#)).

No sorprende entonces encontrar, también en este medio, el titular “¡Noooo! Se filtraron fotos hot de la deportista más linda” (*Diario UNO*, 07/05/2017), y la frase, en el cuerpo de esa nota, que indicaba: “Paige Spiranac es, además de golfista profesional, una gran estrella de Instagram. Su dedicación al mundo del deporte y su innegable atractivo físico la han hecho tener una legión de más de un millón de seguidores”, vislumbrando que tan solo el talento deportivo no podría explicar la popularidad de la golfista estadounidense. En esta nota, *Diario Uno* decide hacer públicas las fotos que fueron filtradas de Spiranac, a pesar de destacar que la golfista denunció la violación a su intimidad. Cabe remarcar, además, que en el medio nombrado, la golfista solo aparece como noticia cada vez que sale al cruce con varones que cuestionan su manera de mostrarse en redes sociales.

Por su parte, TN Deportivo, la sección dedicada al deporte en *Todo Noticias*, también se hizo eco de la deportista, titulando una nota “Vas a amar al golf por sobre todas las cosas: ¡Paige Spiranac EXPLOTA!” (*Todo Noticias*, 28/07/2015), acompañada de una serie de fotos de la golfista que “...se sabe hermosa y aprovecha su cuenta de Instagram para subir fotos y videos muy sugerentes. ¡Paige EXPLOTA! Disfrutala”. Lo que sigue a continuación es una selección de fotos subidas por la misma deportista a sus redes sociales, donde se la ve practicando golf ([Imagen 7](#)).

El mensaje hasta aquí parecería ser claro: las mujeres pueden desarrollarse en distintos deportes, pero la exigencia que no pueden abandonar, dentro y fuera de las canchas, es la de realizarlos siendo sensuales de manera constante (Rial, 2013). Así es que, si no son retratadas mediante enfoques estéticos y cuasi estáticos, pasivos, dentro de sus ámbitos deportivos, pueden ser retratadas de esa manera mediante las fotos que suben a sus propias redes sociales, o bien frente a las cámaras que sirven de publicidad o como meras notas de color para los lectores masculinos, que reafirman su masculinidad al consumir medios de comunicación que no dejan de vislumbrar el deporte femenino como un fenómeno novedoso.

Ahora bien, ¿qué sucede cuando son las mismas mujeres provenientes del deporte las que realizan las producciones de fotos eróticas?

En el año 2013, Valentina Vignali, basquetbolista italiana, realizó una serie de fotos para Playboy de las que *Diario Uno* se hizo eco: “La basquetbolista hot posó desnuda para Playboy” (22/10/2013), se titula la nota que sigue: “La sexy basquetbolista sacó a relucir al máximo sus curvas femeninas y posó desnuda para la revista Playboy”, continúa “La italiana es la tapa de la edición de octubre de la revista. Para ella realizó una caliente producción de fotos con un body painting muy sensual”, y concluye, aclarando: “Además, Valentina es también conductora de televisión”.

El mismo medio también publicó “Luciana Aimar [sic] se sacó fotos hot” (*Diario Uno*, 03/02/2010), donde la emblemática jugadora y capitana de la Selección Argentina de Hockey “hizo una producción hot para la revista Gente, en la que confesó que era muy tímida”.

Otro ejemplo del medio mendocino es la nota publicada en 2015 que dicta: “Se llama Lindsey Pelas y con sus 23 añitos la rompe en Instagram. Le encanta jugar al voley y además es una adicta al fitness (a la vista están los resultados). Sus atributos no sólo pasan por su juego: Playboy dio cuenta de ello y la nombró Cyber Girl.” (*Diario Uno*, 05/11/2015). La nota, publicada en la sección deportiva Ovación, se basa en una serie de fotos de la voleibolista.

“Abigail Ratchford una diosa polideportiva” (*Todo Noticias*, 19/11/2015) titula otra nota TN Deportivo, realizando cierto juego de palabras acerca de una “joven modelo de 23 años tiene una cuenta en Instagram donde muestra todas sus curvas”. Luego de esta introducción, debajo, el medio informa que es “una ex jugadora de fútbol que dejó el deporte por las pasarelas y hoy es la mujer que más *likes* recibe en su cuenta de Instagram”. Un año después, *Todo Noticias* hizo eco de una noticia que incumbía al plantel femenino de la Selección Alemana: “Así fue la ardiente producción de las jugadoras alemanas para Playboy” (06/04/2016), según el medio, las jugadoras “La rompen adentro y afuera de la cancha. A estas tres jugadoras de la Selección sub 20 de Alemania no les temblaron las piernas para posar para la Revista Playboy”.

Lo cierto es que los anteriores son ejemplos de publicaciones en las que los medios analizados se hicieron eco de sesiones de fotos que fueron avaladas y aceptadas por las mismas deportistas. Como anticipamos, incluso las mujeres (deportistas o no), se reconocen dentro de este juego de significaciones tendientes, en última instancia, a la cosificación y sexualización de la figura femenina, así sea incluso en medios y secciones que están dedicados, presuntamente, a la circulación de información deportiva.

Resulta inevitable, para poder entender los modos de representación mediática de las mujeres, atender al complejo entramado de relaciones de dominación de género. En este sentido, nos encontramos ante una “situación de subordinación y violencia

simbólica en tanto las mujeres son definidas y se definen a sí mismas a través de las categorías dominantes en las jerarquías de género; a través de la matriz cultural heterosexual” (Justo von Lurzer, Spataro y Vázquez, 2010, p. 4). Es por esto que entendemos que la adhesión de estas deportistas a sesiones de fotos que tienen como principal eje la mostración de sus figuras desnudas, des-enfatizando sus carreras o habilidades deportivas, responde a un histórico proceso de subordinación de la mujer a un plano inferior al del hombre, expuesta justamente a la mirada de este, representándose a sí misma y para el otro como un objeto de deseo erótico. En términos de Bourdieu: “los agentes sociales son agentes conscientes que, aunque estén sometidos a determinismos, contribuyen a producir la eficacia de aquello que los determina, en la medida en que ellos estructuran lo que los determina” (1995, p. 120).

La naturalización de estos sentidos tendientes a la hipersexualización femenina, que no requieren de elementos coercitivos para ser llevada a cabo, produce que las mismas mujeres se perciban bajo categorías asignadas históricamente al género, como la sensualidad, la pasividad o el erotismo. Consideramos que esta adscripción voluntaria a los roles históricamente asignados tiene que ver con un largo proceso de significación en el que, incluso las mismas mujeres, se perciben bajo ciertas categorías discriminatorias. Pero también con un proceso de articulaciones y luchas impartidas desde distintos sectores sociales, porque gracias a que estas concepciones no son naturales, ni dadas, ni eternas, se encuentran expuestas a transformaciones constantes. Veremos, justamente, cómo cambió este modo sexista de representar a las mujeres en los medios analizados, teniendo en cuenta el contexto de lucha feminista que comenzó a gestarse a principios del año 2018.

## **Entretiempo**

El año 2018 fue un punto de inflexión para el movimiento feminista. En el mismo se desató el primer “pañuelazo”, que convocó de manera contundente a miles de mujeres de todos los sectores sociales que pusieron cuerpo a una campaña que data de años en el país, pero que fue particularmente atendida por las generaciones más jóvenes, cargadas de nuevas subjetividades, que generaron una interpelación pública a gran escala de la que los medios nacionales se hicieron eco en reiteradas ocasiones, y que generó rupturas en la manera de representar a las mujeres en general, y a las mujeres en el ámbito deportivo en particular. Más tarde, ese mismo año, se llevó a cabo por primera vez la histórica votación en el Senado de la Nación de la Ley de Acceso a la Interrupción Voluntaria del Embarazo, que dejó por resultado 38 votos en contra, 31 a favor, 2 abstenciones, una ausencia, y un precedente que no

tardaría mucho más que dos años en convertirse en una realidad. La que hoy podemos llamar Ley 27.610<sup>6</sup> establece no solo el derecho a decidir, requerir y acceder a la interrupción del embarazo, sino también la obligación de asegurar el acceso a la información para prevenir embarazos no deseados, mediante una educación sexual integral y métodos anticonceptivos eficaces en esta tarea.

En esta línea, destacamos también la promulgación de la Ley Micaela<sup>7</sup> de capacitación obligatoria en género para todas las personas que integran los tres poderes del Estado, la ley N° 26.485 de protección integral para prevenir, sancionar y erradicar la violencia contra las mujeres en los ámbitos en que desarrollen sus relaciones interpersonales y la sanción en el año 2021 del protocolo marco para el abordaje de las violencias por motivo de género en el sector público nacional.

Las deportistas no fueron ajenas al eco de estas demandas por la ampliación de derechos en lo tendiente a su disciplina. Este período también fue bisagra para ellas, que comenzaron a exigir con una notoriedad más pública que nunca condiciones de trabajo dignas, tales como las gozadas por sus colegas masculinos. Estos reclamos, aún vigentes, que abarcaban desde dejar de jugar en las canchas de entrenamiento hasta alcanzar un salario que les permita vivir del fruto de su trabajo, fueron recogidos por muchos medios de comunicación que parecieron auspiciarse como portavoces de las exigencias de las deportistas, esfuerzo que mermó con el correr del tiempo.

El anterior es solo uno de los ejes rastreados a la hora de analizar a qué se abocaron las notas publicadas por los medios en torno a la práctica deportiva femenina. El segundo eje lo configura la práctica misma: la profesionalización del fútbol femenino, los torneos internacionales, los mercados de pases y el crecimiento en materia legal de la disciplina practicada por las mujeres son algunos de los tópicos más abordados por los medios de comunicación analizados.

### **“Quien quiera oír, que oiga”. El fútbol que denuncia**

En un contexto donde se articularon tanto las condiciones paupérrimas en las que se encontraban trabajando las deportistas, con las crecientes y cada vez más visibles demandas feministas, se formó un mismo frente de lucha (Moreira y Garton, 2021). Resulta imposible, entonces, desconocer que la ampliación en materia de mejoras conseguidas y la masificación del fútbol practicado por mujeres se dió de la mano del movimiento feminista, que agrupó y problematizó las experiencias individuales pero comunes de las deportistas, marcadas por la discriminación y la exclusión, y generó

---

<sup>6</sup> Disponible en <https://www.boletinoficial.gob.ar/detalleAviso/primera/239807/20210115>

<sup>7</sup> Disponible en <https://www.boletinoficial.gob.ar/detalleAviso/primera/199848/20190110>

quiebres en la manera no sólo de cubrir mediáticamente al fútbol, si no también en la forma en que las niñas y mujeres practican el deporte (Alvarez Litke, 2020).

El 5 de abril de 2018, *Olé* publicaba la nota titulada “¡Vamos las pibas!” que anticipaba lo que sería el debut de la selección nacional en la Copa América a disputarse en Chile. La nota aseguraba que el “masivo crecimiento de la disciplina y la relevancia que ganó en los años que transcurrieron también serán factores claves para que la Albiceleste vuelva a conquistar la gloria deportiva”. (De hecho, este masivo crecimiento se materializó casi un año después con la profesionalización del fútbol femenino).

Podemos asegurar que esta decisión de resaltar el contexto de crecimiento del fútbol femenino responde al proceso que describen Moreira y Garton, en el cual, gracias al avance en demanda de derechos y equidad “se han realizado algunos cambios en relación al reconocimiento material (la profesionalización) y al reconocimiento simbólico (cobertura en los medios de comunicación y la publicidad)” (2021, p. 5).

En este sentido, también *Olé* se hizo eco del reclamo de las jugadoras de la selección en la previa al encuentro contra Colombia. La imagen que acompaña la nota muestra a las jugadoras argentinas posando con una mano en sus orejas ([Imagen 8](#)), en un claro mensaje de protesta contra la Asociación de Fútbol Argentino (en adelante, AFA), ya que, gracias a “las idas y vueltas en la Asociación del Fútbol Argentino, el fútbol femenino -y ni hablar a nivel Selección- había quedado cómodamente guardado debajo de la alfombra, al punto que llevaban dos años y medio sin competencia oficial”, según publicó el medio el 17 de abril de 2018.

Paralelamente, *Todo Noticias* también tomó nota del reclamo de las jugadoras argentinas: “La Selección argentina olvidada por la AFA: en medio de los Triunfos, ahora las chicas reclaman ser escuchadas”, se titula la nota en la que se detallan (casi) todas las desigualdades e injusticias a las que se somete a las jugadoras de fútbol, y a las de la selección que disputó esta competencia en particular, y el descontento general con una AFA que no acompañó al combinado femenino en el antes y tampoco en el durante del torneo disputado en Chile.

*Infierno Rojo* es otro de los medios analizados en este trabajo que en los últimos años comenzó a tomar nota acerca de los reclamos, en este caso, de las *Diablas*, denominación que reciben las jugadoras del primer equipo del Club Atlético Independiente.

Debido a su condición de medio partidario, *Infierno Rojo* publicó una buena cantidad de notas que giraron en torno a ciertas problemáticas que enfrentan las futbolistas del *Rojo*. Ya en 2015 el conocido medio había publicado una nota que revelaba “Las

mujeres también juegan al fútbol” (*Infierno Rojo*, 19/03/2015), donde se detalla el fixture del Campeonato 2015 que enfrentarían “las chicas del Rojo”. Posteriormente, el medio parece haber olvidado su interés por la práctica femenina hasta su profesionalización en el año 2019: “AFA oficializó la profesionalización del fútbol femenino” (*Infierno Rojo*, 16/03/2019), donde se enumeran algunas de las cuestiones relacionadas con la conferencia de prensa dada por el presidente de la AFA, Claudio Tapia, y las obligaciones a las que los clubes deberían adscribir en pos de mejorar las condiciones de trabajo de las jugadoras a nivel nacional. Puede decirse que desde este punto de inflexión, hasta la actualidad, el medio deportivo no ha dejado de publicar novedades sobre ciertas demandas desplegadas desde las futbolistas del club en torno a problemáticas y avances de la disciplina.

Algunos ejemplos son las notas publicadas por el medio durante la pandemia de COVID 19 en el año 2020, período en donde las futbolistas se mantuvieron entrenando de manera online y sin novedades ni certezas sobre la fecha de regreso a las canchas. El 16 de agosto de 2020 *Infierno Rojo* publicó: “La problemática que enfrenta el fútbol femenino”, una entrevista a la jugadora Maylis Gissi en la cual la misma se expresa acerca de la situación diferencial entre el fútbol desplegado por mujeres y el masculino.

Dejando de lado casi por completo las entrevistas “picantes” o las sesiones de fotos profesionales a –presuntas– deportistas, los medios analizados comenzaron poco a poco a proponer un imaginario<sup>8</sup> de mujer deportista que lucha por condiciones laborales básicas y dignas, tales como las gozadas por sus colegas varones. Las notas de estos medios que antes no se interesaban por involucrarse con las deportistas y sus trayectorias, a partir del año 2018 son directamente dirigidas a conocerlas a fondo (Ejemplo: “La historia de vida de una jugadora de Las Diablas” (*Infierno Rojo*, 11/04/2020)).

De hecho, una marca interesante que se desarrolla en la mayoría de las notas analizadas, y que se reitera en las entrevistas a las deportistas, es la consulta sobre el estatus del fútbol femenino, ya sea en cada club o a nivel nacional. Todas y cada una de ellas, casi sin falta, son cuestionadas acerca de su mirada sobre el progreso que tuvo la disciplina a raíz de la creciente demanda de las deportistas por mejores condiciones laborales en los últimos años, lo que nos demuestra una innegable relación entre la masificación del movimiento de mujeres en el país y la ampliación del fútbol femenino.

---

<sup>8</sup> Entendido como referencias específicas en el vasto sistema simbólico que produce toda colectividad, mediante los cuales una colectividad marca la distribución de papeles de sus agentes sociales, fija sus relaciones con los “otros” y forma una representación de sí misma. (Baczko, 1984, p. 28)

Un claro ejemplo de este proceso es el caso de la nota publicada por *Diario Uno* el 20 de noviembre de 2018, luego de la clasificación de la selección nacional al Mundial de Francia 2019. En la misma, el medio expresa: “El 2018 quedará marcado en la historia de la revolución femenina. Las mujeres estamos pisando fuerte y conquistando logros como lo hicieron nuestras madres y abuelas. Ellas, las jugadoras de la Selección no son ajenas al movimiento que se está gestando y, a fuerza de coraje y resultados, se ganaron el respeto del fútbol argentino”. En la nota, Estefanía Banini, emblemática ex jugadora, resalta que a través de los reiterados reclamos de las jugadoras de la selección, la AFA comenzó a otorgarles más apoyo que el concedido años anteriores, lo que promovió buenos resultados para el conjunto nacional. Además, Banini no deja de mencionar la importancia de la lucha gestada por las deportistas que se hace extensible a todas las disciplinas.

Otro ejemplo es la nota publicada por *Diario Olé* el 19 de junio de 2019, que se titula “¿Qué cambió éste Mundial?”, refiriéndose a la Copa del Mundo 2019, y que repasa los que el medio considera cinco puntos clave para el fútbol femenino argentino. Entre ellos, se destaca la importancia del contexto social que ayudó, ya que “el empoderamiento de la mujer en general provocó que se ganaran un lugar diferente y empezaran a ser tenidas en cuenta como deberían”. Además, la nota destaca la importancia de que las jugadoras nacionales empiecen a ser conocidas con nombre y apellido, y el lugar que ganó la Selección dentro de la agenda deportiva en este año en particular.

Como podemos notar, debido a la militancia activa de muchas jugadoras durante estos años, desde muchos medios de comunicación se ha ligado al fútbol femenino con significados asociados a la lucha y a la valentía (Moreira, 2020). Las demandas por un deporte más justo en materia de género se convirtieron en tema de agenda para los medios analizados en este trabajo, conformando así una figura de mujer denunciante dentro del ámbito deportivo, y alejándose, al menos superficialmente, de las representaciones sexistas de años anteriores.

### **Ni diosas ni diabras: qué lugar ocuparon las deportistas en los últimos años**

Además de la ya analizada proliferación de noticias en torno a las demandas por mejores y más igualitarias condiciones laborales por parte de las deportistas, los medios analizados en este trabajo también comenzaron a diversificar su mirada en torno a las mujeres ejerciendo sus respectivas disciplinas. Dejando de lado las notas y las imágenes de mujeres hipersexualizadas, feminidades hegemónicas y



entrevistas a presuntas deportistas que lejos estaban del mundo del deporte, los medios analizados comenzaron a comunicar información general acerca de la práctica femenina, mediante algunas modalidades en las que ahondaremos en este apartado.

A simple vista, podemos notar que los medios analizados comenzaron a desterrar de sus páginas las estereotipadas imágenes de mujeres deportistas. Resultará más que significativo el hecho puntual de que *Olé* haya decidido publicar su última nota en la sección La Diosa del Día en el año 2018, sección que convocaba modelos de todo el país a participar de producciones de fotos para adultos. La cuestión no quedaba solo en los papeles o pantallas: *Olé* organizaba eventos los fines de semana en complejos donde las “Diosas” eran invitadas a participar. Consideramos este rasgo como indicador de un viraje en el rango de aceptación y de adquisición de las demandas del contexto en el diario deportivo líder en Argentina.

Un ejemplo de este reconocimiento lo demuestra la nota de *Diario Olé* el 13 de noviembre de 2018, el mismo año que decide publicar por última vez su Diosa del Día y un año antes de que comience el Mundial de fútbol femenino. En la nota se destacan los datos más importantes de la competencia con el fin de notificar a sus lectores, incluyendo información acerca de los conjuntos participantes, las fechas de los cruces, las sedes de los partidos, e incluso un breve repaso por la última participación de la escuadra argentina, hasta entonces, en una competencia de tales características.

Como podemos evidenciar, el avance de las mujeres dentro del deporte, sobre todo, en el fútbol, fue un aspecto que los medios de comunicación no han podido dejar de lado. El deporte femenino se convirtió rápidamente en un tema de agenda para los medios especializados, pero también para los de información general (Moreira, 2020). No resulta raro, entonces, comenzar a encontrar secciones exclusivas en cada medio, dedicadas a las disciplinas femeninas, incluyendo, definitivamente, reales deportistas que no son entrevistadas acerca de cuestiones ajenas al deporte, y comenzando a jerarquizar al deporte femenino por primera vez a la par del masculino.

Como ejemplo de esta nivelación encontramos la nota de *Diario Uno*, titulada “¡Choque de potencias! Leo Messi y la mendocina Banini, en la previa del Mundial” (*Diario Uno*, 31/05/2019), junto con una imagen que muestra al reconocido jugador rosarino con su colega Banini ([Imagen 9](#)), destacando el mensaje que Messi dió a las jugadoras nacionales, en un almuerzo compartido entre los planteles masculino y femenino.

A nivel de los clubes, los medios partidarios también comenzaron a informar a sus hinchas acerca de las novedades de sus deportistas. Atento a cada partido y primicia



de las *Diablas*, *Infierno Rojo* comenzó a comunicar sobre ellas a partir de la profesionalización de la disciplina y no dejó de hacerlo hasta la actualidad. Y, si hablamos de hechos significantes, no podemos desconocer que en los últimos años *Infierno Rojo* eliminó su foro “InfiernoDiablitas”, en el que se publicaban entrevistas y sesiones a modelos, que eran retratadas casi siempre en lencería para el confeso disfrute de sus lectores varones. Resulta significativo que, si bien desde sus comienzos este medio haya bautizado como “diablas”<sup>9</sup> o “diablitas” a las protagonistas de estas notas, hoy en día se utilice esa referencia para hacer alusión al primer equipo de fútbol femenino de Independiente, y que actualmente sobre las únicas “Diablitas” que noticie el medio sean las jugadoras de las categorías inferiores del club de Avellaneda.

Ejemplos como las notas “Las Diablas siguen a paso firme” (*Infierno Rojo*, 17/09/2021), o bien “Las Diablas cayeron ante Gimnasia y estiraron la mala racha” (*Infierno Rojo*, 03/06/2023), son algunos de los tantos que demuestran el seguimiento que el medio partidario hizo sobre el fútbol femenino desde su profesionalización hasta la actualidad.

En este punto, resulta interesante atender a una marca del medio que se reitera nota tras nota, y es la cuestión de la denominación del primer equipo femenino de Independiente como “las Diablas” o bien, simplemente, como “las chicas”. *Infierno Rojo* nunca presenta a las deportistas como Independiente, legítima designación que sólo parece caberle a los futbolistas varones.

Algunos ejemplos son: “De la mano de Gallo, las chicas se adueñaron de Avellaneda” (*Infierno Rojo*, 12/06/2023), o “Gogolino, exclusivo en IR: ‘Las chicas se suman y van aprendiendo’” (*Infierno Rojo*, 25/05/2023), esta última haciendo alusión a una entrevista realizada por el medio, en la cual el técnico del equipo femenino, Pablo Gogolino, se refiere reiteradas veces a las jugadoras como “chicas”.

Podemos notar entonces la designación de las jugadoras como mujeres antes que como deportistas, no solo en este medio en particular. En este sentido, Alabarces (2019) considera que las mujeres en el fútbol: “Deben ganar, deben seguir siendo mujeres —seguir siendo las chicas—, deben seguir imitando a los hombres y limitarse a ello. Y jamás soñar, siquiera, con ser los héroes de la patria” (p. 113). Lo cierto es que, debido a su condición de género, la historia del deporte nacional ha sido encarnada en la figura masculina, en los héroes nacionales y populares que han totalizado el relato, relegando a las mujeres a ocupar lugares subalternos. Esta

---

<sup>9</sup> *Diablas* también era también la denominación que históricamente se le otorgó a las animadoras del club, que acostumbraban salir a la cancha con el primer equipo masculino de Independiente, disfrazadas con polleras rojas cortas, tridentes y cuernos.

condición, que está sufriendo cambios a lo largo de los últimos años, aún tiene sus secuelas en las representaciones que los medios nos ofrecen acerca de las mujeres en el deporte.

Un ejemplo más claro, quizás, lo conforme la nota publicada el 14 de enero de 2022 en *Infierno Rojo*, titulada “Un problema que no abarca sólo al fútbol”. En la misma, se compara la salida del club del jugador Silvio Romero con la salida de la jugadora Melani Moran. Guiados por el titular, podemos inferir que la nota apunta a una problemática que supera al fútbol, pero termina tratando sobre fútbol (femenino), develando, casi sin querer, que el verdadero fútbol es el practicado por hombres: todo lo demás, aún, no pareciera ser legítimo.

Otra operación de los medios analizados, a la hora de representar a las deportistas, tiene como característica principal la aclaración constante cuando se trata de noticias acerca de fútbol practicado por mujeres, esclarecimiento que no hace falta al tratarse de fútbol masculino. Moreira (2020), ya lo explica de esta manera: “La reificación de la historia oficial es tal que no es necesario decir o escribir “Fútbol Masculino” o “Copa Mundial Masculina” porque está sobreentendido que refiere a los varones” (p. 3). Más allá de los intentos mediáticos por “incluir” a las deportistas, estos medios siguen reproduciendo narrativas tendientes a encasillar a la actividad como un elemento novedoso, que merece una aclaración constante, casi como una alerta para el lector.

Algunos ejemplos son: “Cuándo jugarán Boca y River el superclásico femenino” (*Diario Uno*, 17/01/2021), “Qué necesita la Selección argentina femenina para seguir en el Mundial” (*Diario Uno*, 30/07/2023), o bien “Juegos Odesur: Argentina quedó eliminada fútbol femenino” (*Diario Uno*, 09/10/2022).

Es decir que, si bien encontramos una innegable ampliación en la cobertura de estos medios en lo que respecta al deporte femenino, el mismo no parece hacer pie aún como representante legítimo: las *Diablas* nunca son Independiente, y para hablar de fútbol femenino siempre vale la aclaración.

## Conclusiones

A lo largo de este trabajo analizamos dos modos representacionales distintos desarrollados a la hora de mostrar a las mujeres en el universo del deporte. En la primera etapa de representación, descrita en el apartado I, la imagen que nos devuelven todos los medios analizados es la de una mujer altamente sexualizada, pretendidamente deportista (aunque en muchas ocasiones no pertenecieran al

mundo del deporte) y expuesta de manera confesa a la mirada de los varones. Si, en cambio, nos enfocamos en el período que se extiende a partir de 2018, con el surgimiento cada vez más público de consignas feministas, podemos notar un viraje notorio en las formas de representar mediáticamente a las deportistas, ligando al deporte femenino con la lucha activa de sus protagonistas, y a la vez, legitimando a la mujer como deportista en sí misma, ejerciendo sus disciplinas a la par que sus colegas masculinos.

Estas transformaciones están signadas por la aparición más que notoria de consignas feministas que reubicaron y trastocaron el conjunto de valores que conforman la moral de los propios medios. La resignificación de ciertos conceptos, la desnaturalización de sentidos comunes adoptados por la sociedad y por los medios, y la discusión en torno a ciertos estereotipos asignados al género femenino que lo colocan en una posición subordinada en la estructura social (Elizalde, 2018), propiciaron la discontinuidad con un modo representacional que se apoyaba en la hipersexualización del género y en la ridiculización e invisibilización de las mujeres deportistas.

Ahora bien, si bien en la segunda etapa representacional nos encontramos con la circulación de información ligada a la competencia femenina, que comienza a ganar un lugar cada vez más posicionado dentro de los medios de comunicación, todavía vislumbramos ciertas operaciones sexistas y discriminatorias con el deporte femenino, como lo son la escasa cobertura en relación con el masculino, la aclaración constante al tratarse de notas sobre deporte femenino, las secciones diferenciadas, la desjerarquización de las deportistas como tales, entre otras.

En este sentido, nos interesa destacar que resultará imposible sostener ciertos avances positivos en un contexto donde los medios de comunicación están conformados por una minoría de mujeres. Sostenemos con Sabatés (2020)<sup>10</sup> que la línea que los medios siguen se traduce en torno al manejo que presentan en sus bases: tanto organizacional como empresarialmente, la mayoría de los medios nacionales son dirigidos por varones.

Para ilustrarlo, alcanza con revisar los datos recolectados para este trabajo acerca de la conformación de las redacciones de los medios analizados<sup>11</sup>: Ariel Cristófalo, redactor de *Diario Olé*, nos informó que de un total de sesenta periodistas que conforman el medio, tan solo seis son mujeres; Jessica Fabaro, editora y jefa de redacción de *Todo Noticias*, nos aseguró que de la redacción de TN Deportivo se encargan seis periodistas, de los cuales todos son varones, mientras que la editora y

---

<sup>10</sup> Nota disponible en <https://www.redalyc.org/journal/5258/525871894001/html/>

<sup>11</sup> Todas las consultas se realizaron durante el mes de junio del año 2023.

la subeditora son mujeres; Sara González, editora general de *Diario Uno*, nos comunicó que la sección Ovación está a cargo de cuatro periodistas hombres. (Para destacar: la redacción tuvo tan solo dos mujeres en treinta años de historia del medio cuyano). Por último, Juan Egido, periodista de *Infierno Rojo*, nos indica que el medio cuenta con tres periodistas fijos. Los tres, varones.

Si bien entendemos la importancia de que los medios, como actores políticos claves en la circulación de sentidos sociales, difundan y ubiquen en sus agendas las justas demandas que, con gran injerencia del feminismo, las deportistas reclamaron en los últimos años, creemos también tan justa como necesaria la inclusión de diversas voces que construyan críticas cada vez más complejas sobre discursos que, aunque pretendan ser progresistas, terminan por reproducir los roles asignados social e históricamente a las mujeres. Aún así, y como vimos a lo largo de este trabajo, *Diario Olé*, *Todo Noticias*, *Infierno Rojo* y *Diario Uno* comenzaron a difundir información sobre disciplinas desempeñadas por mujeres, y aún más: comenzaron a posicionarse como portavoces de las demandas por un deporte más igualitario para todos y todas las que forman parte de él. Resulta imposible entonces no reconocer este hecho como una oportunidad para negociar y desafiar las fronteras de género a la que se ven enfrentadas las mujeres por “irrumper” en un campo tradicionalmente comandado por varones. Por el momento, creemos tan importante como esperanzador que la portada de *Olé* sea protagonizada por la jugadora de la fecha, y no por la Diosa del Día.

## Referencias

- Alabarces, P. (2014): *Héroes, machos y patriotas: el fútbol entre la violencia y los medios*. Buenos Aires: Aguilar.
- Alvarez Litke, M. (2020): "Es una lucha constante". Análisis de experiencias de jugadoras de fútbol en Argentina. *Revista Ensamblés*, 7, N° 12, pp. 57-71.
- Archetti, E. (1985). "*Fútbol y ethos*" en Monografías e Informes de Investigación. Serie Investigaciones, N°7. Buenos Aires: FLACSO.
- Baczko, B. (1999). *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Binello, G., Conde, M., Martinez, A. y Rodriguez, M. G. (2000). Mujeres y fútbol: ¿territorio conquistado o a conquistar?. En P. Alabarces (Comp.), *Peligro de Gol. Estudios sobre deporte y sociedad en América Latina*. Buenos Aires: CLACSO.
- Bourdieu, P. y Wacquant, L. (1995). *Respuestas por una antropología reflexiva* (Trad. H. Levequque). México: Grijalbo.
- Caggiano, S. (2009). "La imaginación alternativa de mujeres en Internet: potencias y limitaciones", en *Tram[p]as de la comunicación y la cultura*, Año 8. Buenos Aires.
- Elizalde, S. (2018). Las chicas en el ojo del huracán machista. Entre la vulnerabilidad y el "empoderamiento". *Revista Cuestiones Criminales*. UNQUI, Año 1, N°1. Recuperado de [https://www.academia.edu/37004569/Las\\_chicas\\_en\\_el\\_ojo\\_del\\_hurac%C3%A1n\\_machista.\\_Entre\\_la\\_vulnerabilidad\\_y\\_el\\_empoderamiento\\_](https://www.academia.edu/37004569/Las_chicas_en_el_ojo_del_hurac%C3%A1n_machista._Entre_la_vulnerabilidad_y_el_empoderamiento_)
- Garton, G. N. (2017). "Fit girls". Corporalidad, identidad y género en las representaciones de mujeres futbolistas / "Fit Girls". *Corporality, Identity and Gender in the Representation of Female Football Players*. *Bajo Palabra*. <https://doi.org/10.15366/bp2017.16.003>
- Grossberg, L. (2012): *Estudios Culturales en tiempo futuro. Cómo es el trabajo intelectual que requiere el mundo de hoy*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Hooks, B. (2017): *El feminismo es para todo el mundo*. Traficantes de sueños.
- Justo von Lurzer, C., Spataro, C., & Vázquez, M. (2010). ¿Qué ves cuándo me ves? Imágenes de mujeres y modos de ver hegemónicos. *Question*, 1(18). Recuperado a partir de <https://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/538>.
- Moreira, V. (2020). Y un día, la pelota se echó a rodar. Historias de mujeres que juegan fútbol. *BORDES*, (16). Recuperado a partir de <https://publicaciones.unpaz.edu.ar/OJS/index.php/bordes/article/view/686>.
- Moreira, V., & Araoz Ortiz, L. (2016). Prensa deportiva en Argentina Construcciones identitarias y estilos discursivos del deporte en el diario Olé. *La Trama De La Comunicación*. <https://doi.org/10.35305/lt.v20i2.587>
- Moreira, V. y Garton, G. (2021): Fútbol, nación y mujeres en Argentina: Redefiniendo el campo del poder. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Escola de Educação Física, Fisioterapia e Dança; Movimento.

- Rial, C. (2013): El invisible (y victorioso) fútbol practicado por mujeres en Brasil. Caracas: Nueva sociedad.
- Rodríguez, M. (2003): Representaciones: el juego incompleto. Publicado en González R. Gustavo (Comp) *Comunicación, integración y participación ciudadana*. Santiago de Chile: ASEPECS.
- Rodríguez, M. G. y Conde, M., (2002): "Intersectando prácticas y representaciones: mujeres en el fútbol argentino," *Repositorio Digital Institucional Facultad de Ciencias Sociales-UBA*. Recuperado a partir de <https://repositorio.sociales.uba.ar/items/show/930>.
- Silverstone, R. (2010): *La moral de los medios de comunicación. Sobre el nacimiento de la polis de los medios*. Buenos Aires: Amorrortu editores.
- Verón, E. (1985) "El análisis del 'contrato de lectura'. Un nuevo método para los estudios del posicionamiento de los soportes de los media". *Les Medias: Experiences, Recherches Actuelles, Applications*. Paris: IREP.

## **Las señoritas también juegan. Las mujeres deportistas en las revistas especializadas chilenas**

### **Ladies also play. Female athletes in Chilean sports magazines**

**Carolina Paz Cabello Escudero**

Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Chile

[carolinapaz.cabello@gmail.com](mailto:carolinapaz.cabello@gmail.com)

**Valeska Navea Castro**

Centro de Investigación Ibero-Americana

Universidad de Leipzig, Alemania.

[valeska.navea.castro@gmail.com](mailto:valeska.navea.castro@gmail.com)

#### **Resumen**

A lo largo del siglo XX, la imagen de las mujeres en el deporte chileno se fue construyendo a partir de discursos, biotipos y arquetipos de género hegemónicos presentes en revistas deportivas que buscaron definir cómo ser mujer y deportista en el espacio público, junto con el “ideal de éxito” femenino. De manera casi exclusiva, estos discursos fueron elaborados por hombres. Este artículo propone un estudio transdisciplinar que analiza, desde una perspectiva histórica, política y simbólica, una selección de imágenes de prensa deportiva chilena de mujeres deportistas en tres periodos de la historia económica del deporte chileno: dependencia inglesa, desarrollismo y neoliberalismo. Se utiliza esta periodización, ya que se condice con los cambios de lenguajes y paradigmas políticos e históricos del país, incluyendo el deporte y el periodismo deportivo. A partir de estos cortes cronológicos se complementará el análisis identificando la manera en que se transmiten los mensajes y signos desde los lenguajes escritos y visuales en los diferentes contextos históricos y culturales. Esto, para responder a lo siguiente: ¿cómo la prensa deportiva chilena logra crear la imagen de “una deportista” ideal? Proponemos en primera instancia que esta imagen reproduce estereotipos que intencionan la configuración de sesgos de género en el público o la audiencia, quienes hasta la actualidad siguen percibiendo que el deporte femenino no tiene trayectoria, relevancia ni calidad.

**Palabras claves:** cuerpo, deporte, deportista, deporte chileno.

## Abstract

Throughout the twentieth century, the image of women in Chilean sports was constructed on the basis of discourses, biotypes and hegemonic gender archetypes present in sports magazines that sought to define how to be a woman and a sportswoman in the public space, together with the female “ideal of success”. Almost exclusively, these discourses were elaborated by men. This article proposes a transdisciplinary study that analyzes, from a historical, political and symbolic perspective, a selection of Chilean sports press images of female athletes in three periods of the economic history of Chilean sport: English dependence, developmentalism and neoliberalism. This periodization is used, since it is in line with the changes of languages and political and historical paradigms of the country, including sports and sports journalism. From these chronological sections, the analysis will be complemented by identifying the way in which messages and signs are transmitted from the written and visual languages in the different historical and cultural contexts. This, in order to answer the following question: How does the Chilean sports press manage to create the image of the ideal “sportswoman”? We propose in the first instance that this image reproduces stereotypes that intend the configuration of gender biases in the public or audience, who to this day continue to perceive that women's sports have no trajectory, relevance or quality.

**Keywords:** body, sport, athlete, Chilean sports

## Introducción

Durante las últimas décadas, los estudios sociales del deporte en América Latina han adquirido una creciente relevancia al problematizar el deporte como un fenómeno atravesado por relaciones de poder, identidades colectivas y procesos de modernización cultural. En el caso chileno, este campo de estudios ha permitido superar las narrativas tradicionalmente centradas en logros masculinos o en el deporte como espectáculo, abriendo espacio para perspectivas que integran clase, género, etnicidad y políticas públicas. Sin embargo, aún persiste una deuda historiográfica respecto del lugar de las mujeres en estos procesos, especialmente en su representación en los medios especializados.

El presente artículo se inscribe en ese horizonte crítico y propone, siguiendo el marco temporal con relación al deporte chileno propuesto por Cabello, Navea, Vergara y Vilches (2025), examinar la imagen de mujeres deportistas en revistas deportivas a lo largo de tres etapas clave de la historia económica del deporte: dependencia, desarrollismo y neoliberalismo. Esta clasificación no solo permite ordenar históricamente las transformaciones estructurales del deporte chileno, sino también



observar cómo estas se relacionan con los cambios en el discurso político, los modelos económicos y las formas de producción y circulación del saber deportivo. Para cada una de las etapas se seleccionó una revista deportiva representativa de su época: *Los Sports* para el periodo de dependencia (1920–1930), *Triunfo* para el desarrollismo (1940 - 1970) y *El Gráfico Chile* para la fase neoliberal (2000 en adelante)<sup>1</sup>.

A través de un análisis del texto escrito y de la imagen, se busca comprender cómo estas publicaciones han contribuido a reforzar, problematizar o disputar los marcos de género que históricamente han limitado la presencia y agencia de las mujeres en el campo deportivo chileno. De esta manera, el estudio de la imagen de las deportistas no solo permite reconstruir la evolución del deporte femenino, sino que también ofrece una vía para explorar las tensiones sociales, culturales y económicas que han atravesado su representación pública. En este sentido, el deporte deja de ser abordado como un espacio aislado o de interés especializado, para ser entendido como una arena cultural clave donde se condensan y reproducen significados más amplios sobre género, poder y nación.

A lo largo del siglo XX en Chile, las revistas deportivas operaron como dispositivos de visibilidad y construcción simbólica, en los que se proyectaron imaginarios sobre género, cuerpo y ciudadanía. Con base en ello, es que comenzamos este artículo reconociendo que, en cada una de las etapas escogidas, los medios de comunicación y las revistas deportivas modelaron de forma particular los discursos visuales y textuales sobre las mujeres que practicaban deporte en Chile, especialmente en el espacio público. Desde los márgenes del amateurismo elitista en la era de dependencia, pasando por la instrumentalización higienista y moralizante del desarrollismo, hasta llegar a las lógicas de espectacularización y consumo del neoliberalismo, el artículo examina cómo estas imágenes no solo reflejan, sino que también producen formas de exclusión, apropiación y luchas simbólicas en el campo deportivo chileno.

El análisis se inscribe en un marco epistemológico situado en la historia cultural, entendiendo que los discursos mediáticos, entre ellos, los discursos deportivos, no son simples reflejos de procesos sociales, sino instancias activas de construcción simbólica. De acuerdo a Roger Chartier (1992), los textos y representaciones deben ser comprendidos como prácticas sociales que producen sentido dentro de marcos

---

<sup>1</sup> Esta elección no busca cubrir exhaustivamente el panorama editorial del deporte, sino más bien permitir una lectura comparativa que conecte transformaciones macroeconómicas con modos específicos de representación mediática y cultural del cuerpo femenino en el deporte. Por ello y para abarcar exhaustivamente las imágenes, se trabajarán con las publicaciones del primer año de *Los Sports* (1923) y *Triunfo* (1986). El caso de *El Gráfico* será explicado más adelante.

históricos específicos, articulando formas de apropiación, circulación y lectura. Desde esta perspectiva, el presente trabajo propone explorar cómo la prensa deportiva produce sentidos sobre el cuerpo, el género y la Nación, en diálogo con los cambios históricos de cada etapa seleccionada. Al mismo tiempo, se nutre de los estudios culturales (Stuart Hall, 1997), particularmente de su preocupación por las representaciones mediáticas como espacios donde se negocian relaciones de poder, identidades y jerarquías sociales. Este enfoque permite considerar a las revistas deportivas no solo como fuentes de información, sino como artefactos culturales que participan en la configuración ideológica y estética de lo deportivo.

A pesar del crecimiento sostenido de los estudios sobre deporte en Chile y América Latina, la participación femenina en su desarrollo histórico continúa siendo un campo escasamente explorado<sup>2</sup>. Esta carencia no resulta sorprendente, considerando que incluso el estudio histórico del deporte en general ha sido, hasta hace poco, un terreno marginal dentro del quehacer científico social en Chile. Entre los primeros intentos por sistematizar una historia del deporte chileno destaca el trabajo de Pilar Modiano (1997), quien a diferencia de las crónicas periodísticas centradas en datos y estadísticas, realiza una reconstrucción de procesos. Sin embargo, su enfoque carece de una mirada de género y omite reflexiones en torno a las mujeres como sujetos históricos del deporte. Pedro Acuña Rojas (2021) por su parte, analiza cómo la prensa deportiva contribuyó a la construcción de una cultura de masas en Chile. Si bien su estudio ofrece acercamientos al tema de la masculinidad, las mujeres tampoco son el foco central de su análisis.

El fútbol ha sido, con diferencia, la disciplina que mayor atención ha recibido desde el campo de la investigación, aunque con una fuerte impronta periodística. En este terreno, Edgardo Marín (1995) se consolidó como autor de referencia. Si bien su obra ha sido reconocida como el relato fundacional —y a menudo oficial— de la historia del fútbol chileno, su abordaje se puede considerar una narración centrada exclusivamente en lo masculino, invisibilizando otras experiencias y actores, en especial a las mujeres.

En los últimos años, una nueva generación de investigadores/as ha comenzado a disputar estas narrativas dominantes desde enfoques más sociales y territoriales<sup>3</sup>. Uno de los aportes más relevantes proviene de Brenda Elsey (2011), quien examina el rol fundamental de los clubes deportivos en la configuración de una ciudadanía activa durante el siglo XX, articulando vínculos entre deporte, política, raza y

---

<sup>2</sup> Esta limitación es especialmente notoria en la historiografía chilena, donde gran parte de la producción relevante proviene de investigaciones realizadas desde el extranjero, más que de iniciativas académicas nacionales.

<sup>3</sup> Véase Roberto González (2019), Jorge Vidal y Álex Ovalle (2014), Alex Ovalle Letelier y Daniel Briones (2013), Pedro Acuña Rojas (2021), Luis Sáez Reyes (2020) y Diego Vilches (2017).

nacionalismo. A diferencia de otros trabajos, el enfoque de Elsey incorpora la dimensión de género y reconoce la participación femenina en el desarrollo del deporte. Junto a Joshua Nadel, ha desarrollado la investigación más exhaustiva sobre mujeres en el deporte latinoamericano (2019), donde examina la historia del deporte femenino desde una perspectiva interseccional que considera género, clase y raza. En esta obra, el término futbolera se utiliza como metáfora para referirse a mujeres que han desafiado las normas establecidas, enfrentando periodos de visibilidad e invisibilización a lo largo del siglo XX. El enfoque propuesto resulta especialmente inspirador para pensar el caso chileno, en particular la emergencia del fútbol femenino en Santiago y su relación con procesos más amplios de modernización cultural y control social.

A la luz de este panorama, es posible advertir tanto avances relevantes como omisiones persistentes en la historiografía deportiva nacional. Si bien existe un creciente interés por el estudio del deporte como fenómeno cultural y político, las mujeres continúan apareciendo de forma tangencial o subordinada dentro de estas narrativas. En particular, el modo en que han sido representadas en la prensa especializada —como sujetos, espectadoras, cuerpos disciplinados o símbolos de modernidad— sigue siendo un aspecto escasamente abordado. Este vacío historiográfico motiva el presente estudio, que busca analizar críticamente las imágenes y discursos sobre las mujeres deportistas en revistas deportivas chilenas, contribuyendo así a ampliar el horizonte de los estudios históricos del deporte desde una perspectiva de género, cultura visual e historia social.

### **Discursos, cuerpos y géneros: la prensa deportiva en los orígenes del deporte femenino en Chile**

Antes de entrar en el análisis de las imágenes seleccionadas sobre el deporte femenino en Chile, resulta indispensable caracterizar el papel que desempeñó la prensa deportiva como mediadora cultural y difusora activa de las prácticas corporales y atléticas desarrolladas en el país. Desde fines del siglo XIX, y con mayor fuerza durante las primeras décadas del siglo XX, los medios impresos se constituyeron como agentes centrales en la circulación de discursos, imaginarios y significaciones sobre el deporte, no solo entre las élites, sino también en barrios, poblaciones y espacios públicos y privados. La prensa no se limitó a registrar hechos deportivos, sino que cumplió un rol performativo en la instalación de ciertos deportes, en la legitimación de actores y en la normalización de representaciones genéricas sobre el cuerpo, la salud y la nación. Las primeras referencias al deporte chileno fueron producidas por cronistas deportivos, quienes construyeron relatos fundacionales que más tarde fueron retomados y reconfigurados por periodistas

como Edgardo Marín y Julio Salviat. Estas contribuciones, si bien significativas para la memoria colectiva, se han caracterizado por un enfoque anecdótico, centrado en el relato heroico y en la acumulación de estadísticas, sin atender a una interpretación crítica de los procesos históricos, las ausencias o los sujetos excluidos, como las mujeres<sup>4</sup>.

No obstante, en sus inicios, los cronistas deportivos no solo actuaron como informantes o narradores de eventos, sino también como actores sociales con agencia editorial y cultural. Muchos de ellos eran dirigentes, entrenadores o deportistas en ejercicio, lo que les confería un conocimiento directo de la vida asociativa, las competencias, los clubes y la incipiente infraestructura deportiva (Acuña, 2021). En sus columnas y crónicas, no solo informaban, sino que también opinaban e influenciaban: muchos de ellos fueron formadores de opinión sobre el valor educativo de la actividad física, sus beneficios higiénicos y su función civilizadora. En ese contexto, el cuerpo femenino fue abordado desde marcos discursivos ligados a la diferencia sexual, en donde se exaltaban cualidades como la gracia, la delicadeza, la fragilidad o la belleza estética, y se promovían ciertas prácticas deportivas “apropiadas” para las mujeres, reforzando así nociones normativas sobre género, salud y respetabilidad (Cabello, 2022).

Un caso pionero es el de Luis de la Carrera, considerado el primer cronista deportivo chileno, quien escribía bajo el seudónimo “Sporting Boy”. En 1904 abrió la sección “La vida al aire libre” en *El Mercurio*, donde cubría disciplinas como la hípica, el fútbol, el tenis, el cricket, la esgrima y el boxeo, entre otras (Acuña, 2021). Estas páginas no solo narraban eventos deportivos, sino que también operaban como vitrinas culturales de prácticas físicas modernas en ciudades como Santiago y Valparaíso, contribuyendo a la configuración de un estilo de vida urbano y civilizado. Al año siguiente, en 1905, Agustín Edwards Mac-Clure fundó la revista semanal *Zig-Zag*, una de las primeras publicaciones ilustradas que incorporó sistemáticamente fotografías deportivas. En sus páginas se encuentra el registro visual del primer partido de fútbol femenino jugado en Chile en 1909, lo que da cuenta de una temprana, aunque episódica, visibilización del deporte practicado por mujeres.

Durante las dos primeras décadas del siglo XX, los periódicos *El Mercurio*, *La Nación* y *El Ilustrado* también ofrecieron cobertura (aunque limitada y muchas veces condescendiente), a eventos protagonizados por mujeres. A partir de estas fuentes, ha sido posible reconstruir la historia de la Asociación Femenina de Football, fundada en 1919, la cual organizaba competencias, reuniones de directorio, fiestas de beneficencia y otras actividades de sociabilidad. Como ha demostrado Cabello

---

<sup>4</sup> La historiografía deportiva de corte periodístico, en ese sentido, ha reproducido una visión lineal, androcéntrica y triunfalista del desarrollo deportivo nacional.

(2022), la prensa no solo registraba estas acciones, sino que funcionaba como plataforma de comunicación al servicio de las organizaciones deportivas femeninas. En sus páginas se publicaban citaciones, resultados de partidos, cambios de horario y avisos administrativos, evidenciando la manera en que los medios acompañaban, y a la vez condicionaban, el despliegue público del deporte femenino.

Un hito en la trayectoria de la prensa deportiva es la fundación en 1923 de la revista *Los Sports*, editada por la editorial Zig-Zag, que circuló hasta 1931. Esta publicación será objeto de análisis en el apartado correspondiente al periodo de la dependencia, ya que representa un momento clave en la consolidación del discurso deportivo moderno en Chile. En sus páginas se articulan lenguajes visuales y textuales que reflejan tensiones entre amateurismo y profesionalismo, masculinidad hegemónica y feminidad normada, deporte de élite y deporte popular. En definitiva, el examen de estas fuentes permite observar cómo la prensa no solo documentó el desarrollo del deporte en Chile, sino que contribuyó activamente a delimitar qué prácticas eran visibles, qué cuerpos eran celebrados y qué sujetos eran marginados del relato deportivo nacional.

### **El deporte femenino bajo vigilancia: un análisis de la revista *Los Sports***

Durante la década de 1920, en un contexto marcado por el avance de los procesos de modernización urbana, la institucionalización del deporte y la expansión de la prensa ilustrada, surge en Chile una publicación que marcará un hito en la historia del periodismo deportivo nacional: la revista *Los Sports* (1923–1931). Fue una revista pionera en Sudamérica, destinada exclusivamente a la difusión del deporte y la cultura física. Su aparición coincidió con una etapa de consolidación del deporte como práctica social y con la instalación de discursos sobre el cuerpo, la salud y la Nación, que encontraron en la prensa un vehículo privilegiado de difusión y regulación simbólica.

La revista destacaba por su alto contenido gráfico, la calidad de sus fotografías, la profundidad de sus reportajes y la amplitud de su cobertura, que incluía tanto eventos nacionales como internacionales. Además de crónicas deportivas, ofrecía columnas de opinión, editoriales, entrevistas y colaboraciones firmadas, lo que permite hoy analizar con mayor riqueza las representaciones y los imaginarios sociales construidos en torno al deporte. Entre estos imaginarios, ocupan un lugar relevante las construcciones de género, especialmente en relación con el rol y la visibilidad de las mujeres en el espacio deportivo. Si bien, *Los Sports* no centraba su atención en el deporte femenino, sí incluía referencias y registros que permiten rastrear los modos en que las mujeres fueron incorporadas, y a la vez reguladas, en el discurso deportivo de la época.



Las columnas y editoriales de *Los Sports* también reflejaban las tensiones entre la creciente presencia femenina en el ámbito deportivo y los límites impuestos por los valores tradicionales de género. Las mujeres eran celebradas, siempre y cuando su actividad física fuera compatible con los ideales de salud, estética y domesticidad, pero eran objeto de burla o sospecha cuando desafiaban esas fronteras, como ocurría con las interesadas en deportes considerados “varoniles” como el fútbol o el boxeo. Así, la revista no solo informaba sobre la realidad deportiva, sino que la moldeaba, legitimaba ciertas prácticas y cuerpos, y desautorizaba otros, operando como un agente regulador de los roles de género dentro del incipiente campo deportivo chileno.

## Una mujer digna de imitar

Las imágenes de mujeres en el primer año de *Los Sports* eran escasas pero significativas. Suelen vincularse con disciplinas como el tenis, la natación, la gimnasia o la equitación, es decir, aquellas prácticas que eran socialmente aceptadas para el género femenino por estar asociadas a valores como la elegancia, la salud, la gracia y la contención corporal. Estas representaciones visuales operaban como dispositivos de género que reforzaban la feminidad normativa, en donde los cuerpos eran retratados en actitudes pasivas o en poses que privilegiaban la armonía y el decoro, antes que el esfuerzo o la competencia. En este sentido, la revista no solo reprodu-



**Imagen 1:** Las mujeres posando con la familia o en grupo. *Los Sports*.

cía un modelo idealizado del cuerpo femenino, sino que contribuía a delimitar el campo simbólico de lo posible y lo aceptable en la participación deportiva de las mujeres.

En otras palabras, las primeras imágenes de mujeres deportistas en Chile mantenían una línea editorial clara que opacaba su valiosa presencia: reflejaban cómo las mujeres eran pensadas por los hombres, o mejor dicho, ilustraban el ideal de mujer que el hombre buscaba. En *Los Sports* es clara la tendencia a simbolizar “ejemplos que deben imitarse” (Torres Villalobos, 1923, p.2), como bien lo exponen los periodistas. Este mensaje atraviesa todo el imaginario propuesto en la revista, sobre todo desde el punto de vista socioeconómico y cultural.

Lo primero que sale a la luz son los deportes escogidos en sus páginas, los cuales, como dijimos más arriba, eran los practicados por las elites aristocráticas en clubes privados<sup>5</sup>: tenis, golf, hockey, equitación, automovilismo, ciclismo y golf. En estas actividades participaban “señoras”, a saber, mujeres con estatus, ya sean casadas o



**Imagen 2:** Los Sports destaca a la deportista como "bello exponente".

aquellas que podían seguir una tradición familiar. Esto se expone allí cuando las fotos en donde las deportistas son exhibidas en cuerpo entero (muchas veces mostrando los osados tobillos) son en su mayoría dispuestas en compañía de su esposo, con sus hijos, con familiares o en colectivo (Imagen 1). Estos deportes eran fomentados porque podían realizarse en compañía de los hombres, como una actividad de ocio de los fines de semana.

Por ello, la disposición de las poses son para reflejar la importancia de valores como la familia y la tradición, mostrando con orgullo a mujeres

<sup>5</sup> Esta exclusividad en el acceso, lamentablemente, aún se mantiene en Chile en algunas prácticas deportivas nombradas aquí.



ejemplares en una sociedad en vías de modernización, y la importancia de la práctica deportiva y el ocio como señal de una cultura moderna. No solo cumplen con su loable trabajo en el hogar, sino también se destacan como mujeres “capaces de todo” sin perder su prioridad: la familia. En mucha menor medida, *Los Sports* muestran mujeres en solitario, donde se destaca su “simpatía” y “belleza” (Imagen 2), distinguidos atributos que tienen una cosa en común, a saber: ninguno tiene nada que ver con lo deportivo.

Un segundo grupo de deportes son de interés para la revista, y son aquellos que las “señoritas” pueden practicar de modo sano y divertido, sin perder su gracia ni su decoro. Gimnasia, fallen ball, patinaje, natación, lanzamiento de bala y jabalina, eran prácticas que venían de la mano con la propuesta de fomento a la educación física en las jóvenes estudiantes. Deportes adecuados a su edad y a su sexo, que no perturbaban su desarrollo para una maternidad sana. Se dejan de lado los deportes bruscos (como el fútbol) para mostrar los que son “excelentes ejercicios para las mujeres” (Morris, 1923, pp. 6). Al igual que con las señoras de la alta sociedad, las señoritas serán presentadas en su mayoría en grupo, sobre todo en un contexto



**Imagen 3:** Las mujeres fotografiadas en grupo en *Los Sports*



escolar. Por un lado, posan como un equipo (Imagen 3), con uniforme escolar o con sus trajes para deporte, de manera estática y con una clara pose de orgullo de su práctica. Por otro lado, se presenta a las jóvenes en plena acción de ejercitación, sobre todo en lo referente a la gimnasia (Imagen 4). Mención especial tiene un artículo sobre el lanzamiento, donde utilizan a las mujeres como un “tutorial” de cómo el cuerpo es ejercitado durante la práctica, siendo más importante la pose que la identidad de la deportista (Imagen 5).



**Imagen 4:** En ocasiones se presentan a las chicas en actividades de ejercitación en *Los Sports*.

## LOS LANZAMIENTOS, EXCELENTE EJERCICIOS PARA LAS MUJERES

Por VIOLETA MORRIS. RECORDWOMAN DE FRANCIA.



El brazo izquierdo guarda el equilibrio.

Cuerpo ligeramente inclinado hacia atrás.

Posición inicial.



Lanzamiento de peso.

El cuerpo hace un cuarto de giro para guardar el equilibrio.

El momento de lanzar.



El brazo derecho tiende a restablecer el equilibrio.

Debe permanecer sobre la punta de los pies.

La bala ha sido lanzada.



La vista fija sobre los puntos del dardo.

El cuerpo se inclina hacia atrás para tomar impulso.

La fase del lanzamiento del dardo.



Todos los músculos los contraídos.

La línea de impulso no debe pasarse.

El dardo va a ser lanzado.



El pie sobre su planta indica el momento de detenerse.

El dardo es lanzado.

Una de las ramas de mayor utilidad de los deportes, para el sexo llamado débil, es el de los lanzamientos, por ser uno de los ejercicios más completos para el desenvolvimiento general del cuerpo, pues hace trabajar a un mismo tiempo, tanto los miembros superiores como los inferiores.

Los dirigentes del sport femenino lo hacen practicar con ambos brazos, haciéndolo así más completo aún.

Se han hecho varios ensayos con excelente resultado, a fin de implantar en los medios deportistas femeninos todos los lanzamientos: el disco, la bala, el martillo y la jabalina o dardo, figurando estos ya en los programas olímpicos.

La técnica en el lanzamiento de la bala es idéntica a la empleada por los atletas masculinos, y sólo existe diferencia en el peso que es inferior al que emplean los hombres.

En el lanzamiento de la jabalina o dardo, por el contrario, la técnica es otra. Mientras los hombres lanzan el dardo con una sola mano y tomándolo del centro lo proyectan como una arma, nosotras empleamos el viejo estilo libre, en el cual los dos brazos concurren a la propulsión: una mano sirve para asegurar la dirección y la otra da el impulso. Naturalmente que el impulso es reducido a su más simple efecto y sólo un movimiento de balanceo de los brazos permitirá darle un impulso superior.

No me cansaré de recomendar estos ejercicios a las jóvenes que hacen sports. El cuerpo tiene que ganar en desenvolvimiento y desarrollo de los músculos y afina la estética. El ademán es mucho más elegante y gracioso que el que exigen los ejercicios de salto de altura y largo, como asimismo los de una carrera de vallas. En estos deportes poco apropiados para la mujer.

**Imagen 5:** Se destaca qué ejercicios son saludables para las mujeres en *Los Sports*.



Como vemos, tanto señoras como señoritas eran exhibidas como prominentes deportistas, pero con un importante sesgo. Las señoras eran las esposas de clase aristocrática que veían el deporte como actividades recreativas que no iban en contra de sus obligaciones como madres y mujeres de familias distinguidas. De este grupo, un reducido número son tratadas como atletas, y siempre supeditadas a hombres que las acompañaban en su desarrollo. Por otro lado, las señoritas seguían las planificaciones escolares de fomento a la higiene y salud propia de los años 20, que iban de la mano con la intención de lograr un Estado moderno, y por ende, una sociedad a la altura de los tiempos modernos.

### **Miradas masculinas, cuerpos femeninos: un análisis de género en la iconografía deportiva de la revista *Triunfo***

Si bien a principios de siglo el objetivo de los medios fue construir una mujer - aristocrática- ideal, acorde a los planes modernizadores de un joven país que buscaba personalidades ejemplares para las mujeres y jóvenes, en el periodo de la revista *Triunfo* hay un giro respecto a la finalidad de cómo y por qué exhibir los cuerpos femeninos. Como veremos, se oscila entre la escasez de cobertura a mujeres deportistas y una objetualización de sus cuerpos, mostrándolas en su gran mayoría únicamente para el deleite masculino, siendo consideradas como material de entretenimiento dentro de las noticias de deportistas hombres.

La revista *Triunfo*, fundada en junio de 1986, constituye un objeto relevante para pensar el cruce entre deporte, medios y cultura durante las últimas décadas del siglo XX en Chile. Nacida durante la dictadura militar (1973-1990), y editada por la Empresa Periodística La Nación S.A., su origen se enmarca en el contexto de una estrategia de reorganización de los medios de comunicación bajo control y administración estatal, la que buscaba proyectar una imagen de normalización institucional neoliberal en el país, que fuera funcional al proyecto autoritario instaurado (Monckeberg, 2009). Es por ello que, en sus primeros años, tanto *Triunfo* como su casa editorial La Nación, funcionaron como medios mixtos (público-privado), respondiendo, al menos parcialmente, a una política comunicacional impulsada desde el aparato estatal dictatorial, pero con ciertas libertades de sus editores y periodistas para plantear visiones críticas respecto del deporte, especialmente del fútbol chileno. Es por ello que, a medida que el país se abría políticamente y a pocos años del plebiscito de 1988, podríamos plantear que *Triunfo* cumplió una función ambivalente, por una parte, funcionando como un producto cultural promovido por el Estado (hasta su nombre refleja el imaginario neoliberal), pero por otra parte y especialmente desde la década de 1990 se comienza a posicionar como una producción crítica y con independencia editorial de los grandes poderes que controlaban el universo fútbol chileno.

## Primero la belleza, después el deporte



**Imagen 6:** En *Triunfo* se destaca la "belleza de otro mundo".



**Imagen 7:** *Triunfo* destaca un "detalle" de una jugadora de tenis.

Las imágenes de mujeres deportistas en el primer año de *Triunfo* siguen una esperable tendencia: son extremadamente escasas. Y lamentablemente, las pocas apariciones reflejan la clara tendencia editorial de entretener a sus lectores masculinos. Es por eso que las imágenes y los discursos revelan una cruda cosificación<sup>6</sup>, donde no se oculta que el interés de mostrar a las atletas es más por su físico y vida personal, que por sus logros deportivos.

Sumado a lo anterior, lo que más llama la atención es que la presencia de deportistas chilenas es mínima, optando la revista por mostrar más los atributos de atletas internacionales que nacionales. En una nota sobre los juegos olímpicos de Seúl (Imagen 6), que poco y nada hablaba sobre el evento, destacan a cuatro surcoreanas que representan una "belleza de otro mundo" (S/A, 1986, pp.20). Las mujeres están con un traje típico de su país, pero el redactor "tranquilizará" a los lectores cuando dice: "Pero aseguran que tienen muchos trajes más sensuales que mostrar" (ibid.).

<sup>6</sup> En este artículo no entraremos en la disputa conceptual del término, el cual aún se debate entre los círculos filosóficos feministas. Por el contrario, usaremos su definición general y literal propuesta por la Real Academia Española: "Reducir a la condición de cosa a una persona".

Destino similar tienen otras mujeres que, en notas más que mínimas, son alabadas por su físico: una esquiadora en primer plano que aparece con pelo al viento y no practicando deporte; Jane Fonda siendo presentada como “Miss Aeróbica”; un par de deportistas comentando sus gustos musicales; la “chica del desodorante” (Patricia Pérez), donde poco les importa si hace deporte o no; y una karateca que se retira del deporte para ser guardaespaldas, ya que es una belleza pero “una dama muy peligrosa”. En estos casos, sumado a una imagen pequeña, siempre se le incluye un adjetivo físico a su persona, dejando su condición de deportista como un dato completamente anecdótico.

Los casos más explícitos de la cosificación y sexualización de las deportistas se presentan como un breve comentario, tan minúsculos que pasarían de ser percibidos, pero con una gran intención de llamar de inmediato la atención de los lectores. Uno llamado “El detalle” (Imagen 7), donde se muestra la ropa interior de Chris Evert y se



**Imagen 8:** *Triunfo* retrata a Ana María Comaschi en posturas pasivas destacando sus atributos físicos.





**Imagen 9:** Muy pocas mujeres parecen haciendo deporte en *Triunfo*.

presencia femenina tiene el título “El atletismo se está muriendo” (Rodríguez, 1986, pp. 8-9), una dura crítica a la falta de financiamiento de atletas jóvenes. Se aprecia a deportistas compitiendo (Imagen 9), destacando a las atletas Pamela Fuentes y Carolina Videla, aunque el reportaje deja completamente de lado el deporte femenino, sobre todo en lo referente a posibles ganadores de medallas a nivel internacional. Y no deja de ser interesante el hecho de que el artículo fue escrito por una mujer. La segunda aparición es la cobertura de los juegos ODESUR de ese año (S/A(3), 1986, pp.36-39). En ambos casos, las atletas son parte de un conjunto en donde también destacan los hombres, tanto en las imágenes como en el relato periodístico.

da a entender que es un gesto de la deportista por llamar a la mirada masculina: “Delicado detalle del pantaloncillo que ella coquetamente usa para jugar” (S/A(2), 1986, pp.29). El segundo caso, es un artículo sobre la carrera de Ana María Comaschi (Imagen 8), una deportista que tiene momentos épicos de sobra para incluir en una revista deportiva. Sin embargo, en las imágenes se le ve elongando, en poses sensuales y pasivas, ya que lo importante era resaltar “a la morena”, una “bella atleta” con “físico exuberante”.

En mucha menor medida y aunque parezca insólito, aparecen deportistas chilenas, valga la redundancia, haciendo deporte. El reportaje con más



**Imágenes 10 y 11:** En el caso de la tenista Germaine Ohaco, *Triunfo* destaca su su candidatura a Miss Mundo Chile

La única individualización a una mujer chilena, es una entrevista realizada a Germaine Ohaco (Imagen 10 y 11), una tenista que decidió abandonar la práctica para dedicarse al modelaje. La nota aborda, de hecho, su candidatura a Miss Mundo Chile, y la titulan "la tenista que quiere ser reina". Las imágenes revelan la clara intención de hacer explícita la belleza de Ohaco y mostrar su presente como modelo, desestimando como información relevante su carrera tenística.

### Continuidad histórica de la exclusión: neoliberalismo e invisibilización editorial de las mujeres en *El Gráfico Chile*

El último periodo de la historia del deporte chileno que vamos a analizar es el que hemos denominado etapa neoliberal, la cual se inicia durante la dictadura militar chilena (1973-1990) y se extiende hasta la actualidad. Este periodo representa una ruptura significativa con los modelos deportivos alcanzados en las etapas de dependencia y desarrollismo, caracterizados por el fomento estatal al deporte y al asociativismo social. En las últimas décadas, el neoliberalismo como modelo

económico y social logra impregnar el espacio deportivo, reorganizándolo bajo lógicas de mercado y procesos de privatización, no solo de su práctica, sino que también de su difusión.

Como señalan Cabello, Navea, Vergara y Vilches (2024), la dictadura militar no solo transformó la estructura económica del país, sino que intervino el deporte para alinearlos con los valores del libre mercado, promoviendo el tránsito desde un “fútbol-corazón” hacia un “fútbol-empresa” administrado por grupos económicos privados. Aunque este experimento fracasó en sus primeros intentos a fines de los años de 1970, durante este periodo se sentaron las bases de un proceso de neoliberalización que se consolidaría durante los gobiernos posdictatoriales de la transición democrática. Concretamente, el deporte en Chile cambia su enfoque, con la promulgación de la Ley del Deporte (2001), que formaliza el rol subsidiario del Estado, profundizando su giro neoliberal. En el caso del fútbol profesional, la privatización se materializaría con la Ley 20.019 (2005), que crea y obliga el traspaso de la propiedad de los clubes a las Sociedades Anónimas Deportivas Profesionales, que brinda un soporte institucional a su mercantilización. De esta manera, el deporte se integra y relaciona directamente con la industria cultural y el espectáculo globalizado chileno, concentrándose los recursos públicos en la élite competitiva y en la facilitación de eventos deportivos masivos, generalmente organizados por empresas comerciales que utilizan el deporte como estrategia de marketing. En este panorama, se desplaza del campo deportivo todo aquello “que no vende”: deportistas amateurs, mujeres, disidencias y clubes comunitarios, los cuales enfrentan en el periodo nuevas formas de precarización, autogestión y desigualdad estructural.

Desde el comienzo del artículo establecimos que analizaríamos tres revistas deportivas representativas de las etapas históricas propuestas. Para este apartado, hemos elegido *El Gráfico Chile*, ya que consideramos constituye la expresión más fiel y nítida de cómo la figura femenina ha sido tratada en el discurso especializado chileno durante el periodo neoliberal. La revista *El Gráfico* llegó a Chile en 1997 como una extensión de su versión original argentina, y rápidamente se convertiría en uno de los más destacados medios gráficos deportivos del país, donde predominaba la publicidad y la cobertura del fútbol profesional masculino como producto rentable, sus competencias, resultados y también su actividad extradeportiva, especialmente de figuras asociadas a la celebridad.

El corpus que trabajamos de esta revista, proviene del archivo digital que tiene a disposición la Asociación de Investigadores del Fútbol Chileno (ASIFUCH), cuya labor de resguardo y sistematización ha permitido ampliar la investigación social en torno al deporte como objeto de estudio. Sin embargo, resulta particularmente revelador que, en el material correspondiente al primer año de circulación de *El Gráfico* en Chile



no se encuentre ni una sola imagen publicada de mujeres deportistas. Esta ausencia constituye un antecedente evidente de la continuidad histórica de la exclusión femenina en los relatos del deporte, ahora rearticulada bajo las lógicas neoliberales del espectáculo y la mercantilización.

El vacío visual no solo evidencia una falta de representación, sino que opera como una forma activa de invisibilización, en donde el mensaje implícito es que los logros, presencias y trayectorias de las mujeres no son considerados relevantes ni dignos de ser registrados por un medio de amplia circulación nacional como lo es *El Gráfico* en la época. Esta omisión no es simplemente accidental, sino que responde a una construcción discursiva que ha dejado fuera a las deportistas, limitando el reconocimiento de su rol y contribución al deporte. Por lo demás, es un discurso que reproduce y fortalece la identificación y representación del deporte con una masculinidad hegemónica asociada al éxito como variable definitoria de quiénes pueden ser sujetos legítimos de la práctica deportiva. Ello contrasta con tendencias internacionales, que desde la década de 1990 y tras la celebración de la Copa del Mundo Femenino y los campeonatos sudamericanos, comenzaron a incorporar mayor visibilidad para las mujeres en distintos medios, lo que hace aún más significativa la exclusión femenina en el país.

En los años siguientes, esta omisión persiste, reflejando una continuidad en la exclusión de las mujeres del discurso deportivo en los medios. No parece haber una intención de investigar, preservar, ni valorar la presencia de las deportistas en el espacio público. Esta realidad resulta especialmente paradójica si se considera que, en plena época neoliberal, el deporte femenino nacional comenzaba a adquirir una popularización, interés y visibilización creciente, ejemplo de ello es el fútbol femenino que desde 1992 comenzó el desarrollo de campeonatos metropolitanos y nacionales, y, aun así, para la prensa especializada, las mujeres aún no son dignas de llenar portadas con sus logros deportivos.

Esta paradoja fortalece la hipótesis de que la invisibilización no responde a la falta de desempeño o presencia femenina en las canchas y estadios, sino más bien responde a un sesgo discursivo que reproduce una jerarquización de géneros que es histórica en el campo deportivo, que atraviesa un siglo de exclusiones y que se actualiza en el marco neoliberal, donde la rentabilidad, el espectáculo y la fama definen qué cuerpos y qué historias deportivas son consideradas merecedoras de aparecer y de ingresar en la memoria sociodeportiva del país. Así, incluso cuando las mujeres avanzan en la conquista de nuevos espacios deportivos y éxitos, para la prensa especializada neoliberal siguen estando más ausentes que nunca.

## Conclusiones

A lo largo del presente artículo hemos buscado evidenciar las revistas deportivas como productos culturales, que no solo registran e informan sobre el desarrollo del deporte chileno, sino que principalmente participan activamente en la producción de imaginarios, jerarquías, exclusiones y representaciones de género. A partir del análisis comparado de las tres publicaciones seleccionadas hemos podido identificar continuidades históricas en la forma en que se ha construido, regulado o limitado la figura de la mujer deportista en el espacio público.

No obstante sus limitaciones, el valor documental y simbólico de la revista *Los Sports* para el estudio del deporte femenino en el Chile de la primera mitad del siglo XX es innegable. La revista no solo da cuenta de la existencia de mujeres deportistas, sino que permite comprender cómo fueron representadas, celebradas o excluidas dentro de un sistema de significación profundamente marcado por la matriz patriarcal de la época. Estudiar las imágenes y discursos de *Los Sports* implica, por tanto, interrogar no solo las formas en que se visibilizó a la mujer deportista, sino también los silencios, omisiones y estereotipos que estructuraron su presencia en el espacio público.

Por su parte, el archivo de *Triunfo* constituye hoy una fuente histórica de gran valor para investigar no solo la evolución del deporte chileno, sino también los modos en que se representaron y legitimaron ciertas formas de corporalidad y género. En esta línea, *Triunfo* operó como un artefacto cultural que contribuyó activamente a la construcción de imaginarios sociales sobre el deporte y sus protagonistas, por lo que su estudio no solo ilumina la historia del periodismo deportivo en Chile, sino que ofrece claves para comprender los modos en que se produce y disputa el sentido del deporte en nuestra sociedad.

Finalmente, el caso de la revista *El Gráfico Chile* permite observar cómo, incluso en pleno periodo neoliberal, la exclusión de las mujeres en el deporte se mantiene, pero adquiriendo nuevas formas, caracterizadas ya no por la representación estereotipada del pasado, sino que por una omisión sistemática a su participación en el espacio público como deportistas. A diferencia de los discursos visuales de las décadas anteriores, donde las mujeres aparecían reguladas, pero al menos visibles, en *El Gráfico Chile* predominó un borramiento casi absoluto, incluso en un contexto donde el deporte femenino nacional comenzaba a adquirir mayor relevancia y presencia competitiva a lo largo de todo el país. Esta ausencia, especialmente relevante durante el primer año de publicación de la revista, nos parece que no debe entenderse como un hecho aislado o anecdótico de la época, sino como una manifestación de un sesgo editorial coherente con las lógicas del mercado deportivo neoliberal, que priorizó los deportes rentables “que venden”, los cuerpos masculinizados presentes

en el alto rendimiento y la promoción del fútbol profesional como un producto espectacularizado.

Al analizar el recorrido a lo largo de todos los periodos estudiados, emergen elementos comunes que respaldan nuestra hipótesis, a saber, que la imagen de la mujer deportista reproduce estereotipos que intencionan la configuración de sesgos de género en el público y la audiencia. Estos sesgos, intencionalmente contruidos, contribuyen a la percepción de que el deporte femenino carece de trayectoria, relevancia y calidad, una visión que persiste hasta la actualidad. Las apariciones de deportistas nacionales durante largos periodos de tiempo fueron esporádicas, casi anecdóticas o supeditadas a una noticia que poco destacaba los logros de la mujer exhibida. Las imágenes, en su mayoría, carecen de la épica y la gloria que tan bien los fotógrafos han sabido retratar en los atletas masculinos. Las poses realizadas por las mujeres, guionizadas por la mirada masculina, no solo carecen de heroísmo, sino también de deportividad.

En conjunto, los tres casos de las revistas seleccionadas muestran que la imagen de la mujer deportista ha estado históricamente mediada por discursos que delimitan quién puede ser considerada sujeto legítimo para desarrollar una práctica deportiva. Desde la feminidad vigilada de *Los Sports*, pasando por la cosificación y marginalidad en *Triunfo*, hasta la invisibilización neoliberal de *El Gráfico Chile*, estas revistas no solo reflejan transformaciones sociales, sino que también contribuyen a reproducir prácticas simbólicas que han sostenido la desigualdad de género en el campo deportivo chileno.

Para finalizar, nos gustaría señalar que la selección de *Los Sports*, *Triunfo* y *El Gráfico Chile* responde a una decisión metodológica de las autoras, que no pretende abarcar la totalidad del panorama editorial deportivo de sus respectivos periodos. Estos medios de comunicación coexistieron con otras publicaciones y formatos de la industria cultural que también aportaron a la construcción del imaginario deportivo. Sin embargo, consideramos que los patrones observados en estas tres revistas resultan ilustrativos para dar cuenta de cómo han operado históricamente ciertos sesgos de género editoriales dentro de la prensa deportiva chilena, permitiendo identificar con claridad la continuidad y persistencia de desigualdades de género en la representación de las mujeres deportistas a lo largo de la historia del deporte moderno chileno.

**Bibliografía**

- Acuña, P. (2021). Deporte, masculinidades y cultura de masas: Historia de las revistas deportivas chilenas, 1899-1958 (322 p.). Ediciones UAH.
- Brenda, C. (2011). *Citizens and sportsman: Fútbol and politics in twentieth-century Chile* (315 p.). University of Texas Press.
- Cabello, C., Navea, V., Vergara, C., & Vilches, D. (n.d.). Historia económica del deporte en Chile. En M. Llorca-Jaña & R. Miller (Eds.), *Historia económica de Chile* (pp. 495-515). Fondo de Cultura Económica.
- Chartier, R. (1992). *El mundo como representación: Historia cultural. Entre la práctica y la representación*. Gedisa.
- Else, B., & Nadel, J. (2019). *Futboleras: A history of women and sports in Latin America*. University of Texas Press.
- Hall, S. (Ed.). (1997). *Representation: Cultural representations and signifying practices* (pp. 13-74). Sage Publications. (Trad. E. Sevilla Casas).
- Marín, E. (1995). *Centenario historia total del fútbol chileno: 1895-1995* (355 p.). Editores y Consultores.
- Morris, V. (noviembre 1923). Los lanzamientos, excelentes ejercicios para las mujeres. *Los Sports*, (36), 6.
- Pilar, A. (1997). *Historia del deporte chileno: Orígenes y transformaciones* (186 p.). DIGEDER.
- Rodríguez, C. (agosto 1986). El atletismo se está muriendo. *Triunfo*, (13), 8-9.
- S/A. (diciembre 1986). Bellas de otro mundo. *Triunfo*, (29), 20.
- S/A(2). (agosto 1986). El detalle. *Triunfo*, (13), 29.
- S/A(3). (diciembre 1986). Retroceder para seguir igual. *Triunfo*, (28), 35-39.
- Torres Villalobos, J. (marzo 1923). El lawn-tennis. Ejemplo que debe imitarse. *Los Sports*, (3), 2.
- Artículos y tesis:
- Cabello, C. (2009). Lo autorizado, lo disputado y lo promovido en los albores de la práctica física y deportiva de las mujeres chilenas: El caso del fútbol como práctica de asociatividad obrera femenina y legitimación política, 1880-1929. Instituto de Historia, Facultad de Filosofía y Educación, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso.

## **Representaciones visuales y discursos digitales: revisión del Instagram de la Selección femenina de fútbol de Colombia**

### **Visual Representations and Digital Discourses: A Review of the Colombian Women's National Football Team's Instagram**

**Sofía Molina Sandoval**

Universidad de Los Andes, Colombia

[13sofiamolina@gmail.com](mailto:13sofiamolina@gmail.com)

**Vielka Valentina Rodríguez Jaimes**

Universidad Nacional de Colombia, Colombia

[vielkar934@gmail.com](mailto:vielkar934@gmail.com)

#### **Resumen**

Culturalmente hemos visto cómo se han construido significados dentro del deporte en torno a las representaciones visuales cotidianas. De igual forma, se entiende que en Latinoamérica el fútbol se ha edificado bajo estructuras patriarcales que condicionan la participación de las mujeres dentro del mismo. Teniendo en cuenta esto, en este artículo se propone explorar los significados construidos en el entorno colombiano, y para esto se plantea un estudio de caso de la selección Colombia de mayores basándonos en las redes sociales de la Federación Colombiana de Fútbol (@lafcfem). Para efectuar esta investigación utilizamos una mixtura de diferentes metodologías que nos permitieron abordar tanto aspectos cuantitativos como cualitativos, tales como el análisis visual y el análisis de discurso enfocado tanto en los administradores de la cuenta oficial, así como en los comentarios realizados por seguidores y visualizadores del contenido fotográfico expuesto. El resultado evidencia una exposición diferencial de acuerdo a la jugadora protagonista; sin embargo, su composición de manera general busca mostrarlas dentro de su rol en el deporte. Por otro lado, dentro de la recepción del público se siguen perpetuando algunos aspectos de una cultura machista relacionados con el cuerpo y las capacidades de las mujeres.

**Palabras clave:** representaciones visuales, discurso digital, fútbol femenino, cultura machista, redes sociales.

## Abstract

Culturally, we have observed how meanings are constructed in sports through everyday visual representations. At the same time, it is evident that football in Latin America has been built upon patriarchal structures that influence and limit women's participation in the sport. In light of this, the article aims to explore the meanings constructed within the Colombian context. To do so, we propose a case study of the senior Colombian women's national team, drawing on content shared on the social media platforms of the Colombian Football Federation (@lafcfem). To carry out this research, we used a combination of different methodologies that allowed us to address both quantitative and qualitative aspects. We applied methods such as visual analysis and discourse analysis, focusing on both the administrators of the official account and the comments made by followers and viewers of the photographic content. The results reveal a differentiated representation depending on the featured player; however, in general, the composition seeks to portray the athletes within their role in the sport. Nonetheless, in terms of audience reception, certain aspects of a sexist culture—particularly regarding women's bodies and capabilities—continue to be perpetuated.

**Keywords:** Visual representations, Digital Discourse, Women's Football, Machista culture, Social Media.

## Introducción

El presente artículo estudia el perfil de Instagram de la *Selección Colombia Femenina* (@lafcfem) con el objetivo de analizar cuantitativa, visual y discursivamente las publicaciones e imágenes allí encontradas. Las preguntas que movilizan la investigación son: ¿cuáles son las representaciones que se construyen alrededor de la Selección Colombia Femenina en el instagram oficial de la selección? ¿Cuál es la representación visual y discursiva construida desde la institucionalidad? ¿Cuál es la representación construida desde el discurso del espectador?

En primer lugar, se presentan brevemente los antecedentes relacionados con el fútbol en América Latina y en Colombia, el papel de las mujeres en dichos espacios deportivos, la representación visual de lo femenino y la participación de las audiencias en las redes sociales, así como la importancia de la red social analizada. En segundo lugar, se describe la metodología utilizada, construida a partir de aportes

teóricos vinculados al análisis visual y al análisis de discurso, así como criterios de recolección de datos respecto al componente cuantitativo. En tercer lugar, se exponen los datos obtenidos, primero, los resultados cuantitativos acompañados de gráficos explicativos; luego, los hallazgos cualitativos, tanto en el plano visual como discursivo. A partir de estos resultados, se desarrolla una discusión que permite interpretar las representaciones y dinámicas presentes en el contenido analizado. Finalmente, se presentan las conclusiones del estudio y se proponen posibles líneas de investigación futura.

### **Antecedentes**

Se llevó a cabo una revisión bibliográfica sobre los escenarios políticos y sociales del fútbol femenino en América Latina, especialmente en Colombia. Para esto, se exploraron dimensiones del fútbol femenino y su representación visual en redes sociales. Con esto se construyó la base teórica con una perspectiva feminista y de análisis visual. De entrada, Fischer, Kohler y Reith plantean en su libro *Fútbol y sociedad en América Latina* (2021), cómo la llegada del fútbol a la región y su difusión mediática impulsaron la futbolización, que implica una organización del tiempo libre, la generación de un sentido a la vida y la negociación con identidades de género, etnia y nación. En el ámbito académico solo desde los años 80 el fútbol ganó visibilidad en las ciencias sociales. Desde allí, se estudian fenómenos como las hinchadas, su vínculo con el poder político y el impacto de la globalización y los medios. Por último, se resalta su carácter masculino y la exclusión sistemática de las mujeres. Profundizando en lo anterior se encuentran publicaciones como *Futbolera* (2019). A pesar de que no se menciona directamente a Colombia, evidencia el control sobre la participación de las mujeres en el fútbol en la región y la imposición de roles de género desde la escuela, llegando, en algunos casos, a ser prohibido. Adicionalmente, el libro *Sporting Females. Critical Issues in the History and Sociology of Women's Sport* (1994), evidencia cómo las estructuras sociales han oprimido a las mujeres mediante exclusión estructural, control de la sexualidad y argumentos pseudocientíficos sobre los efectos del deporte en su cuerpo y su capacidad reproductiva.

Para el caso de Colombia, Gabriela Ardila Viela, notando el vacío en investigaciones sobre el fútbol femenino en Colombia, construye *A las patadas: Historia del fútbol practicado por mujeres en Colombia desde 1949* (2023). En este, muestra cómo el fútbol ha sido impregnado por la cultura patriarcal. Desde el siglo XVIII las mujeres



fueron excluidas de la ciudadanía y su cuerpo fue interpretado como débil y dependiente. Así, mientras el fútbol masculino se consolidaba como elemento de identidad nacional, el fútbol femenino fue marginado, considerado un tabú que masculinizaba a las mujeres y se asociaba con el lesbianismo. Esto se tradujo en vacíos investigativos entre los años 1950 y 2000, haciendo que la visibilidad del fútbol femenino en los últimos 20 años sea vista como superficial y en muchos casos banalizada.

En este texto se busca entender la construcción e interpretación de imaginarios visuales que, aunque dirigidos al deporte, dan cuenta de aspectos de la sociedad colombiana. Para ello, se toma el libro *The Feminism and Visual Culture Reader* (Jones, 2003). Allí, el concepto de *male gaze*, construido a partir de la teoría de Laura Mulvey, señala que la sociedad patriarcal ha estructurado la forma en que se construye significado en torno a la imagen de la mujer. La mirada masculina objetifica a las mujeres como figuras pasivas exhibidas para el placer visual y el deseo masculino, siendo foco de fetichización y objetificación en la cultura visual.

Asimismo, la revisión de una red social como Instagram resulta clave al ser una plataforma visual con más de mil millones de usuarios activos mensuales. Gurung et al. (2025) plantea que, además, la red social ha transformado la creación e interpretación de los símbolos visuales, ya que su naturaleza orientada a la imagen amplifica su impacto y permite que circulen rápidamente en redes hiperconectadas, alcanzando audiencias globales (2025), generando también reacciones y discursos que exceden lo visual. En este contexto, resulta pertinente retomar el concepto de espectaduría desarrollado por Michele White (2006), quien plantea que los individuos en internet no son simplemente usuarios pasivos, sino espectadores activos. Así, Internet se configura como un espacio dinámico de observación y participación. Los usuarios no solo consumen imágenes: las interpretan, las comentan y, en ese proceso, refuerzan o disputan imaginarios sociales preexistentes.

De esta manera, se decide hacer una revisión del perfil de Instagram de la selección femenina de fútbol colombiana, centrada en las publicaciones que contienen imágenes y que están dirigidas a la liga de mayores. No se tomó en cuenta el contenido videográfico ya que analíticamente existe una diferencia considerable con las fotografías. Se eligió esta liga al ser la de mayor visibilización y profesionalización del fútbol femenino en Colombia al ser impulsada por patrocinios y cobertura prioritaria en medios, lo que atrae usuarios a su cuenta de instagram. Para ello, se aplicó una metodología mixta que incluye análisis cuantitativo, visual y de discurso

con el fin de identificar patrones de representación, analizar casos específicos y comprender tanto el discurso institucional como las reacciones del público. Toda la metodología será aplicada en el análisis del perfil oficial de la selección femenina de fútbol de Colombia en Instagram (@lafcfem).

### **Marco metodológico**

Considerando lo anterior, dicho perfil (@lafcfem) contaba con 178.891 seguidores al momento en que se escribió el presente artículo. La primera publicación relacionada con la liga de mayores se realizó el 5 de abril del 2024. A partir de esa fecha, se revisaron las publicaciones hasta el 28 de marzo del 2025, última fecha de publicación antes del inicio de la investigación, para un total de 232 publicaciones que contienen 869 imágenes. La principal fuente fueron capturas de pantalla de las publicaciones de la selección con sus respectivos pies de página, la reproducción de las mismas se da con un fin académico, de análisis crítico y sin fines comerciales. Es importante mencionar que todas las fotos del perfil eran en publicación compartida con la página de la Federación Colombiana de Fútbol, por lo que no toda la audiencia que recibe es seguidora de la selección femenina.

Se construyó una base de datos con las publicaciones seleccionadas, lo que permitió un análisis cuantitativo de los siguientes aspectos: i) publicaciones con mayor interacción, tomándose en cuenta me gustas y comentarios. No se incluyó la opción de compartir por la ambigüedad en su intención, tampoco se consideró el posteo por su novedad y baja presencia; ii) contexto y función de la imagen, que cuenta con las subcategorías de: entrenamiento en acción, pose en contexto de entrenamiento, juego en curso, pose en contexto competitivo, retrato grupal institucional, desplazamiento, imagen informativa, actividades extradeportivas y presencia de terceros; iii) frecuencia con la que aparece cada jugadora y; iv) meses con más publicaciones. Se debe mencionar que, algunas publicaciones fueron eliminadas durante el proceso. Aun así, el análisis se realizó con base en las imágenes recolectadas antes de su eliminación, y se verificó la disponibilidad del contenido para los análisis visual y discursivo.

Gillian Rose (2016) aporta metodologías útiles para abordar las imágenes desde su materialidad y el contexto que las rodea, lo que orientó esta investigación hacia una comprensión crítica de sus efectos visuales. Por su parte, Kress y Van Leeuwen (2006) presentan un estudio de la composición visual en donde se analizan los

diferentes significados con los que está impregnada una imagen. Por un lado, la modalidad visual se refiere a la forma en que se busca representar la realidad, a través de recursos como el enfoque, la textura, la iluminación o la abstracción. Por otro lado, la saliencia como parte de la composición, indica el grado en que un elemento destaca dentro de la imagen según su tamaño, contraste, color, enfoque, posición o contexto cultural, orientando así la atención del espectador y produciendo así un significado social. Aunque el análisis visual se enfoca en aspectos técnicos, las imágenes generan reacciones cargadas de sentido emocional. Por eso, se incorporó también un análisis del discurso para comprender cómo la audiencia interpreta y responde a los contenidos como al mensaje emitido por la institucionalidad.

Respecto al uso del discurso en el presente análisis, resulta fundamental comprenderlo como un uso del lenguaje relativamente estable que organiza y estructura la vida social, pero que al mismo tiempo está atravesado por relaciones de poder y dominación, y se reproduce a través de este medio (Wodak y Meyer, 2016). Del mismo modo, se adopta el enfoque histórico-discursivo propuesto por Reisigl y Wodak (2016), el cual sostiene, entre otros principios, que el contexto histórico es crucial para la interpretación de textos y discursos, aspecto que también será central en esta investigación.

En esa línea, el estudio de discursos digitales y redes sociales desarrollado por KhosraviNik y Unger (2016) ofrece elementos para el análisis del perfil de *Instagram* de la selección. De su propuesta se destacan principalmente dos factores. Por un lado, el enfoque multimodal, que implica analizar un canal de comunicación donde convergen palabras e imágenes, lo cual se aborda mediante el análisis discursivo y visual. Por el otro lado, la distinción operativa entre el contenido institucional, en este caso, el perfil oficial del equipo, y el contenido producido por los usuarios, expresado principalmente en comentarios y reacciones.

Siguiendo esta perspectiva resulta pertinente tomar el planteamiento de Stuart Hall (2013) sobre el significado. Lo esencial es que no existe de forma inherente en los objetos ni en el mundo, sino que se construye a través de prácticas sociales y discursivas que le otorgan sentido a las cosas. En este marco, se retoman las pautas de Fairclough (1992) quien propone analizar el discurso a partir de 3 dimensiones.

Primero, el análisis de texto, centrado en las propiedades discursivas de los comentarios, a partir de una codificación sistemática que dio lugar a las categorías de: comentarios despectivos con tintes machistas y misóginos, subestimaciones respecto al juego e insultos y burlas en general; comentarios sobre corporalidad que

incluyen apariencia física sin tono sexual evidente y sexualizante; críticas sobre el desempeño en cuanto al juego y decisiones técnicas; comentarios positivos como apoyo a las jugadoras y/o defensa ante comentarios negativos y comentarios no aplicables. Segundo, la práctica discursiva, referente al contexto de producción de los discursos y su interrelación con dinámicas sociales, mediáticas e institucionales, destacando la interdiscursividad, entendida como el cruce entre distintos campos de conocimiento con fines comunicativos. Tercero, la práctica social que sitúa el discurso en un contexto más amplio permitiendo identificar sus efectos tanto en su producción institucional como en las respuestas del público. Este modelo mantiene su vigencia, como destaca Xing (2024) por su capacidad de superar las limitaciones del contexto y abordar el discurso desde un enfoque integral que va del microanálisis textual al macroanálisis social.

Luego del análisis cuantitativo, se seleccionaron las 10 imágenes más interactuadas por categoría y, entre ellas, se eligió la imagen principal más comentada para realizar el análisis visual y de discurso. La selección responde al hecho de que la imagen principal suele captar primero la atención del público, lo que puede influir directamente en su decisión de interactuar y comentar. Además, al ser la más comentada, permite observar una mayor diversidad de opiniones. Las imágenes que no cumplieron con estos criterios fueron excluidas del análisis. Adicionalmente, los nombres de usuario han sido anonimizados por razones éticas<sup>1</sup>. Finalmente, se incluyó únicamente un comentario a modo de ejemplo, por considerarse estrictamente necesario, evitando reproducir otros discursos de odio o expresiones despectivas hacia el equipo y las jugadoras.

### **Análisis cuantitativo**

La revisión cuantitativa presenta los siguientes resultados. En primer lugar, se identificó la categoría de cada imagen publicada y su distribución fue la siguiente: 254 imágenes de entrenamiento en acción, 189 de desplazamiento, 177 imágenes informativas, 130 de juego en curso, 59 de pose en contexto de entrenamiento, 19 retratos grupales institucionales, 19 de actividades extradeportivas, 15 de pose en contexto competitivo y 5 con presencia de terceros. Las jugadoras con más

---

<sup>1</sup> Cabe señalar que el análisis se realizó sobre los comentarios visibles en la red social, los cuales eran inferiores al total reportado debido a filtros algorítmicos o eliminación de contenido.

apariciones en las fotografías analizadas son Catalina Usme (80), Linda Caicedo (73) y Daniela Montoya (72). Su frecuencia se relaciona con su trayectoria en el equipo: Usme y Montoya por su reconocimiento y antigüedad y Caicedo por su destacado desempeño a temprana edad (gráfico 1). Los meses con mayor número de publicaciones fueron julio del 2024 (39), mes que da cuenta de la participación de la selección en los Juegos Olímpicos de París; octubre del mismo año (36), debido al centenario de la selección, mes que concentró varias publicaciones conmemorativas;

Frecuencia de aparición de las jugadoras

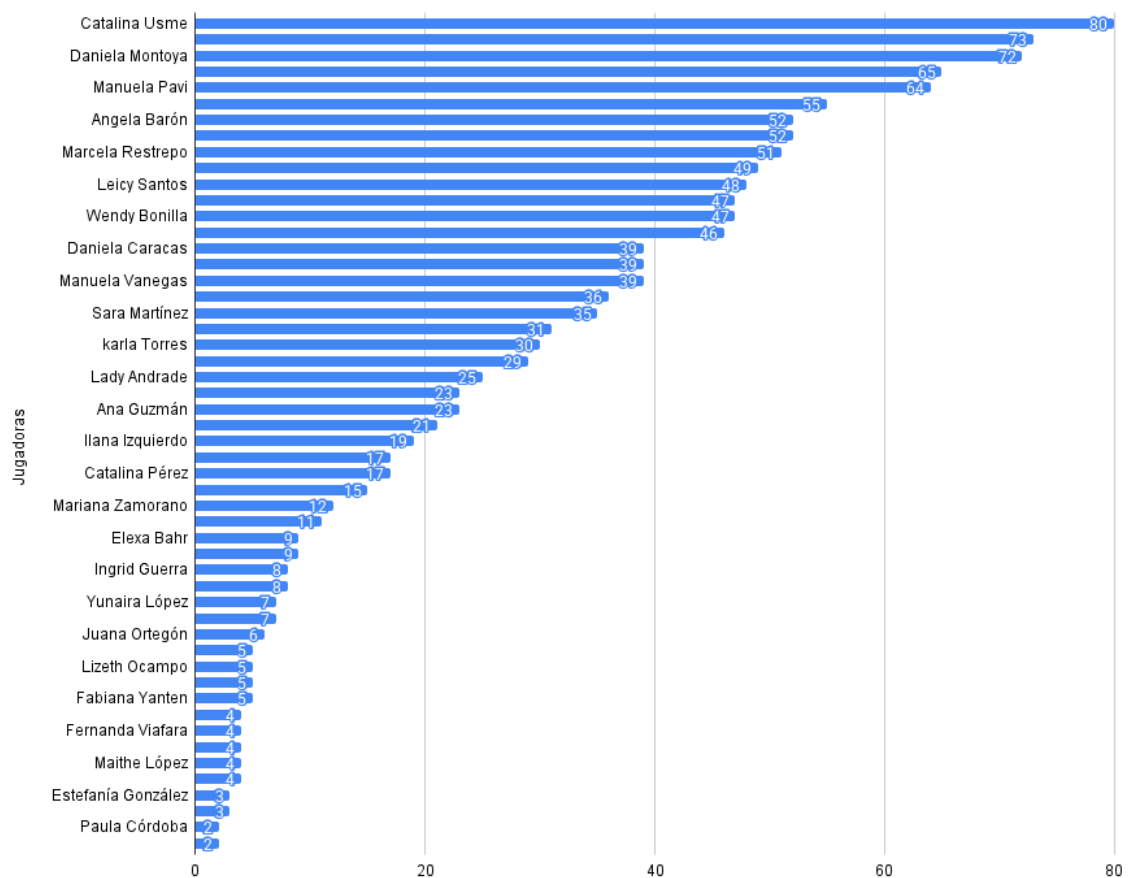


Gráfico 1

y por último, febrero del 2025 (35), mes en que transcurrió la SheBelivesCup, por lo que desde el *Instagram* de la Selección se hizo un seguimiento de la llegada a partidos, los entrenamientos y los marcadores finales (gráfico 2).

Las 10 fotos con más me gusta corresponden, en su mayoría, al marco de los Juegos Olímpicos de París 2024, con excepciones tales como una imagen informativa por los

100 años de la selección, el cumpleaños de Ángela Barón y una publicación informativa dirigida a mostrar la diversidad de los jugadores y jugadoras de la selección. Respecto a la publicación con más me gusta se presentan fotografías de las jugadoras en actividades extradeportivas antes de debutar en los Olímpicos de París 2024. Esto puede responder al apoyo de la audiencia y la expectativa de los partidos que estaban por llegar. A su vez, las 10 fotos con más comentarios también

### Publicaciones por mes

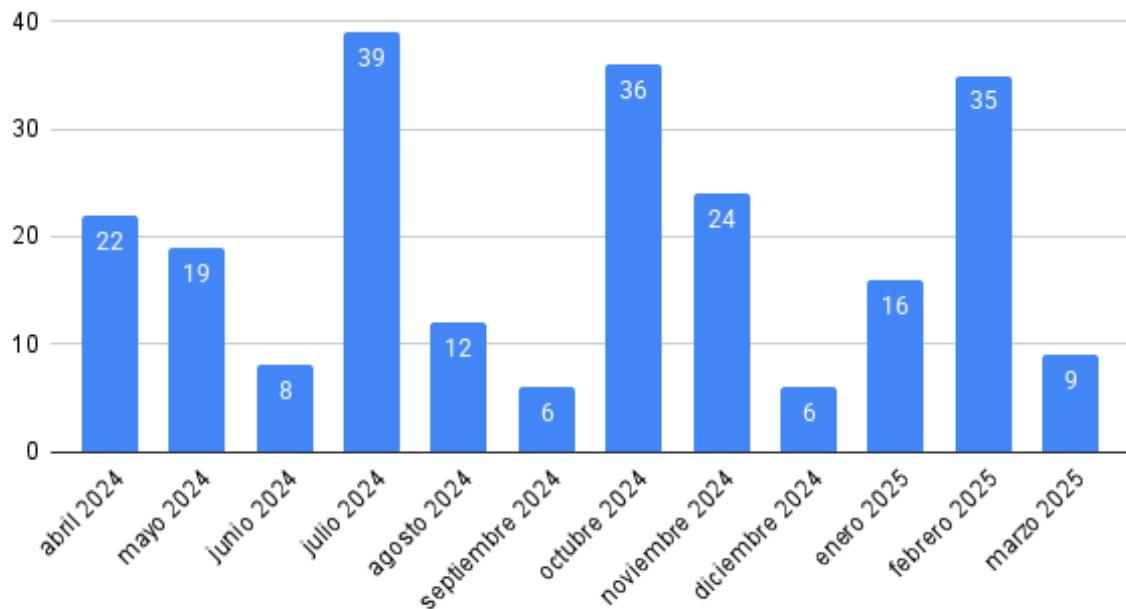


Gráfico 2

giran en torno a la participación de la selección en los Juegos Olímpicos, pero también incluye una publicación compartida con la selección masculina donde se presentan los máximos goleadores de la historia y una imagen informativa del partido disputado contra la selección femenina de Venezuela en mayo del 2024. La imagen más comentada es la publicación realizada cuando la selección sale de los Juegos Olímpicos 2024, con una edición de una fotografía grupal, la Torre Eiffel y el logo del evento. Estos resultados dialogan con las nociones de representación de Hall (2013, p. 10), al evidenciar cómo las imágenes de los Juegos Olímpicos actúan como espejos culturales donde la audiencia se ve reflejada en las atletas. La composición visual evoca orgullo y pertenencia, permitiendo que las y los espectadores se reconozcan simbólicamente en ellas y expresen su identificación, positiva o crítica, con esa representación de lo colombiano.

## Análisis visual y análisis de discurso

La imagen de entrenamiento en acción (Imagen 1) busca capturar un momento de exaltación colectiva en torno a la jugadora Linda Caicedo, quien celebraba su cumpleaños. Este contexto es comunicado a través del pie de foto, que además resalta su papel dentro del equipo y el espíritu de compañerismo que la rodea. La foto fue tomada en un entrenamiento en el marco de la *SheBelivesCup* 2025. La jugadora se encuentra ubicada en el centro, enmarcada por un grupo de compañeras que generan un gesto visual que se asemeja a una calle de honor. La modalidad visual se caracteriza por una alta nitidez y una focalización sobre la protagonista; la textura, el color y la iluminación natural acentúan la espontaneidad del momento, aunque revela también una intención comunicativa clara. Respecto a la saliencia, la disposición rítmica de los cuerpos generan atención en la protagonista. Si bien no existe un uso disruptivo del color o densidad cromática, la ubicación de las jugadoras es la que permite identificar una jerarquía visual. Desde una lectura simbólica, se identifica una exaltación de la jugadora gracias al gesto comunitario que la rodea.

Instagram

Entrar

Registrarte



**Imagen 1:** entrenamiento en acción



La categoría con más comentarios fue la de defensa a las jugadoras (22,58%), seguida de comentarios despectivos generales (19,35%). En total, los mensajes positivos representan el 38,71%. No obstante, pese a que se trata de una publicación con pocos comentarios, el 9,68% tienen un tinte machista y/o misógino, en el que se cuestionan las habilidades y capacidades de las jugadoras. Un ejemplo es: “Ya deberían dejar de botar plata en ellas.... Gran parte de su financiación es con lo que genera el equipo masculino. Esa platica podría usarse para otra cosa” (Usuario anónimo, 2025). Esta afirmación no sólo deslegitima la inversión en el fútbol femenino, sino que también refuerza la idea de que el deporte practicado por mujeres es menos valioso o relevante. Se trata en definitiva de una comparación que pone en duda su derecho a participar y desarrollarse en igualdad de condiciones. Por último, se identifica ausencia de correspondencia entre el discurso de la audiencia y la imagen visual y discurso presentado por la institucionalidad.

La imagen de pose en contexto de entrenamiento (Imagen 2) presenta a las jugadoras Ángela Barón y Manuela Pavi en un entrenamiento para los Juegos Olímpicos de París 2024. El pie de foto que acompaña la publicación transmite ánimo y entusiasmo hacia el equipo, resaltando las fortalezas del mismo dentro del ámbito deportivo. Paralelamente, el encuadre, la gesticulación de las protagonistas y el ángulo genera una sensación de cercanía con el espectador. Desde la modalidad visual se aprecia un alto nivel de detalle, con un enfoque nítido sobre las figuras, acompañado de una

Instagram

Entrar

Regístrate



**Imagen 2:** pose en contexto de entrenamiento

textura, color e iluminación natural. En términos de saliencia, Ángela Barón destaca por su proximidad a la cámara, lo que establece una jerarquía visual entre las dos jugadoras. En el plano simbólico, la imagen sugiere una intención de humanizarlas, resaltando su dimensión cotidiana dentro del espacio deportivo. El 43,08% de los comentarios son de apoyo a las jugadoras, donde se encuentran, sobre todo, comentarios que exaltan su fortaleza como mujeres. Luego se encuentran los comentarios sobre decisiones técnicas con 28,72%, un 9,57% de críticas al juego y un 5,36% de comentarios despectivos respecto al juego. En esta publicación existe una respuesta directa a la representación visual de la imagen principal. Esto, condiciona también a que existan más comentarios sobre su corporalidad, que aunque no es un porcentaje tan significativo (3,19%), tienen un tono sexualizante o son dirigidos a la apariencia física de las jugadoras, específicamente de Ángela Barón.

La imagen de juego en curso (Imagen 3) muestra a seis jugadoras de la selección celebrando la victoria obtenida contra Nueva Zelanda durante el segundo partido de los Juegos Olímpicos en París 2024. Dos de ellas sostienen las camisetas de Mayra Ramírez y Catalina Pérez, gesto que actúa como símbolo de empatía y pertenencia. Asimismo, el pie de foto presenta un mensaje de unidad y apoyo a sus compañeras ausentes. En cuanto a la modalidad visual, se trata de una fotografía nítida y detallada que permite distinguir con claridad los rostros de las jugadoras, así como los nombres inscritos en las camisetas. La textura, el color y la iluminación responden al entorno. Desde el punto de vista de la saliencia, aunque las atletas se sitúan en el centro de la composición, el punto focal se traslada a las camisetas levantadas, esto acentuado además por el pie de foto de la publicación. Desde una perspectiva simbólica, la imagen pone en evidencia los vínculos afectivos del equipo, subrayando que la pertenencia y el reconocimiento trasciende la presencia física. La mayoría de comentarios de esta publicación son de apoyo a las jugadoras con un 78,44%. Esto se debe a dos factores, primero, la finalización de un partido ganado y segundo, se encuentra en un contexto donde faltaron dos de sus jugadoras titulares. Lo anterior, genera en la audiencia una suerte de empatía y proximidad. La segunda categoría más significativa fue la de comentarios neutros o informativos con un 7,43%, reafirmando que en este contexto no se busca criticar ni desprestigiar, sino interés y apoyo por los resultados positivos.

La imagen de desplazamiento (Imagen 4) presenta a la jugadora Ángela Barón en camino a Lyon, Francia para disputar el partido de cuartos de final contra España en

Instagram

Entrar

Registrarte



**Imagen 3:** juego en curso

los Juegos Olímpicos París 2024. El pie de foto revela la ambición de las jugadoras por el siguiente partido a disputar. La composición se centra exclusivamente en su figura, captada en un gesto amable que establece un vínculo directo con la cámara y por ende con el espectador. Desde la modalidad visual, se aprecia un enfoque nítido y un alto nivel de detalle con textura, color e iluminación naturales. En lo referente a la saliencia, la jerarquía visual está determinada por la centralidad de la jugadora, sin requerir otros elementos para destacar su protagonismo. En lo simbólico, la imagen busca generar cercanía con la audiencia más allá del contexto competitivo. En lo que concierne al discurso, se encuentra un 36,66% de comentarios de apoyo, seguido de un 13,13% dirigidos a la apariencia física de la jugadora y un 12,46% de comentarios neutros e informativos. Es diciente que en esta publicación en particular, se encuentra un menor porcentaje de comentarios despectivos, críticas al juego, críticas técnicas y apreciaciones sobre el desempeño.

En el retrato grupal institucional (Imagen 5) se observan las 11 jugadoras titulares de la *SheBelivesCup* 2025, captadas antes del partido contra Estados Unidos. Cuatro de ellas sostienen la camiseta de Manuela Vanegas, quien no participó debido a una lesión. El pie de foto revela esta información, así como muestra de apoyo a la situación de la jugadora ausente. Desde la modalidad visual, la imagen presenta un alto nivel de detalle con contraste y saturación elevados. El enfoque dirige la atención

Instagram

Entrar

Registrarte



**Imagen 4:** desplazamiento

hacia las jugadoras al mantener el fondo desenfocado, pero reconocible, lo que refuerza su presencia en el campo y otorga a la escena un matiz casi heroico. En términos visuales de saliencia, la arquera Katherine Tapia adquiere cierto protagonismo visual por el color distinto de su uniforme. Sin embargo, este efecto responde más a su rol en el equipo que a una intencionalidad compositiva. Simbólicamente, la imagen funciona como un gesto de exaltación colectiva: refuerza la identidad del equipo y la dimensión solidaria del mismo. Aunque la fotografía buscaba ser reflejo del gesto de solidaridad brindado por el equipo, el discurso de la audiencia se enfoca mayoritariamente en los resultados del partido jugado. El 44,52% de los comentarios son críticas a decisiones técnicas, sobre todo respecto al cambio de titulares y a la situación de Yoreli Rincón<sup>2</sup>, pero también dirigidas al técnico y a la selección. Es de resaltar que si bien se habla desde la parte técnica, existe multiplicidad de comentarios con palabras despectivas dirigidas a las mujeres, tales como “vejstorios” y referencia constante a “la rosca”. Un 17,12% de los comentarios son de apoyo a las jugadoras y un 16,44% de críticas al juego.

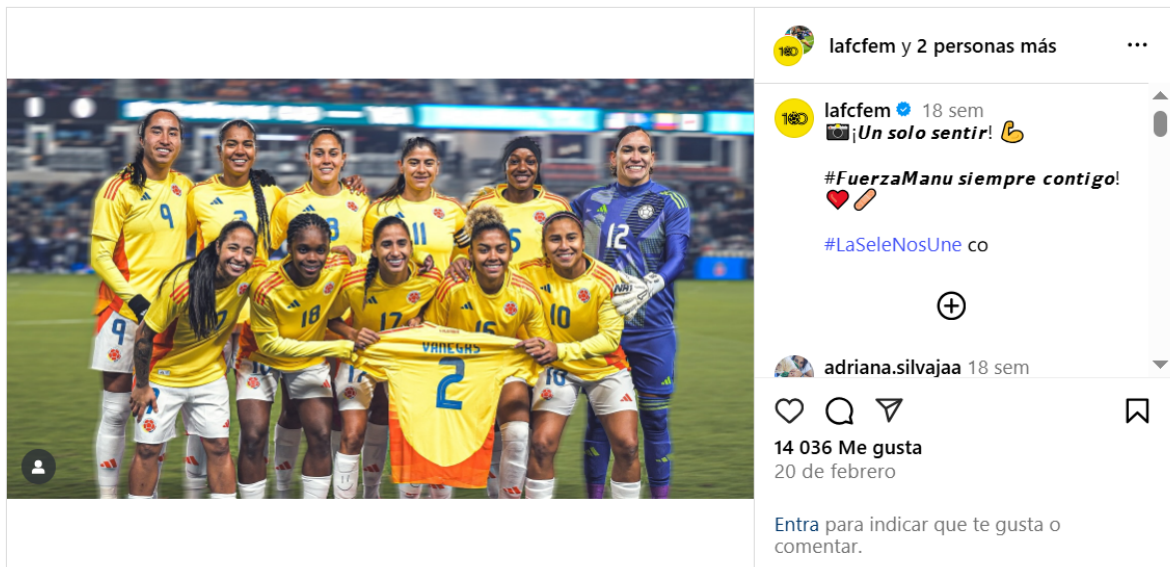
<sup>2</sup> Yoreli Rincón, futbolista profesional, no ha sido convocada en los últimos años. La audiencia atribuye su ausencia a las críticas que hizo sobre las condiciones impuestas por la Federación



Instagram

Entrar

Registrarte



**Imagen 5:** retrato grupal institucional

La imagen informativa (Imagen 6) presenta a todas las jugadoras de la selección de mayores que participaron en los Juegos Olímpicos de París 2024, en una fotografía de cierre de la participación. Esto es reforzado a través del pie de foto que acompaña la publicación, donde destacan expresiones como “históricas” y “leyendas”, subrayando el reconocimiento colectivo hacia el equipo. Visualmente, la construcción de la imagen apoya este mensaje mediante una disposición central de las jugadoras, rodeadas por elementos gráficos añadidos en edición: monumentos emblemáticos de Francia, los aros olímpicos en la parte superior y los logotipos institucionales en la inferior. En lo que refiere a la modalidad visual, se observa un contraste y saturación marcados. Debido al número de personas en escena, el detalle individual es menor, pero mantiene una lectura clara en conjunto. En términos de saliencia, si bien múltiples elementos comparten protagonismo, la centralidad del equipo se enfatiza por la iluminación y el color vibrante de los uniformes, mientras que los elementos periféricos aparecen en sombras, otorgando al grupo un aura de heroicidad. La imagen funciona como homenaje visual a pesar de haber salido de la competencia. En esta categoría se encuentra la publicación con mayor número de comentarios en todo el *Instagram* de la Selección. Teniendo en cuenta el contexto, se ve un 37,34% de comentarios despectivos generales, un 21,97% de críticas al juego, un 18,11% de apoyo a las jugadoras y un 8,93% en críticas a decisiones técnicas, mostrando cómo el salir de la competencia está ligado a ser foco de críticas, pero

Instagram

Entrar

Registrarte



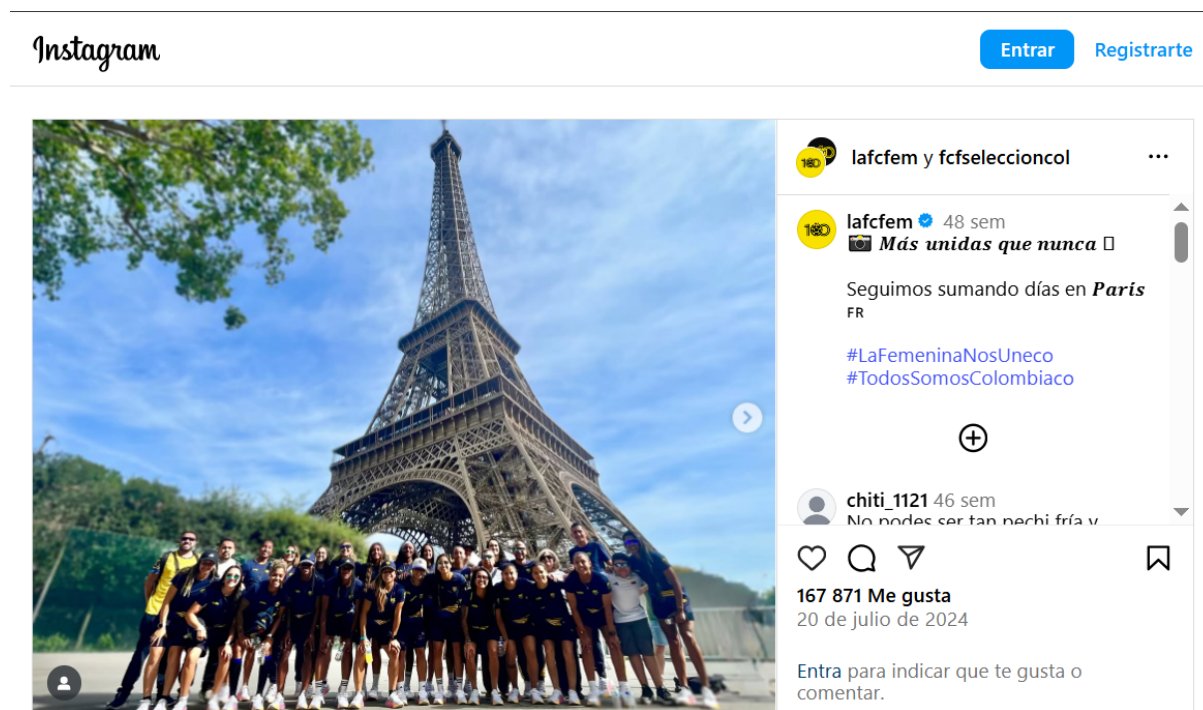
**Imagen 6:** informativa

más allá de eso a ser víctimas de comentarios despectivos. Al respecto, el estudio de Hill investiga los sentimientos propagados en comunidades digitales, demuestra cómo los sentimientos negativos relacionados al fútbol, suelen ser más duraderos y fuertes (2025), lo cual puede implicar un aumento considerable en el tiempo dedicado a comentar, teniendo como consecuencia un mayor porcentaje de comentarios despectivos.

La imagen sobre actividades extradeportivas (Imagen 7) muestra a las jugadoras de la selección frente a la torre Eiffel antes del comienzo de su participación en los Juegos Olímpicos de París 2024. El pie de foto que acompaña la publicación contiene un mensaje de unión y apoyo, reforzando el sentido colectivo del equipo. Desde la modalidad visual, se trata de una fotografía espontánea que busca transmitir la cotidianidad del grupo al recorrer un espacio emblemático del país anfitrión. No se evidencian alteraciones de color ni de iluminación, lo cual contribuye a una percepción de naturalidad y cercanía. Desde la perspectiva de la saliencia, el equipo se ubica en el centro del encuadre, sin embargo, la Torre Eiffel, al estar iluminada por la luz solar, adquiere un peso visual considerable que compite con las jugadoras por la atención del espectador. Simbólicamente, la imagen funciona como



una representación relajada, pero cargada de sentido, ya que más allá del ocio sugiere la dimensión emocional del momento, donde la presencia en París se asocia tanto con el logro deportivo como con una vivencia significativa para las protagonistas. El 74,63% de los comentarios son de apoyo a las jugadoras, mostrando una expectativa ante el desarrollo de los próximos partidos. Seguido un 7,4% de comentarios despectivos generales, donde se critica el uso de su tiempo



**Imagen 7:** actividades extradeportivas

libre en desarrollar actividades que no estén ligadas directamente con el juego, el entrenamiento o la competencia, comentarios como: “Mínimo Bronce! Una selección que lleva en proceso más de 10 años debe dar resultados, no solo paseo” (usuario anónimo, 2024). Cuestionando de fondo, su derecho a existir en el deporte más allá del rendimiento.

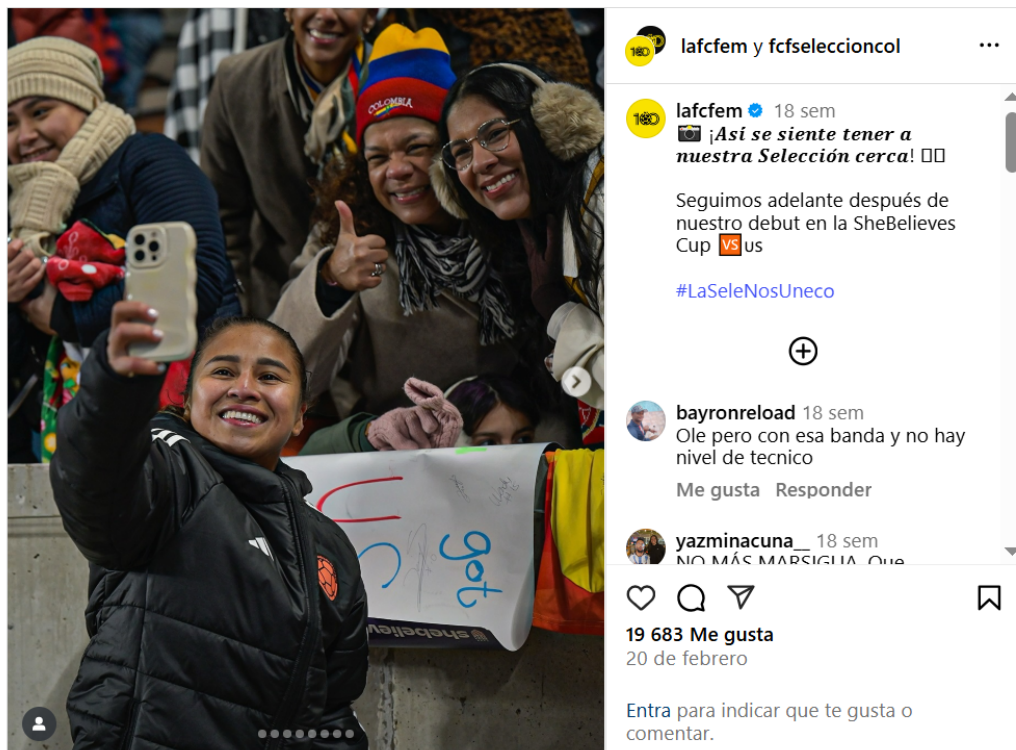
La imagen con presencia de terceros (Imagen 8) muestra a la jugadora Leicy Santos tomándose una selfie junto a dos personas de la tribuna, quienes expresan alegría. El pie de foto que acompaña la publicación refuerza esta lectura, al destacar la cercanía en el marco de la *SheBelivesCup*. Desde la modalidad visual, se busca capturar el momento de interacción espontánea entre deportista y afición. No se perciben alteraciones en el color, la iluminación o el contraste; la luz artificial del estadio, perceptible en el subtono general de la imagen, refuerza la naturalidad del entorno. Se puede ver una intención clara de construir una imagen de calidez. Analizando la

saliencia, se mantiene una proporcionalidad visual entre la jugadora y los aficionados. Sin embargo, Santos está más iluminada, lo que la posiciona como foco principal. A pesar de que el celular aparece en primer plano, su desenfoque intencional permite que no compita por la atención del espectador. A nivel simbólico, la imagen transmite un mensaje de conexión emocional entre la atleta y el público, donde la cercanía no solo es física sino también afectiva, consolidando una relación positiva y horizontal entre jugadora y afición. El 38,46% de comentarios son dirigidos a críticas sobre decisiones técnicas, seguido de un 23,08% de comentarios despectivos respecto al juego, un 15,38% de críticas al juego y un 7,69% de comentarios despectivos generales, abordando mayoritariamente una crítica a sus capacidades por el hecho de estarse tomando fotos con la tribuna. Solo hay un 6,15% de apoyo a las jugadoras.

Instagram

Entrar

Registrarte



**Imagen 3:** con presencia de terceros

## Conclusiones

El perfil de Instagram tiene dos estrategias de representación visual para el equipo: demostrar cercanía con la audiencia o enaltecer su papel como jugadoras. Tanto las imágenes publicadas como los pies de página que acompañan las publicaciones son evidencia de ello. La cercanía es predominante en las categorías de desplazamiento y pose en contexto de entrenamiento, donde las fotografías tienen una apariencia auténtica y sin edición, tomadas de cerca y con gestos amables por parte de las jugadoras; A su vez, estas imágenes provocan comentarios más dirigidos a su corporalidad que a su papel como jugadoras. Por su parte, las fotografías que exaltan su rol futbolístico se encuentran mayoritariamente en las categorías de imagen informativa, juego en curso y retratos institucionales; en las cuales se denota un mayor nivel de edición, con atención al contraste, la saturación y el enfoque, lo que influye en su recepción visual.

En la interdiscursividad del perfil, puede observarse que la perspectiva técnica del fútbol no ocupa un lugar central. Por el contrario, la información futbolística es básica y superficial, lo que sugiere una intención más orientada a lograr visibilidad en la plataforma que a profundizar en el análisis deportivo. Esta estrategia se articula con una representación de las jugadoras que, si bien las muestra en su rol profesional, también enfatiza su dimensión humana. A su vez, la práctica discursiva presente en los comentarios resulta diciente del contexto sociocultural del país, ya que refleja cómo se ha entendido históricamente el fútbol y el lugar que se le ha dado a las mujeres dentro de este campo, evidenciando continuidades y tensiones en la forma en que se interpreta su participación.

Respecto a la aparición de las jugadoras es de anotar que aunque Catalina Usme es quien tiene más frecuencia en el Instagram (80), el apoyo y discurso por parte de la audiencia es en su mayoría negativo. Las principales razones de crítica hacia la jugadora giran en torno a su capacidad de juego vinculada a su edad y corporalidad, el favoritismo por parte del cuerpo técnico y lo que la audiencia identifica como una falta de compañerismo hacia su compañera Yoreli Rincón con quien compartió cancha. La aparición de las demás jugadoras es más balanceada en cuanto a comentarios positivos y negativos. Esto responde a lo que se identificó como un apoyo condicionado: cuando la selección obtiene buenos resultados existe un mayor número de comentarios positivos y de apoyo, contrario a los escenarios donde hay derrotas. Así, se evidencia una instrumentalización de las jugadoras en función a su rendimiento, desdibujando su valor deportivo y humano más allá del resultado.

Por otro lado, es diciente el papel de Ángela Barón en el *Instagram* de la Selección. Aunque ocupa el séptimo lugar en frecuencia de aparición, su presencia resulta clave en las interacciones del público. De las 10 imágenes con mayor interacción, solo una –la publicación informativa por su cumpleaños– muestra a una jugadora sola; en las demás aparecen varias de ellas. Asimismo, 5 de las 10 imágenes con mayor interacción en la categoría de desplazamiento son de Barón. Esto obedece a un patrón en donde discursivamente se lee como una jugadora admirada por su belleza física, siendo el foco de las interacciones y dejando de lado su papel como futbolista. Su constante presencia como imagen principal sugiere un uso estratégico para generar visualizaciones e interacciones.

Acerca de los comentarios sobre la corporalidad, aluden con frecuencia a la belleza física y sexualizan a algunas jugadoras, lo que responde al ideal hegemónico de belleza vinculado al *male gaze* de Laura Mulvey, desplazando la dimensión deportiva hacia una valoración del cuerpo femenino. También se observa infantilización al referirse a ellas como “chicas” o “niñas”, reduciendo su autoridad. Estos comentarios evidencian cómo el discurso funciona como un medio que reproduce relaciones de poder y dominación (Wodak y Meyer, 2016), replicando ideologías de discriminación hacia las mujeres y su papel en el deporte.

En lo que concierne a comentarios despectivos, predominan los de tinte machista y/o misógino, dirigidos a su sexualidad o al incumplimiento de roles de género, lo que revela la persistencia de discursos de rechazo hacia las mujeres en el fútbol. Desde la clave histórico-discursiva mencionada anteriormente, estas expresiones evidencian cómo la homofobia y el sexismo siguen reforzando estereotipos que excluyen lo no normativo. Además, las interacciones entre usuarios reproducen estas tensiones: la defensa ante comentarios negativos y el apoyo a la selección –frecuentemente por perfiles que se leen socialmente como femeninos– es respondido con el mismo tono machista y/o misógino por perfiles que pueden identificarse socialmente como masculinos.

Ahora bien, en momentos donde no se alcanza la victoria, parece incomodar al público que las futbolistas sean exaltadas desde lo visual y en el discurso institucional, que insiste en destacar valores como el esfuerzo, el trabajo en equipo y la entrega. Esto, evidenciado en comentarios que giran en torno a la idea de que no se deben celebrar los fracasos ni enaltecer la “mediocridad” de las jugadoras. Esta reacción revela una tensión entre los resultados deportivos esperados y las narrativas que buscan sostener una imagen positiva del equipo, incluso en la derrota.

Además, el apoyo hacia las jugadoras no suele expresarse a través de reflexiones o apreciaciones extensas. La mayoría de estos comentarios se limita a frases breves, palabras sueltas o el uso de emojis. En contraste, se observa más elaboración en los comentarios de crítica, ya sea hacia el rendimiento del equipo, las decisiones del cuerpo técnico o incluso hacia las propias jugadoras. Llama la atención que incluso los mensajes despectivos o negativos suelen estar más desarrollados que aquellos que expresan respaldo o admiración. Esto, coincide con lo planteado por Hill (2025) sobre la durabilidad del sentimiento negativo en redes sociales.

A partir de lo anterior se puede concluir que desde la institucionalidad está presente una construcción coherente del discurso, tanto visual como textual. Por parte de los espectadores, se manifiesta una diferencia en torno a la imagen que se publica, el contexto deportivo en términos de ganancias y pérdidas e incluso por la persona que comenta. Es notorio que en los momentos de un rendimiento no deseado, las personas llegan a ser despectivas o abiertamente hostiles y no meramente críticas, reproduciendo de manera directa o indirecta discursos machistas y misóginos que históricamente han estado presentes en el fútbol femenino.

Finalmente, este análisis puede dar cuenta de lo que se ha construido culturalmente en torno al fútbol femenino en Colombia. Si bien es cierto que no da cabida a un imaginario colectivo de todo el país, sí constata las líneas de discurso predominantes y que buscan hacerse oír en el espacio social y cultural que es la red social. De igual manera, se reconoce que en estudios futuros se puede hacer un seguimiento más exhaustivo y más prolongado del discurso en donde se aborden temas como la identidad de género de los espectadores, otros formatos visuales presentes en la red y/u otras redes sociales. Igualmente, se considera que una línea pertinente de investigación futura es la comparación de discurso presente en las diferentes ligas de la selección femenina de fútbol de Colombia o respecto a la selección masculina. Del mismo modo, el análisis presentado en este artículo constituye un punto de partida para construir conocimiento y profundizar en las cuestiones sociales que atraviesan el fútbol femenino en el país, así como su representación visual y discursiva. Con ello, este artículo también busca llenar un vacío existente en la investigación sobre la representación visual del fútbol femenino en Colombia.



## Referencias bibliográficas

- Ardila Biela, G. (2023). A las patadas: Historias del fútbol practicado por mujeres en Colombia desde 1949. Pontificia Universidad Javeriana. <https://doi.org/10.11144/Javeriana.9789587818277>
- Elsy, B., & Nadel, J. (2019). *Futbolera: A History of Women and Sports in Latin America*. University of Texas Press.
- Fairclough, N. (1992). *Doing discourse analysis*. En *Discourse and social change* (pp. 225–240). Polity Press.
- Fischer, T., Köhler, R., & Reith, S. (Eds.). (2021). Fútbol y sociedad en América Latina- Futebol e sociedade na América Latina. Iberoamericana; Vervuert.
- Gurung, M. I., Agarwal, N., Bhuiyan, M. M. I., & Poudel, D. (2025). Symbolic signals on Instagram: how visual media shapes engagement, emotion, trust, and diffusion. *Social Network Analysis and Mining*, 15(57). <https://doi.org/10.1007/s13278-025-01469-0>
- Hall, S. (1997). The work of representation. En S. Hall (Ed.), *Representation: Cultural representations and signifying practices* (pp. 13–74). Sage Publications & The Open University.
- Hargreaves, J. (1994). *Sporting females: Critical issues in the history and sociology of women's sports*. Routledge.
- Hill, M. J. (2025). *Catching Stray Balls: Football, fandom, and the impact on digital discourse*. arXiv preprint arXiv:2506.01642.
- Jones, A. (Ed.). (2003). *The feminism and visual culture reader*. Routledge.
- KhosraviNik, M. & Unger, J. W. (2016). Critical discourse studies and social media: power, resistance and critique in changing media ecologies. En R. Wodak & M. Meyer (Eds.), *Methods of Critical Discourse Studies, 3rd edition* (pp. 205–233). SAGE Publications Ltd.
- Kress, G., & van Leeuwen, T. (2006). *Reading images: The grammar of visual design* (2nd ed.). Routledge.
- Reisigl, M. & Wodak, R. (2016). The discourse-historical approach (DHA). En R. Wodak & M. Meyer (Eds.), *Methods of Critical Discourse Studies, 3rd edition* (pp. 23–61). SAGE Publications Ltd.
- Rose, G. (2016). *Visual methodologies: An introduction to researching with visual materials* (3rd ed.). SAGE Publications.
- White, M. (2006). *The body and the screen: Theories of Internet spectatorship*. The MIT Press.
- Wodak, R. & Meyer, M. (2016). Critical discourse studies: history, agenda, theory and methodology. En R. Wodak & M. Meyer (Eds.), *Methods of Critical Discourse Studies, 3rd edition* (pp. 1–22). SAGE Publications Ltd.
- Xing, Y. (2024). An exposition based on Fairclough's three-dimensional modeling. *Lecture Notes on Language and Literature*, 7(4).



### Fuentes de las imágenes

Selección Colombiana Femenina [@lafcfem]. (s.f.). Publicaciones [Perfil de Instagram]. Instagram. <https://www.instagram.com/lafcfem/>

Selección Colombiana Femenina [@lafcfem]. (2025, 22 de febrero). Entrenamiento previo al partido en la SheBelives Cup [Imagen]. Instagram [https://www.instagram.com/lafcfem/p/DGZpm\\_NsAf\\_/?img\\_index=1](https://www.instagram.com/lafcfem/p/DGZpm_NsAf_/?img_index=1)

Selección Colombiana Femenina [@lafcfem]. (2024, 26 de julio). Entrenamiento con mensaje motivacional frente al próximo partido [Imagen]. Instagram <https://www.instagram.com/p/C94-T3suhCu/>

Selección Colombiana Femenina [@lafcfem]. (2024, 28 de julio). Celebración en juego con homenaje a compañeras ausentes [Imagen]. Instagram [https://www.instagram.com/lafcfem/p/C9-TjcFuDzE/?img\\_index=1](https://www.instagram.com/lafcfem/p/C9-TjcFuDzE/?img_index=1)

Selección Colombiana Femenina [@lafcfem]. (2024, 1 de agosto). Llegada del equipo a Lyon [Imagen]. Instagram [https://www.instagram.com/p/C-Is\\_uKPXHw/](https://www.instagram.com/p/C-Is_uKPXHw/)

Selección Colombiana Femenina [@lafcfem]. (2024, 3 de agosto). Empate 2-2 contra España en los Olímpicos [Imagen]. Instagram <https://www.instagram.com/p/C-OJ0g2Pfeq/>

Selección Colombiana Femenina [@lafcfem]. (2024, 3 de agosto). Cierre por participación de Selección en Olímpicos París 2024 [Imagen]. Instagram <https://www.instagram.com/p/C-N6N5VPyfH/>

Selección Colombiana Femenina [@lafcfem]. (2024, 20 de julio). Estancia del equipo en París por participación en los Juegos Olímpicos 2024 [Imagen]. Instagram [https://www.instagram.com/lafcfem/p/C9qc\\_T3PkAB/?img\\_index=1](https://www.instagram.com/lafcfem/p/C9qc_T3PkAB/?img_index=1)

Selección Colombiana Femenina [@lafcfem]. (2025, 20 de febrero). Cercanía con la afición tras el debut en la SheBelives Cup [Imagen]. Instagram <https://www.instagram.com/p/DGUmGRKs29V/>

## **Paredes que callan. Representaciones de mujeres futbolistas en museos de Argentina, Brasil y Uruguay**

## **Silent walls. Representations of women football players in museums in Argentina, Brazil, and Uruguay**

**Nemesia Hijós**

Centro de Estudios Sociales y de la Salud (CESyS)  
Universidad Nacional de Mar del Plata (UNMdP)  
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), Argentina.  
[nemesiahijos@gmail.com](mailto:nemesiahijos@gmail.com)

**Patricia Pujol**

Facultad de Información y Comunicación (FIC)  
Universidad de la República (UdelaR), Uruguay.  
[paty.pujol@gmail.com](mailto:paty.pujol@gmail.com)

### **Resumen**

Las mujeres han sido históricamente marginadas, excluidas e invisibilizadas de los relatos oficiales en el terreno del deporte. Pese a haber tenido participación en el fútbol hace más de cien años, desde las instituciones y medios de comunicación no se acompañó su desarrollo, promoviendo así su exclusión. Sin embargo, con la última ola del movimiento feminista, las desigualdades en el campo deportivo fueron incluidas entre las demandas, entendidas como una bandera para disputar las concepciones tradicionales de deporte, cuerpo y género. Este trabajo estudia las narrativas futbolísticas protagonizadas por mujeres en espacios museográficos de Latinoamérica. Nos centramos en nuestra observación participante en los recorridos interactivos por 1) la Primera Muestra de Fútbol Femenino en el Museo del Fútbol del Estadio Centenario (2016, Uruguay), 2) la exposición “¡Contra-ataque! Às mulheres do futebol. Quem tem medo de meninas que jogam bola?” en el Museo del Fútbol del Estadio Pacaembú (2019, Brasil), y 3) la muestra “Pasión de Multitudes” en el Museo Histórico Nacional (2022, Argentina). El análisis y la revisión comparativa de estos espacios permiten problematizar cómo se narra la historia de las mujeres en el deporte y el lugar de la perspectiva de género y derechos en los relatos oficiales.

**Palabras clave:** museos, géneros, fútbol, mujeres, historia.

## Abstract

Women have historically been marginalised, excluded, and made invisible in official narratives in sports. Despite having been involved in football for more than a hundred years, institutions and the media did not support their development, thus promoting their exclusion. However, with the latest wave of the feminist movement, inequalities in the field of sport were included among the demands, understood as a banner to dispute the traditional conceptions of sport, body, and gender. This paper studies the narratives of football protagonised by women in museographic spaces in Latin America. We focus on our participant observation in the interactive tours of 1) the First Exhibition of Women's Football at the Museo del Fútbol of Estadio Centenario (2016, Uruguay); 2) the exhibition “¡Contra-ataque! Às mulheres do futebol. Quem tem medo de meninas que jogam bola?” at the Museu do Futebol of Estádio do Pacaembú (2019, Brazil), and 3) the exhibition “Pasión de Multitudes” at the Museo Histórico Nacional (2022, Argentina). The analysis and comparative review of these sites allow us to problematize how the history of women in sport is narrated, and the place of the gender and rights perspective in official narratives.

**Keywords:** museums, gender, football, women, history.

## Introducción

¿Cómo son representadas las mujeres en los museos? ¿De qué modos se narra su historia? ¿Qué lugar tiene el fútbol practicado por mujeres en las muestras de América Latina? ¿Cómo se cuentan sus trayectorias, se valoran sus logros y se retrata su rol en la sociedad? ¿De qué formas son presentadas ante las audiencias y el público?

Vistos como espacios de aprendizaje y transmisión de conocimientos, los museos nos ubican en parte del relato histórico respecto de eventos considerados relevantes para la construcción de narrativas comunes en una sociedad. En la actualidad, no constituyen sitios de acumulación de objetos o información dispersa, sino que suelen garantizar itinerarios temporales destacando hitos en el transcurso del tiempo. Los sitios y las instituciones museísticas tienen la potencialidad de transformarse en herramientas de aprendizaje, deconstrucción y reaprendizaje de variados saberes culturales, políticos, sociales y económicos, que conforman nuestra historia.

Resultan canales efectivos para transmitir valores en estética, ética y cultura, que contribuyen a la formación de la identidad y a asumir la historia de modo responsable (Ochoa et al., 2021). Estas instituciones también pueden optar por colaborar en la disputa de los sentidos, por ejemplo, en torno a la hegemonía masculina en el campo del ocio y el deporte o dando lugar a las luchas en torno al uso legítimo de los cuerpos: produciendo, reproduciendo, contentando o cambiando los significados que legitiman la dominación masculina en el campo deportivo (Hargreaves, 1993).

En el entendido de que lo que se exhibe se supone como representaciones de momentos dignos a ser mostrados, celebrados y recordados es que nos cuestionamos qué lugares ocupan los registros del fútbol femenino en las muestras y exposiciones museográficas de Latinoamérica en los últimos años. Con el propósito de estudiar las narrativas futbolísticas protagonizadas por mujeres<sup>1</sup>, nos centramos en nuestra observación participante en los recorridos interactivos por 1) la Primera Muestra de Fútbol Femenino organizada en el Museo del Fútbol del Estadio Centenario en agosto de 2016 (Montevideo, Uruguay), 2) la exposición “¡Contra-ataque! Às mulheres do futebol. Quem tem medo de meninas que jogam bola?” (“¡Contra-ataque! Las mujeres del fútbol. ¿Quién teme que las chicas jueguen a la pelota?”) del Museu do Futebol del Estádio do Pacaembú entre mayo y octubre de 2019 (São Paulo, Brasil), y 3) la muestra “Pasión de Multitudes” inaugurada en diciembre de 2022 en el Museo Histórico Nacional (Buenos Aires, Argentina). El análisis y la revisión comparativa de estos espacios permite problematizar cómo se narra la historia de las mujeres en el deporte y el lugar que ocupa la perspectiva de género y derechos en los relatos oficiales.

### **3.000 m<sup>2</sup> de patrimonio futbolístico. El Museo del Fútbol en Uruguay**

El Museo del Fútbol se encuentra situado como espacio permanente en el Estadio Centenario, emblema deportivo de Uruguay y del mundo. Inaugurado el 15 de diciembre de 1975, fue creado con el objetivo de conservar el patrimonio y difundir la historia del fútbol local, sudamericano y global. Fue remodelado en 2004, cuando se incorporó un ascensor panorámico a la Torre de los Homenajes del Estadio. En dicho recinto se jugó la final del Primer Campeonato del Mundo de Fútbol (masculino), el 30 de julio de 1930, año de su inauguración, y luego la primera final de la Copa Intercon-

---

<sup>1</sup> Tengamos en cuenta que cuando decimos “mujer” no nos remitimos a la categoría esencial biologicista sino a la construcción y el devenir “ser mujer”, tal como plantea Simone de Beauvoir; sin embargo, en el contexto del deporte aún persiste la mirada binaria y limitante del sexo biológico para considerar la competencia.



**Imagen 1.** Primera selección uruguaya oficial de fútbol femenino, participando de un Torneo Pre-Mundial en Mar del Plata, Argentina, 1998. Fotografía tomada por las autoras en junio de 2024, en el Museo del Fútbol del Estadio Centenario, Montevideo, Uruguay.

tinental el 3 de julio de 1960. El Estadio, además, fue declarado Monumento Histórico del Fútbol Mundial por la *Fédération Internationale de Football Association* (FIFA) el 18 de julio de 1983, siendo la única construcción de esta índole que ostenta ese título, según la página oficial<sup>2</sup>. Es gestionado por la Comisión Administradora del Field Oficial (CAFO), integrada por representantes de la Asociación Uruguaya de Fútbol (AUF) y de la Intendencia de Montevideo. Hoy es uno de los museos más visitados por el turismo que llega a Uruguay, siendo una “carta de presentación” del país.

El edificio sede está distribuido en dos plantas, ocupando unos 3.000 m<sup>2</sup>. Posee una sala de exposicio-

nes permanente en la cual se exhiben los archivos de todos los títulos de la selección nacional de fútbol jugada por varones, y para el momento en el que realizamos este trabajo, se exhiben dos fotografías a color vinculadas a los planteles de las selecciones uruguayas femeninas: la mayor que participó del Torneo Pre-Mundial de Fútbol Femenino en Mar del Plata, Argentina, en 1998 y otra de la sub 17 que disputó el Mundial FIFA Azerbaiyán 2012. También se enseña una fotografía del cuerpo técnico de 2018, donde las únicas dos mujeres son Matilde Reisch –la primera presidenta del Fútbol femenino en la AUF– y la *equipier* Teresita Marichal.

<sup>2</sup> Disponible en: <https://www.estadiocentenario.com.uy/es/museo-del-futbol/>.



El Museo posee una colección de objetos recordatorios de los momentos cumbre del fútbol<sup>3</sup>. Uno de los mobiliarios más antiguos que allí se expone es el que utilizaron en 1916 los directivos de Uruguay, Argentina, Brasil y Chile cuando ratificaron la creación de la Confederación Sudamericana de Fútbol (CONMEBOL). Nos encontramos con objetos históricos (banderas, trofeos e indumentaria) de las selecciones uruguayas ganadoras de las medallas de oro en Colombes 1924 y Ámsterdam 1928; además de las Copas del Mundo de 1930 y 1950 y objetos que pertenecieron a los capitanes uruguayos José Nasazzi y Obdulio Varela.

En las paredes y vitrinas se presentan imágenes y elementos asociados a la historia de las Copas Libertadores ganadas por los equipos uruguayos integrados por varones y un repaso de los campeonatos locales a través de revistas históricas e indumentaria de los distintos equipos. En el auditorio se pueden observar imágenes de la actuación uruguaya en los Juegos Olímpicos de 1928, de la construcción del Estadio Centenario y de la Copa del Mundo de 1930. Todas referencias al juego y desempeño masculino.

En febrero de 2020, en el marco de los festejos por los 90 años del Estadio Centenario, se implementó una innovación tecnológica en el Museo, con apoyo del Ministerio de Transporte y Obras Públicas, el Ministerio de Turismo, la Secretaría Nacional del Deporte y la agencia Uruguay XXI. El guión de la proyección, desarrollado con tecnología robótica, cuenta la historia del fútbol uruguayo, haciendo hincapié en sus hitos, como la Copa del Mundo de 1930, la hazaña de Maracaná de 1950 y el Mundialito de 1980, así como de los grandes jugadores que vistieron la casaca de la selección, “resaltando el papel de los deportistas de raza negra y de la mujer en nuestro deporte más popular”. “El relato se sustenta en un tono emotivo. Cuenta la gesta del fútbol uruguayo”, publica la *web* de la AUF<sup>4</sup>. ¿Lo que perdura en el tiempo es la historia de varones contada por varones?

El fútbol jugado por mujeres se oficializó en la AUF en 1996, y es desde allí que se conoce la formación de la primera selección uruguaya de fútbol femenino que disputó un torneo internacional (Sudamericano). En el marco de la celebración de los 20 años de este hito es que la AUF, en el Museo del Fútbol, realizó la “Primera Muestra de Fútbol Femenino”, inaugurada el 15 de agosto de 2016. La exposición contó con

---

<sup>3</sup> Tanto la colección de objetos como las imágenes que se reproducen conforman una versión de la historia “oficial” del deporte, centrada en el fútbol masculino.

<sup>4</sup> Ver en: <https://www.auf.org.uy/el-museo-del-futbol-inauguro-una-sala-de-proyeccion-interactiva-de-ultima-generacion/>.



**Imagen 2.** Plantel de la selección uruguaya de fútbol femenino sub 17 que disputó el Mundial FIFA Azerbaiyán 2012. Fotografía tomada por las autoras en junio de 2024, en el Museo del Fútbol del Estadio Centenario, Montevideo, Uruguay.

Alejandra González, Alejandra Laborda, Natalia Silva, Rossana Soria, Elizabeth Vila, Beatriz Simones y María Melogno. Se expusieron fotografías que destacaron a las selecciones nacionales femeninas de distintas épocas participando en campeonatos como Sudamericano y Copa América, con énfasis en la selección sub 17 del 2012, y se resaltó la actuación de los clubes uruguayos en la Copa Libertadores.

La “Primera Muestra de Fútbol Femenino” se planificó con la intención de “visibilizar a las mujeres en el ámbito deportivo”. No es casual que haya sido a mediados de 2016, mientras transitamos esta etapa de los feminismos (Barrancos, 2018; Natalucci

fotografías y objetos (camisetas, medallas, trofeos, pelotas) que, según la crónica en la página de la Junta Departamental de Montevideo<sup>5</sup>, “reflejan el trabajo de miles de mujeres y hombres que han sido parte de esta historia”. Además, tuvo como objetivo conmemorar los primeros “fichajes” (registros) de deportistas mujeres al momento de su oficialización dentro de la AUF. Con la entrega de un diploma, fueron distinguidas Andrea Trujillo –primera árbitra en realizar un encuentro oficial– y las futbolistas Silvia Arévalo, Silvana Álvarez, Beatriz Cabrera, Stella Maris Araújo, Marcela Bonifacio, Miriam De Cuadros, Nancy Antúnez, Silvana Castro, Julia Díaz, Mabel Frontera, Ale-

<sup>5</sup> Consultar en: <https://www.juntamvd.gub.uy/public/comunicacion/noticia/5291/primera-muestra-de-futbol-femenino-en-el-museo-del-futbol>.

y Rey, 2018) en la región rioplatense; cuando la consigna #NiUnaMenos cruzaba el charco luego de una movilización realmente masiva en junio de 2015, ante el femicidio de Chiara Páez, una joven de 15 años de Santa Fe, Argentina, sintetizando así reclamos y consignas por la igualdad de género y en contra de las violencias machistas.

En las vitrinas se expuso la primera acta de la Asamblea de Clubes que presidió el Departamento de Fútbol Femenino de la AUF con fecha 23 de julio de 1996. En el documento, se comprometía a la AUF al fichaje de las primeras jugadoras del fútbol en Uruguay y luego a la realización de, al menos, dos actividades oficiales en el año. En el mes de septiembre, en modo de prueba a una jornada, se realizó un torneo amistoso con varios partidos en el Estadio Olímpico de Rampla Juniors. El domingo 27 de octubre de 1996 se jugó la primera jornada del 1º Campeonato de fútbol femenino organizado por la AUF al que se le denominó Campeonato Inaugural.

En junio de 2024 visitamos el Museo del Fútbol en Montevideo, a los fines de explorar etnográficamente el espacio con el anhelo de iniciar un estudio comparativo sobre las representaciones de las mujeres deportistas en espacios museográficos de la región. Buscábamos articular nuestras miradas profesionales al tiempo que poner en diálogo nuestras trayectorias en el campo de la comunicación, el periodismo, las ciencias sociales y el deporte con perspectiva de género<sup>6</sup>. En nuestros registros de observación<sup>7</sup> pudimos constatar la presencia de dos únicas fotografías, tamaño 20 por 25 centímetros, colocadas en la parte superior de una columna ubicada al fondo de la sala principal del museo, en la que se retratan a las dos selecciones nacionales que fueron mencionadas más arriba. En estas dos fotografías, pequeñas, en relación a otras presentes en las salas, se aprecia al plantel completo junto a los correspondientes cuerpos técnicos, dispuestos en cuatro filas al aire libre, vistiendo los equipos oficiales de la selección<sup>8</sup>. Las imágenes que se exhiben responden a una

---

<sup>6</sup> En 2023 y 2024 dictamos los Cursos de Educación Permanente “Periodismo deportivo desde una perspectiva feminista” y “Comunicación, periodismo y deporte con perspectiva de género” en la Facultad de Información y Comunicación de la Universidad de la República, Montevideo. Buscamos aproximar los aportes de los feminismos y los movimientos sociales como herramientas que apunten a repensar-deconstruir-reconstruir los sentidos y los modos tradicionales en los que se ha comunicado y representado los deportes, en pos de crear otras narrativas posibles. Estos anhelos siguen vigentes, no sólo como motivaciones para este trabajo, sino como aspiraciones personales, políticas y profesionales.

<sup>7</sup> En nuestras visitas a los espacios museográficos tomamos notas de campo que fueron acompañadas de registros fotográficos como insumos a los fines de nuestro propósito de investigación. Una selección de dichos materiales es utilizada en este artículo.

<sup>8</sup> La vestimenta oficial consta de equipos deportivos de color blanco, con el escudo de la AUF.

estética institucionalizada (foto del equipo sentado, en actitud pasiva, vistiendo la indumentaria oficial de la AUF para las selecciones) y no en movimiento, como protagonistas en acción.

De acuerdo a los aportes de la filósofa británica Gillian Rose (2001) respecto de los análisis de imagen y materiales de la investigación social y cultural, los cuerpos se representan por su condición atlética y no muestran una feminidad estereotipada, ni el cuerpo está expuesto de forma sexualizada, ni está erotizado o fragmentado como suele aparecer en publicidades o retratos periodísticos a los que estamos sometidas a diario. Según este enfoque, el modo en que se presentan las imágenes construye el género, la mirada y el cuerpo. En el contexto del museo se puede ver a las mujeres representadas en forma pasiva. Además, si juzgamos el lugar que ocupa la fotografía en el espacio, ubicada en una columna y al fondo de la sala principal, la imagen denota una significación relativa. Tampoco se encuentran imágenes de partidos de fútbol disputados por mujeres. A fin de cuentas: paredes que callan. ¿Qué es lo que (no) dicen las paredes de los espacios museográficos? Tal como plantea Rose en el cruce posible entre semiótica y feminismo, recuperando la importancia del cuerpo y la mirada como campos de lucha simbólica, las futbolistas aquí no son representadas desde su capacidad de agencia, lo que expone la relación de poder que se reproduce. En el centro de la imagen se ve al DT, varón, vestido de blanco, marcando la centralidad del rol y otorgando un peso simbólico a su presencia en medio del resto del plantel. Por consiguiente, siguiendo a Rose, es posible aportar desde el análisis semiótico pistas sobre la construcción del género a través del discurso visual, que refuerzan normas patriarcales, o bien, las desafían.

La imagen de referencia que utiliza el museo se inscribe en la visibilización formal del proceso deportivo, pero nos plantea un desafío: es posible que una fotografía de este tipo no se reproduzca en los medios de comunicación, y solo cuente como imagen de archivo para las instituciones. De allí su carga institucional y formal, con poca llegada al resto de la población. Lo que sí reconocemos es que funciona como testimonio para el archivo visual de reivindicaciones planteadas por los movimientos feministas.

Además, la muestra permanente incluye una fotografía donada por las propias retratadas con las primeras árbitras mujeres. La imagen se encuentra exhibida en una vitrina ubicada en uno de los pasillos laterales del edificio, justo frente a la puerta de acceso a la tribuna Olímpica, única tribuna que puede ser visitada en el itinerario. A diferencia de la centralidad que la Dirección del Museo otorga a otras imágenes y

objetos ligados al patrimonio futbolístico masculino, el sitio asignado para esta imagen no es destacado ni significativo en relación al recorrido natural del espacio. Al momento de nuestra visita, la fotografía no formaba parte del ala central de elementos presentados.

En Uruguay, los relatos orales permiten vincular a mujeres jugando al fútbol recién en la década de 1970 del siglo XX. Si bien es posible reconocer que el fútbol (de y para varones) llega al Uruguay junto con la inmigración inglesa en el último tercio del siglo XIX (Mazzucchelli, 2019), la escasa producción de conocimiento no nos permitía identificar con claridad si hubo prácticas organizadas y/o campeonatos de mujeres jugados antes de los setenta. En este sentido, la investigación de Tiago Sales de Lima Figueiredo (2019), junto al trabajo histórico de Brenda Elsey y Joshua Nadel (2019), son las referencias que nos ayudan a reconocer ciertos momentos fundantes, a partir del relato de mujeres que han protagonizado la escena del fútbol en Uruguay:

(...) Nair Ackermann me reveló que existen registros de algunos intentos de mujeres de jugar al fútbol, que remontan a 1940. Además, en los años 70, el club Nacional mantuvo un equipo femenino e incluso celebró algunos campeonatos. (Figueiredo, 2019, p. 10)

En *Futbolera: A History of Women and Sports in Latin America* (Elsey & Nadel, 2019), si bien no abundan las referencias al fútbol uruguayo, encontramos algunas. Una de sus apreciaciones que engloba a los países de la región es que raramente aparecen mujeres en las crónicas vinculadas al fútbol en los años 1910 y 1920, y cuando las hay, lo hacen caracterizadas como parte del carnaval, tanto metafórica como literalmente. Los esfuerzos de las mujeres por organizar competencias deportivas coexisten con representaciones teatrales. En este sentido, la década de 1930 tampoco escapó a esta lógica de subrepresentación de las mujeres en este deporte.

Hay evidencia, sostienen lxs profesores estadounidenses, de que las hinchas y simpatizantes del fútbol se organizaban en los países de la región para jugar partidos asociados a su equipo de preferencia. Así figuran en la historia las protagonistas del juego, muchas veces no tenidas en cuenta en los relatos oficiales del fútbol, pero sí ubicadas en un período posterior de la historia, como 1970. Pero incluso antes, aunque sin referir la fuente<sup>9</sup>, *Futbolera* (Elsey & Nadel, 2019) relata partidos de

---

<sup>9</sup> Las crónicas de la época que lxs autorxs mencionan fueron escritas por un autor brasileño que transmite que lxs lectores pueden hallar “cómic” el asunto de que mujeres jueguen al fútbol, aunque reconoce a las futbolistas como unas “corajudas pioneras”.



mujeres como el del 20 de diciembre de 1933, cuando hinchas del Club Atlético Peñarol y del Club Nacional de Football jugaron en el Estadio Centenario ante una buena cantidad de público, aún con la oposición de expertos en salud pública. Este encuentro fue parte importante para que el público “aceptara” la propuesta y se pudieran generar otros más adelante, con correlatos en países vecinos como Brasil.

En nuestras averiguaciones para este trabajo, en el Archivo del Club Nacional de Football –el segundo más antiguo del Uruguay (1899)– no supieron confirmarnos ese registro. Según el encargado de las citas guiadas del club, no existe mención al fútbol femenino en las recorridas del Parque Central. Estos ejemplos nos revelan que el fútbol practicado por mujeres, al menos hasta el momento de la escritura de este artículo, no aparece como parte de la historia que el club presenta a sus visitantes. Si existieron proyectos, organizaciones barriales o agrupaciones de mujeres jugando al fútbol antes de 1970, es una historia que no está relatada ni documentada exhaustivamente, y bien podría implicar un extenso (y necesario) trabajo de investigación. En lo que suscribimos es que el fútbol ha sido –y sigue siendo– un espacio donde han aparecido resistencias y luchas sociales: ya sea por mejoras en las condiciones de juego y trabajo, reclamando modos alternativos de configurar la práctica a nivel mundial, intentando superar las dicotomías que el binarismo estructural del deporte definen, donde los equipos masculinos hegemónicos tienden a ocupar un espacio privilegiado de poder y obturan el acceso democrático a los ámbitos donde se practica, entrena, enseña y/u organiza el fútbol (Pastorino Barcia et al., 2023).

Tanto el suplemento “150 años de fútbol. Historia del fútbol uruguayo. El fútbol femenino”, que se editó con el diario *El País* (Fourment, 2022), como el trabajo de Figueiredo (2019) coinciden en que el torneo que comienza a organizar el Club Nacional en 1970 es un evento fundacional del fútbol femenino organizado.

El primer registro oficial de un equipo de fútbol femenino fue en el club Nacional. El sitio web de este importante club destaca los logros de su directora, Zulma Palavecino, que consolidó el primer equipo femenino de la historia del país. El 14 de noviembre de 1970, Zulma y otros directivos de clubes fundaron la Asociación Amateur de Fútbol Femenino (AAFF). Así, durante cinco años consecutivos, organizaron campeonatos en los que Nacional los ganó todos. Pero esta experiencia fue efímera y, después de 1975, las actividades se redujeron hasta que la AAFF se disolvió por falta de apoyo. (Figueiredo, 2019, p. 10).

La competencia de la AAFF comenzó en 1971 y se extendió de manera continua hasta 1975 con equipos de Montevideo y del interior. En los ochenta la actividad quedaría reducida a su expresión más amateur: las mujeres siguieron jugando en partidos amistosos, hasta que a mediados de los noventa se emprendió el camino institucional que llega hasta este milenio, con elementos análogos en el Río de La Plata.

### ***Pasión de Multitudes. La exposición futbolera en el Museo Histórico Nacional de Buenos Aires***

El 21 de diciembre de 2022 se inauguró “Pasión de Multitudes” en el Museo Histórico Nacional (MHN)<sup>10</sup>. Ubicado en el barrio de San Telmo de la Ciudad de Buenos Aires, el espacio museográfico promueve la reflexión sobre los múltiples procesos que condujeron a la formación del país, exhibe objetos, documentos y piezas artísticas de las culturas de los pueblos originarios, la época de la conquista y el establecimiento del orden colonial, la Revolución de Mayo, la sociedad porteña en 1810 y el cruce de los Andes, entre otros episodios destacados de la historia argentina. Es bajo estos propósitos –de pensar y debatir la historia del país– que se enmarcó la exposición futbolera en el sitio, asumiendo que el fútbol (aunque típicamente masculino) es un objeto icónico para pensar la construcción de la identidad nacional (Archetti, 1985, 1994, 2001; Alabarces, 2021; Gil, 2002; Moreira y Garton, 2021).

Meses después, en agosto de 2023, la muestra fue declarada de interés cultural por la Legislatura de la Ciudad de Buenos Aires. La primera en tomar la palabra fue Mónica Santino –cofundadora de La Nuestra Fútbol Feminista<sup>11</sup>–, quien fue reconocida como personalidad distinguida del deporte por la Legislatura y también colaboró muy de cerca con la exposición:

Hace 100 años que las mujeres jugamos al fútbol, hay registros de partidos del año 1923. Poner en valor toda esa historia, rescatarla de algún lugar de olvido, por prejuicio, por discriminación, por una cantidad de cuestiones, es para celebrar. Y todo ese recorrido del fútbol femenino también está en esta muestra, algo que nos parecía muy importante desde el despacho de Claudio

---

<sup>10</sup> Consultar en: <https://museohistoriconacional.cultura.gob.ar/exhibicion/pasion-de-multitudes/>.

<sup>11</sup> Colectivo de directoras técnicas, jugadoras y educadoras populares que, desde 2006, entrena a mujeres y niñas en la cancha Güemes de la Villa 31 en Buenos Aires. Ver: <https://lanuestra.org.ar/>.

[Morresi] y el trabajo detrás de la Legislatura (...) Pensar en el valor de la historia de estas compañeras que están sentadas acá, que en el año '71 les cosían el número a las camisetas y cantaban por las calles del Distrito Federal de México para juntar plata para seguir en el Mundial. Faltan muy poquitos días para que celebremos el día de la futbolista, que también es ley por luchas y batallas, así que vamos a encontrar ese día otra vez movilizadas por el deseo de jugar, que creo que es lo más importante. Ese deseo está vivo y sostener la historia nos ayuda a todo eso. (Testimonio de Mónica Santino, 9 de agosto de 2023).

Mónica habla del reconocimiento y la puesta en valor que se alcanzó en los últimos años. Durante tres semanas, en 1971, parecía que el fútbol femenino iba a conquistar el mundo, narra el *The Official History of the FIFA Women's World Cup* (2019). En dos ocasiones, multitudes de más de 100 mil personas se reunieron en un Estadio Azteca repleto para ver a México, Argentina, Inglaterra, Dinamarca, Francia e Italia competir por el título de campeonas mundiales. Aquí es clave el rol que han tenido quienes investigaron para recuperar la historia de aquellas pioneras en el fútbol femenino de Argentina (Pujol, 2019; Santino et al., 2021), por lo cual ahora se conocen los nombres de ese equipo invisibilizado en la historia latinoamericana y excluido de los relatos nacionalistas durante casi cinco décadas. Pese al desconocimiento de la hazaña en un mundial no oficial, espacios de militancia y algunos clubes sociales y deportivos –movilizados por la agenda de género, el avance del movimiento de mujeres y feministas en la región– propulsaron la reparación simbólica y el reconocimiento a aquellas primeras futbolistas argentinas. En esta clave, en 2019, la Legislatura estableció por ley el 21 de agosto como el Día de la Futbolista Argentina, en honor a los cuatro goles convertidos por Elba Selva contra Inglaterra en el Estadio Azteca, cristalizando un triunfo de una larga tradición de luchas. Fue aprobada por el Congreso de la Nación en noviembre de 2020, por lo que en 2021 fue la primera vez que se celebró oficialmente a nivel nacional.

El silencio mediático sobre el fútbol femenino en Argentina se puede atribuir en gran parte a la informalidad de la práctica previa a la inauguración en 1991 de la liga femenina oficial, organizada por la Asociación del Fútbol Argentino (AFA). Sin embargo, ya en la década de 1950 aparece evidencia de mujeres jugando al fútbol, en notas periodísticas de la época y recientemente en relatos de las jugadoras que

formaron parte de la primera selección femenina de Argentina (1993) y de algunas de las pioneras que disputaron el Mundial no oficial en México 1971.

El deporte sirve como constructor social. En el caso del fútbol, como dijimos, históricamente ha sido un privilegio de varones, estructurado por la lógica del aguante, reproductor de violencias, xenofobias y machismos, y promotor de cualidades esenciales de la masculinidad hegemónica, como la fuerza y la agresión. Dichas cualidades se establecieron como masculinas al tiempo que se consolidaba el estereotipo femenino en el siglo XIX, que promovió la exclusión de las mujeres, por ejemplo, de la práctica del fútbol, entre otras. Según Dora Barrancos, en Argentina la “mujer moderna” se caracterizaba por “la debilidad física, intelectual y moral, así como exceso de sentimentalismo”, y sus funciones fundamentales eran “la maternidad y el cuidado de la familia, que se creían constitutivas de la esencia femenina” (2010, p. 11). Esta identidad femenina, anticuada, todavía se reconoce en la sociedad contemporánea, y en el ámbito deportivo sostiene barreras que generan debates y conflictos en torno a la participación plena. Existen referencias tempranas<sup>12</sup> que aluden a la participación de la mujer en el campo deportivo durante el primer cuarto de siglo, pero implican una necesidad o un deseo de neutralizar una amenaza femenina a un espacio construido como masculino, brindando razones supuestamente objetivas (ligadas a la ciencia y la salud) para alejar a las mujeres y respaldar juicios de que este no era un juego para ellas. Con estos argumentos se impulsaron disposiciones que prohibieron su práctica en países como Inglaterra (1921-1971), Brasil (1941-1979) y Alemania (1955-1970) porque se consideraba un deporte peligroso para el sexo “más débil”, que ponía en riesgo el sistema reproductivo femenino.

La expansión que estaba teniendo el fútbol informalmente practicado por mujeres desde los ochenta hizo que la FIFA se decidiera, en 1991 (61 años después de la primera Copa del Mundo masculina) por organizar la primera edición de la Copa Mundial Femenina en China, en la que se coronó campeona Estados Unidos. El respaldo definitivo, institucional (en términos de poder, beneficio y prestigio, en lugar de exhaustivo y revolucionario para abordar la discriminación de género) se afirmó con la inclusión de la disciplina por parte del Comité Olímpico Internacional (COI) para los Juegos Olímpicos de Atlanta en 1996. Desde ese momento, las “FIFA’s 10” impulsan emprendimientos para que aumente la participación de niñas y mujeres jugando alrededor del mundo, se potencie el valor comercial del fútbol femenino

---

<sup>12</sup> Se pueden consultar en: Garton e Hijós (2018) e Hijós (2020).

mediante publicidad y alianzas, acompañadas de mayor cobertura mediática, y se contemplen “precios accesibles” en las entradas para expandir la disciplina. La “Estrategia de Fútbol Femenino” anuncia “empoderar a la organización para que tome más medidas concretas para abordar las deficiencias históricas de recursos y representación, al tiempo que aboga por una posición mundial contra la discriminación de género a través del fútbol”. Pero no eligió a una mujer para su Comité Ejecutivo hasta 2013, 109 años después de su creación como organismo exclusivamente masculino.

Entre las estrategias para el desarrollo del fútbol de mujeres podemos ubicar la modificación de ciertos espacios institucionales. Por ejemplo, la ampliación de la sección dedicada a la Copa Mundial femenina en el Museo de la FIFA en Zúrich, Suiza. El Museo del organismo que regula la práctica a nivel global no podía no mostrar a las mujeres: con el aumento en la inversión en todos los niveles internacionalmente, el crecimiento de la popularidad de la disciplina en el marco de



**Imagen 3.** Visita de “Las Pioneras” a la sección dedicada al fútbol femenino el 21 de diciembre de 2022. Exhibición temporaria “Pasión de Multitudes” en el Museo Histórico Nacional, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina. Fotografía de Flor Puoli - Museo Histórico Nacional.



la Estrategia de Fútbol Femenino (2018 en adelante) contribuyó a que la última Copa Mundial Australia-Nueva Zelanda 2023 obtuviera una relevancia sin precedentes. Con estos resultados, en septiembre de 2024 se llevó adelante la reorganización del espacio con el fin de divulgar un torneo cada vez más popular y del que España es el campeón vigente.

Ahora bien, “Pasión de Multitudes”, en Buenos Aires, puede enmarcarse dentro del compendio de estrategias para la democratización para que el fútbol femenino se vuelva más visible. Internamente, la exposición se enmarcó en una línea de gestión cuyo objetivo es conseguir que el MHN alcance un lugar más central en la agenda cultural. Con ese propósito se realizaron dos exhibiciones temporarias de temáticas históricas populares: “Los 80. El rock en la calle” y “Pasión de Multitudes”. En esta última, además de la curaduría del (entonces) director del MHN Gabriel Di Meglio, participaron Daniel Sazbón, historiador con trayectoria en los estudios sobre fútbol y ciencias sociales, y la periodista y escritora Ayelén Pujol.

La exposición tuvo la parte central de fútbol amateur y profesional en el Auditorio en Planta Baja. Desde el MHN nos cuentan que en ese sector se desarrolló por separado la parte de fútbol amateur, pero la parte de fútbol profesional (el centro de la sala) era compartido por el fútbol masculino y femenino. Entonces, cuando ingresábamos a la parte central, lo primero que nos encontrábamos de frente era la vitrina de fútbol femenino, sin distinción evidente que sugiriera que era fútbol practicado por mujeres. Clara Sarsale, Coordinadora General del MHN, nos relata que esta disposición generó en muchas personas el interrogante por no saber a qué jugador pertenecía la camiseta que veían de lejos, con la consecuencia de que se acercaran a mirar con detenimiento.

Esto se hizo así a propuesta de Mariana Silva, responsable de Museografía del Museo. En el resto de las salas de la exposición, los objetos vinculados con el fútbol femenino aparecían en función del corte temático, como selecciones, y sin distinción entre femenino y masculino. Esta decisión a la hora de armar el guión es una línea que llevamos adelante en el Museo en todas nuestras exposiciones, en las que la idea es que todos los actores aparezcan como parte de un mismo relato histórico y que las personas que recorren las exposiciones puedan encontrarse con información que a priori no buscarían. (Testimonio de Clara Sarsale, 3 de febrero de 2025).

Una de las curadoras de la muestra nos explicó la decisión de no presentar como única alternativa el modelo de referencia masculino ni tampoco generar narraciones periféricas al apartar al fútbol femenino como una sección diferente.

Estuvo re bueno. Me pareció re zarpado cómo se laboró todo (...) estaba la camiseta de Betty [García] del 71', un modelo de contrato profesional, la casaca que le dio River a Amalia Flores por el homenaje al primer campeón del [fútbol] femenino, la carta que presentó Lili Rodríguez al lugar donde trabajaba para jugar en la selección. Y camisetas del profesionalismo también. De Maca [Sánchez], de [Yohana] Masagli, de Maca también los botines. De [Justina] Morcillo en River. Fue una postura muy clara, desde siempre, que la muestra era de fútbol y el femenino era parte. (Testimonio de Ayelén Pujol, 3 de febrero de 2025).

Las palabras de Ayelén refuerzan la lucha que se viene impulsando desde los activismos: “El fútbol no tiene género”, “Ni femenino ni masculino, el fútbol es fútbol”.

### ***¡Contra-ataque! Las mujeres del fútbol en Brasil***

En ocasión de un viaje turístico a la ciudad de São Paulo, en octubre de 2019, realizamos una visita al Museu do Futebol del Estádio do Pacaembú, en Brasil, inaugurado en 2008. El turismo futbolístico suele ocurrir casi sin forzarlo para aquellas personas que gustamos de este deporte. Visitar estadios, museos, ver partidos en otros países es parte de la curiosidad infinita y el amor por el juego. En ese momento, en el Museo de Pacaembú se expuso una muestra específica sobre el fútbol femenino en Brasil y permaneció abierta al público desde el 28 de mayo al 20 de octubre de 2019. En el sitio web del museo<sup>13</sup> se indica que fue visitada por más de 170 mil personas:

¡CONTRA-ATAQUE! fue más que una exposición. Fue un manifiesto por la igualdad en campo. El Museo del Fútbol rescató las historias de resistencia de las atletas y amateurs que jugaron hasta cuando las mujeres estaban prohibidas por Ley de jugar al fútbol en Brasil, entre 1941 y 1979. Una historia borrada por muchos y que tiene todo que ver con la actual situación de la modalidad.

---

<sup>13</sup> Ver: <https://museudofutebol.org.br/es/exposicoes/contraataque-las-mujeres-del-futbol/>.

El espacio que celebra “la identidad brasileña que se expresa por medio del deporte”, recién en 2015 incluyó a jugadoras dentro de su exposición permanente. Desde ese año hasta 2019, se realizaron reuniones diversas para la construcción de lazos entre atletas y dirigentes deportivas, con el fin de considerar la relevancia de la presencia histórica de las mujeres y sus perspectivas en primera persona dentro del museo. Resultado de estas conversaciones es que aparece en escena la muestra con cuatro curadoras: la exjugadora y dirigente Aline Pellegrino, la historiadora Aira Bonfim, la periodista Lu Castro y la investigadora Silvana Goellner. También el montaje y gestión estuvo a cargo de una docena de mujeres.

Así como plantean las investigadoras Soraya Barreto Januário, Silvana Goellner y Ana Carolina Vimieiro (2025) en un artículo reciente sobre las representaciones de mujeres en el fútbol en Brasil, acontecimientos convertidos en productos de consumo masivo mediante los medios de comunicación, como son los Mundiales que organiza la FIFA, constituyen mojones, a escala mundial, que muestran el interés y la participación de un público ávido por acompañar las propuestas que visibilicen el fútbol femenino.

Según consta en el portal del Museo de Pacaembú, esta muestra se realizó en el marco de la disputa del Mundial jugado en Francia en 2019, motivo por el cual se previó que podría acaparar mayor interés del público visitante. En Brasil, por ejemplo, el partido entre *la canarinha* y Francia, transmitido por TV abierta por octavos de final, tuvo un récord de público: 30 millones de personas. Puntualmente, en la ciudad en la que se desarrolló la muestra, hubo otro récord: 28 mil personas asistieron al partido entre Corinthians y São Paulo por la final del Paulistão femenino ese mismo año.

A través de un recorrido en el que evidentemente eludir la figura de Marta Vieira Da Silva resulta imposible, por su legado indiscutible, la muestra presenta una línea de tiempo en la que se cuenta la historia del desarrollo del fútbol jugado por mujeres en Brasil. El énfasis estuvo puesto en las presentaciones de la selección nacional en las Copas del Mundo, Copa América y Juegos Olímpicos. Dentro de una de las salas se ubicó una escenografía de gran tamaño que simulaba una pelota de fútbol y decía: *Futebol feminino, pioneiras, jogo bonito, clubes e campeonatos*. Allí se destacó el primer partido oficial disputado en Brasil en 1921, cuando Senhoritas Cantareirenses enfrentaron a Senhoritas Tremembeenses en São Paulo. En el margen inferior de la gigantografía que muestra estos datos se aclaraba un dato fundamental: “En 1964,

la CND (Conselho Nacional do Esporte) prohibió la práctica del fútbol femenino en Brasil, resolución que fue revocada recién en 1981”<sup>14</sup>.

En otra de las salas se exhibían objetos como camisetas de distintos equipos de Brasil con el nombre de las futbolistas, banderines de clubes y réplicas de noticias publicadas en diarios sobre eventos deportivos vinculados a mujeres. Además, se dispuso un espacio para visibilizar a las *torcedoras* (hinchas), que participaron de partidos en distintas canchas del país y del tiempo. Otro de los objetos que formaron parte de la muestra fue un juego de mesa, futbolito o metegol (*pebolim*, en portugués). En sus barras giratorias se distinguía a jugadoras de fútbol y no la silueta de futbolistas varones, representación más extendida en este juego a lo largo del mundo.

### A modo de cierre

Desde que existen los juegos de pelota, se conoce que las mujeres juegan a este deporte. Antes de la creación de la *Football Association* (FA) en Londres, Inglaterra, en 1863, existían muchas formas no reglamentadas de fútbol femenino. No se sabe con certeza cuándo empezaron las mujeres a jugar al fútbol bajo regímenes de asociación, a diferencia de los antiguos juegos populares, pero los registros que existen indican que una serie de partidos jugados en 1881 en Escocia y el norte de Inglaterra podrían marcar el nacimiento de la disciplina bajo las leyes de la FA (FIFA, 2019).

Lo que sí es una certeza es que el fútbol femenino no es un fenómeno nuevo. Hay muchos ejemplos en todo el mundo de mujeres que practican el fútbol popular, incluido el “cuju” (Ts'u Chü) de China, que se remonta a siglos atrás, así como en América, Europa y África. Los jeroglíficos egipcios muestran a mujeres participando en juegos de pelota. A menudo se escenificaban como parte de ritos de fertilidad, aunque también estaban vinculados al calendario agrícola y, especialmente, a las cosechas.

En Latinoamérica en general, en la región rioplatense en particular, el fútbol se construyó como deporte nacional. Empero, no es un deporte neutral; esta práctica conllevaba, y conlleva, una condición de género: fue un espacio casi exclusivamente

---

<sup>14</sup> En la muestra figuran las fechas declaradas en el presente artículo; sin embargo, en la bibliografía especializada se menciona 1979 como el año de levantamiento de la prohibición, mientras que la reglamentación corresponde a 1983.

jugado y contado por varones, donde se han configurado y reforzado masculinidades hegemónicas (Archetti, 1994), del que las mujeres por muchos años han sido apartadas, discriminadas e invisibilizadas, sin apoyo para su desarrollo profesional ni coberturas de sus participaciones. Los medios de comunicación son en gran parte responsables del lugar de privilegio otorgado al fútbol masculino, disposición que hasta la actualidad ha desatendido casi por completo el fútbol jugado por mujeres.

En los tres casos revisados en este artículo, presentamos experiencias de muestras itinerantes que fueron expuestas en un tiempo limitado en cada museo, pero no se corresponden con una estrategia de exposición permanente en ninguno de ellos. Una de las primeras apreciaciones es que, entonces, resta incluir el capítulo “fútbol femenino” a la historia del fútbol regional, de forma que se presente a sí mismo como parte de la historia del deporte y no como un suceso aislado, paradigmático o emergente. En el caso de Uruguay, la cantidad de materiales y objetos presentados en la muestra no fueron incorporados, posteriormente, a la sala principal del museo. Es más, se quitó la camiseta de Nicole Arámbulo –la capitana de la selección uruguaya sub 17 vice campeona del Sudamericano– que se mostraba encuadrada y no se volvió a reponer. En su lugar, una gigantografía del francés Jules Rimet –el icónico presidente de la FIFA entre 1921-1954 y candidato al Nobel de la Paz– se exhibe en ese espacio.

Aun así, impulsó a relevar las primeras mujeres que participaron en actividades destacadas, a las que se las denomina “pioneras”. Como vimos, existe esa necesidad de contar sus historias personales y colectivas, los contextos en que eso sucede y colocar esas versiones en una línea temporal que acredite la existencia de mujeres en el tiempo y espacio. No obstante, esta categoría se tensa cuando, cada vez más, surgen nuevas investigaciones que revelan historias no oficiales, orales, amateurs, o catalogadas de forma alguna en que se diferencien de las versiones oficiales. En este vasto contexto, aparecen mujeres que participan de actividades antes que las llamadas “pioneras”, y que sientan las bases o marcan el camino para que las pioneras puedan desarrollarse en campos masculinizados dentro del deporte. Advertimos que aquí suceden, al menos, dos situaciones: una es la necesidad de establecer un hito en la historia y continuar una línea de tiempo que por fin sea visible a aquellos ojos androcentristas, machistas, que ignoran la historia de las mujeres en el fútbol, y la otra, una marca de mojón que puede ser provisorio, en tanto aún continúan siendo escasos los estudios en el campo del fútbol femenino en algunos de nuestros países. Las mismas restricciones que sufren las futbolistas (por medio de



mecanismos como la minusvaloración, condescendencia, infantilización, brutalización, cosificación, sexualización, etc.), sucede en el ámbito de los estudios de la cultura, el deporte y el género. No en vano –podría ser sorprendente pero no lo es– que las investigaciones sobre estos asuntos, en el caso de Uruguay, se realizan desde otros países.

En suma, el debate sobre el deporte se encuentra intensamente atravesado por discusiones sobre (in)visibilidades y disidencias de género. En ese sentido, las producciones académicas y los movimientos sociales intentan comprender cómo esas prácticas y representaciones deportivas reflejan o reproducen normas de género, y al mismo tiempo cómo pueden resistir o subvertir esas normas. Desde allí es que pretendemos visibilizar el rol de los museos en esta producción-reproducción de discursos culturales que destacamos. Sólo a través de un análisis crítico de esas narrativas y representaciones es que podremos desarticular sentidos comunes establecidos.

En esta travesía, la categoría “pionera” nos ilumina una zona oscura y nos anuncia un comienzo con el afán de presentar una historia que se contará desde ese momento hacia adelante y que se superpone, como toda línea de tiempo, con la historia oficial del deporte contada por varones. Es, en todo caso, la marca de quienes exploraron algo nuevo. Vale indicar que esa marca es provisoria a la luz de otros horizontes investigativos. Es, asimismo, una oportunidad para ampliar el conocimiento. He allí uno de los desafíos: exponer nuevos relatos, buscar otras formas de representar la participación de las mujeres en el fútbol y hacer lugar para que cuenten sus propias historias. El desafío sigue vigente: ¿Cómo hacemos el contra-ataque? ¿De qué manera armamos el cambio de frente en los clubes sociales y deportivos más importantes de la región? ¿Cuál es el impacto de la revisión crítica en las subjetividades y en los modos de desarrollar las políticas institucionales? ¿Qué estrategias llevan adelante las asociaciones deportivas para acompañar la transformación social? En nuestra región, los espacios e instituciones deportivas cumplen un rol fundamental en la formación, crecimiento y desarrollo de nuevas generaciones. Resultará interesante observar cómo se desenvuelven tramas de expresión, tensiones, reclamos y resistencias, siguiendo de cerca las acciones que se impulsan para garantizar derechos, enfrentar la mirada androcéntrica y patriarcal, promover la equidad e igualdad de oportunidades.

## Referencias bibliográficas

- Alabarces, P. (2021). *Fútbol y patria: el fútbol y las narrativas de la nación en la Argentina*. 5ta edición. Prometeo Libros.
- Archetti, E. (1985). *Fútbol y ethos*. FLACSO-Series de investigación.
- Archetti, E. (1994). Masculinity and Football: The Formation of National Identity in Argentina. In R. Giulianotti & J. Williams (Eds.), *Game without Frontiers: Football, Identity and Modernity* (pp. 225-243). Arena.
- Archetti, E. (2001). *El potrero, la pista y el ring. Las patrias del deporte argentino*. FCE.
- Barrancos, D. (2010). *Mujeres en la sociedad argentina: una historia de cinco siglos*. Sudamericana.
- Barrancos, D. (2018). Las tres olas del feminismo. La histórica lucha por la igualdad. En C. Muñoz (Coord.), *El Atlas de la revolución de las mujeres. Las luchas históricas y los desafíos actuales del feminismo* (pp. 10-13). Capital Intelectual-Le Monde.
- Barreto Januário, S. M. B., Goellner, S. V. y Vimieiro, A. C. (2025). (In)visibilidades e Dissidências no Esporte: Representações de Gênero em Jogo. *Revista Estudos Feministas*, 33(2), e105353. <https://www.scielo.br/j/ref/a/CHHpt5FC6SBL3kd3QHj97Ry/?format=pdf&lang=pt>
- Else, B. & Nadel, J. (2019). *Futbolera: A History of Women and Sports in Latin America*. University of Texas Press.
- FIFA World Football Museum (2019). *The Official History of the FIFA Women's World Cup. The Story of Women's Football from 1881 to the present*. Carlton Books.
- Figueiredo, T. Sales de Lima (2019). *Processo de Institucionalização do Futebol Feminino no Uruguai. Recorde: Revista de História do Esporte*, 12(2), 1-22. <https://revistas.ufrj.br/index.php/Recorde/article/view/30998>
- Fourment, B. (2022). 150 años de fútbol. Historia del fútbol uruguayo. El fútbol femenino, supl. N° 11. *El País*.
- Garton, G. e Hijós, N. (2018). "La deportista moderna": género, clase y consumo en el fútbol, *running* y hockey argentinos. *Antípoda. Revista de Antropología y Arqueología*, (30), 23-42. <https://doi.org/10.7440/antipoda30.2018.02>
- Gil, G. J. (2002). *Fútbol e identidades locales. Dilemas de fundación y conflictos latentes de una ciudad "feliz"*. Miño y Dávila.
- Hargreaves, J. (1993). Promesa y problemas en el ocio y los deportes femeninos. En J.-M. Brohm, P. Bourdieu, E. Dunning, J. Hargreaves, T. Todd y K. Young, *Materiales de sociología del deporte* (pp. 109-132). La Piqueta.
- Hijós, N. (2020). Todos los cuerpos, una misma cancha. Gambeteando la hegemonía masculina desde un fútbol femenino y disidente. *Bordes*, (15), 241-249. <https://publicaciones.unpaz.edu.ar/OJS/index.php/bordes/article/view/624>

- Mazzucchelli, A. (2019). *Del ferrocarril al tango: el estilo del fútbol uruguayo, 1891-1930*. Taurus.
- Moreira, V. y Garton, G. (2021). Fútbol, nación y mujeres en Argentina: Redefiniendo el campo del poder. *Movimento*, 27, 1-14. <https://doi.org/10.22456/1982-8918.109761>
- Natalucci, A. y Rey, J. (2018). ¿Una nueva oleada feminista? Agendas de género, repertorios de acción y colectivos de mujeres (Argentina, 2015-2018). *Revista de estudios políticos y estratégicos*, 6(2), 14-34. <https://revistaep.udem.cl/articulos/una-nueva-oleada-feminista-agendas-de-genero-repertorios-de-accion-y-colectivos-de-mujeres-argentina-2015-2018/>
- Ochoa Romero, M. E., Erráz Alvarado, J. L., Ordoñez Ocampo, B. P. y Espinoza Freire, E. (2021). Los museos en la enseñanza de Historia. *Revista Universidad y Sociedad*, 13(4), 439-444. <https://rus.ucf.edu.cu/index.php/rus/article/view/2183>
- Pastorino Barcia, M., Berriolo Balay, F., Ruibal Alvarez, L. y Echenique Marrero, M. (2023). Picaditos etnográficos: 5 años de fútbol, género y diversidad sexual. En *Actas. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación*. [https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab\\_eventos/ev.16822/ev.16822.pdf](https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.16822/ev.16822.pdf)
- Pujol, A. (2019). *¡Qué jugadora! Un siglo de fútbol femenino en la Argentina*. Ariel.
- Rose, G. (2001). *Visual methodologies: An introduction to researching with visual materials (5th edition)*. SAGE.
- Santino, M., Haber, T. y Ossés, J. (2021). *Pioneras argentinas. Un pase a la historia*. Grupo Editorial Sur.

## **La formación deportiva de jugadoras de basketball federado en Montevideo, Uruguay. Evidencias y discursividades en las representaciones sociales a través de la técnica photovoice<sup>1</sup>.**

### **The sport formation of federated female basketball players in Montevideo, Uruguay. Analysis of evidence and discourse in social representations using photovoice.**

**Gonzalo Pesce de León**

Instituto Superior de Educación Física

Universidad de la República (ISEF - Udelar)

Programa de iniciación a la investigación de la

Comisión Sectorial de Investigación Científica (CSIC - Udelar), Uruguay.

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

#### **Resumen**

Este trabajo se enmarca en una tesis de maestría en curso cuyo objeto de estudio es la formación deportiva de jugadoras de basketball en un club federado de Montevideo, Uruguay. Se propone comprender la formación deportiva como espacio instituyente donde se negocian y disputan sentidos, recursos y legitimidades. Desde una perspectiva antropológica se analiza cómo las jugadoras construyen representaciones sociales de su propia formación a través de imágenes y textos creados por ellas, enunciando evidencias y discursividades de su proceso de subjetivación como deportistas. Se utilizó la técnica *photovoice*, a través de la cual las participantes seleccionaron y/o tomaron fotografías en respuesta a las preguntas: ¿cómo se forman jugadoras de basketball en este club? ¿Cómo son las condiciones materiales y edilicias en las que se forman como deportistas? A cada imagen seleccionada se le asignó un texto producido por el colectivo de jugadoras. Los hallazgos se agrupan en tres ejes: 1) las múltiples dimensiones que influyen en la formación deportiva; 2) la naturalización de jerarquías sociales en el deporte en términos de género, rendimiento, territorio y antigüedad; 3) las representaciones sociales de ser humildes, sacrificadas y trabajadoras.

**Palabras Clave:** formación deportiva, Photovoice, basketball femenino.

---

<sup>1</sup> Financiamiento: Programa de iniciación a la investigación de la Comisión Sectorial de Investigación Científica (CSIC - Udelar)

## Abstract

This work is part of an ongoing master's thesis that studies the sport formation of female basketball players at a federated club in Montevideo, Uruguay. It proposes to understand sport formation as an instituting space where meanings, resources, and legitimacies are negotiated and contested. From an anthropological perspective, it analyzes how players construct social representations of their own formation through images and texts created by them, which enunciate evidence and discourses of their process of subjectivation as athletes. The photovoice technique was used, through which participants selected and/or took photographs in response to the questions: How is a female basketball player formed at this club? What are the material and infrastructural conditions in which they train as athletes? Each selected image was assigned a text produced by the group of players. The findings are grouped into five axes: three axes: 1) the multiple dimensions that influence sports formation; 2) the naturalization of social hierarchies in sports in terms of gender, performance, territory and seniority; 3) the social representations of being humble, self-sacrificing and hardworking.

**Keywords:** sports development/training, Photovoice, women's basketball.

## Introducción

Este artículo surge como resultado parcial de una tesis de maestría en curso, inscrita en el Programa de Maestría en Educación Física (ProMEF - ISEF - Udelar), cuyo objeto de estudio es la formación deportiva de jugadoras de basketball categoría U19 en un club federado de Montevideo, Uruguay. Dicho club tiene como característica contar con todas las “categorías formativas”<sup>2</sup> masculinas y femeninas, lo cual como será ilustrado cuantitativamente más adelante, no es la generalidad de los clubes de basketball en Uruguay. A su vez, este club destaca por brindar horarios y recursos humanos equitativos en la rama femenina y masculina, aunque no está exento de conflictos y procedimientos correspondientes a dinámicas machistas que históricamente ubican a lo masculino en el centro de la institución deportiva (Moreno, 2011). Además, el rendimiento deportivo de la rama femenina es evidentemente mayor que el de la rama masculina, lo que se manifiesta en la reiterada participación de jugadoras en selecciones nacionales tanto de formativas como de Primera

---

<sup>2</sup> El formato del torneo implica una primera fase clasificatoria, en el que todos los equipos compiten entre sí, para posteriormente clasificar a copa de oro, plata y bronce en función de sus resultados en la fase clasificatoria.



División (algo que no sucede con los varones); así como en los torneos en los que compiten en Primera División. En 2025 el equipo femenino finalizó en el tercer puesto de la Liga Femenina de Básquetbol (LFB), el torneo de mayor nivel organizado por la Federación Uruguaya de Básquetbol (FUBB), mientras que el equipo masculino descendió a la Divisional Tercera de Ascenso (DTA), el campeonato de tercer (y último) rango organizado por dicha federación.

Mi trabajo en el club se inicia en 2021 como docente-tallerista de “básquetbol y género”, a partir de un pedido de la Comisión Directiva de ese período para resolver conflictos entre las categorías formativas femeninas y masculinas a la interna de la institución. Para este cometido propusimos junto a una compañera antropóloga del Grupo de Estudios Sociales y Culturales del Deporte (Udelar), una serie de talleres de básquetbol en los que se problematizan diferentes manifestaciones de desigualdades de género naturalizadas de la práctica. En 2022 y 2023 construimos un Espacio de Formación Integral (EFI)<sup>3</sup>, es decir, un proyecto de extensión universitaria que se desarrolla en clave de integralidad —de funciones, de disciplinas y de saberes— (Barrero et al., 2015). Tras tres años de trabajo en la institución como docente-tallerista, mi rol vira a investigador. A partir de la inscripción en el ProMEF, opté por transformar las tareas de extensión universitaria dentro del club en prácticas de investigación, tomando como objeto de estudio lo que ya fue señalado. Para estos fines, el trabajo de campo de corte etnográfico se extendió desde julio de 2024 hasta marzo de 2025, siendo el *photovoice* su última fase.

En las categorías formativas del basketball uruguayo, como es habitual en el Sistema Deportivo Hegemónico (Quiroga et al., 2022), la división por género es binaria: masculino y femenino. En consonancia con el concepto de ‘hacer género’ planteado por Hortensia Moreno (2011), estas son las únicas dos ramas contempladas en el basketball uruguayo federado. Moreno (2011) plantea que se crean diferencias entre niñas y niños primero, mujeres y hombres después, que moldean cuerpos y mentes; esas creaciones son utilizadas para producir lo que se considera normal o natural. Es decir, el orden social aparece como acomodación del orden natural, funciona como un sistema de referencia que aporta ‘pruebas’ de que tal naturaleza existe. La fragmentación por edades varía según el género. En la rama femenina es la siguiente: U11, U12, U14, U16 y U19. En el caso de la rama masculina, la división es: U11, U12, U14, U16, U18 y U20. El término “U” hace referencia a la palabra “under”, del inglés, que en español podríamos definir con el prefijo “sub”. Es decir, determina la edad

---

<sup>3</sup> Este club pertenece al Municipio C, mientras que los clubes más ganadores pertenecen al Municipio CH y E. Para más información acerca de la situación sociodemográfica de Montevideo, ver: [https://montevideo.gub.uy/sites/default/files/documentos/ech2022municipiosfinal\\_0.pdf](https://montevideo.gub.uy/sites/default/files/documentos/ech2022municipiosfinal_0.pdf)

máxima que pueden tener las jugadoras al estar compitiendo en esa categoría. A su vez, las categorías U11, U12 y U14 son categorías denominadas nativamente como “mixtas”, en las cuales se admiten participantes que a partir de U16 necesariamente son inscriptos en la rama femenina o masculina. Para el caso de U12 y U14, existen categorías exclusivas de la rama femenina, en las que no se permite jugadores de la rama masculina. Esto se debe a que la participación de jugadoras en planteles de basketball federado en Uruguay es mucho menor que la de jugadores, y por lo tanto, en muchos clubes no cuentan con la cantidad mínima de jugadoras para conformar un plantel. Por lo tanto, la denominación “mixta” podemos inferir que se refiere a categorías de la rama masculina en la que también pueden participar jugadoras, no a la inversa, o que se contemplen otras identidades de género.

En Uruguay se constata un crecimiento sostenido y acelerado de la cantidad de jugadoras de basketball federadas. Según datos proporcionados por la FUBB, el número de jugadoras federadas en categorías formativas del área metropolitana en el año 2024 era 1026, mientras que en el año 2014 había 65 jugadoras inscriptas en clubes afiliados a la FUBB. Es decir, el crecimiento porcentual en 10 años es de casi 1500%. Concomitantemente, en el año 2024 dentro de la rama femenina se registró la participación de 29 clubes en la categoría U14 y solo 12 clubes con plantel femenino en la categoría U19. Solo 8 clubes contaron con planteles en todas las categorías formativas femeninas de 46 clubes inscriptos en la FUBB. La mayor cantidad de jugadoras federadas en 2024 tenía 12 años (189 jugadoras), mientras que hubo 34 jugadoras de 19 años en los registros de la FUBB. A modo de contraste, la cantidad de jugadores en 2024 era de 3981 frente a los 3203 que se registraron en 2014, lo cual denota un crecimiento más atenuado de la cantidad de jugadores en categorías formativas del basketball uruguayo. En relación a la edad, hubo 495 jugadores de 12 años y 282 de 19 años. Por lo tanto, aunque haya un crecimiento sostenido y acelerado de jugadoras en la última década, siguen siendo espacios deportivos en los que predominan cuantitativamente jugadores.

En términos teóricos, considero la formación deportiva en el marco del concepto de institución de Roberto Espósito (2022). Desde la perspectiva del filósofo italiano, instituir significa iniciar un elemento antes inexistente, fundar algo que no existía. En este sentido, la praxis instituyente alude a un inicio que modifica al cuadro precedente, introduciendo una novedad. La novedad no elimina lo anterior, sino que se integra, ampliando y reforzando la institución, en este caso, deportiva. Por eso el concepto une movimiento y estabilidad, mutación y permanencia, innovación y conservación. La praxis instituyente transforma al propio sujeto, y la incorporación del sujeto modifica a la institución. La subjetividad no se asume como un hecho

dado, no remite a sujetos determinados sino a un proceso de subjetivación. En ese proceso se pueden identificar representaciones sociales (Araya, 2002) que abonan la idea de las categorías masculinas y femeninas como excluyentes y complementarias (Moreno, 2011). Habría evidencias y discursividades (Deleuze, 2013), enmarcadas en las formas de ver y de decir propias del campo deportivo, otorgando pistas para identificar las representaciones sociales existentes en torno a la formación de jugadoras de basketball en este club. En el artículo, se propone el entramado teórico-metodológico a partir de la técnica *photovoice*. En este sentido, las evidencias se contemplan en las fotografías que las jugadoras proponen, y las discursividades en los textos elaborados por ellas y las discusiones en las que desembocan.

Metodológicamente se trabaja con la técnica *photovoice*, que posibilita la producción de conocimiento en diálogo con las interlocutoras de este estudio, a partir de sus propias creaciones fotográficas y escritas. *Photovoice* es una técnica de recolección de datos que podemos vincular a lo que Claudia Briones (2020) ha denominado antropología en colaboración, es decir, trabajos de corte antropológico cuyos datos y/o textos son producidos en conjunto con los sujetos de estudio. La particularidad del *photovoice* radica en que los interlocutores producen fotografías y pequeños textos a partir de consignas establecidas por quien(es) guía(n) la investigación. Cada fotografía debe ser acompañada por un texto que ponga en palabras lo que significa la imagen. En general, la técnica consta de tres etapas: (1) propuesta, (2) producción y (3) selección. En la etapa 1 (propuesta), quien guía la investigación presenta la técnica, la enmarca en su trabajo de investigación con sus respectivos objetivos, categorías de análisis, y cualquier elemento que se considere relevante para explicar las particularidades de la investigación. En ese contexto, propone la consigna que guía y motiva la creación de fotografías, en muchos casos sintetizada en preguntas disparadoras. Esta etapa es clave ya que determina cuál es la intención con la que se van a tomar las fotografías que finalmente serán producidas en este proceso. Por último, se establece la duración de la etapa 2 (producción), en la que los interlocutores crean las fotografías y el texto que complementa y significa lo que la imagen representa. En algunos casos, la etapa 2 comprende la realización de talleres de fotografía, como forma de enseñar a tomarlas con algunos elementos técnicos básicos. También pueden proporcionarse cámaras fotográficas que faciliten materialmente llevar a cabo la tarea (Schwartz et al., 2015). En esta oportunidad no fue necesario hacer talleres ni proporcionar materiales, ya que las jugadoras cuentan con los conocimientos necesarios para tomar fotografías y disponen de su celular para realizarlas. En la etapa 3 (selección), se comparten todas las fotografías con sus respectivos textos, para seleccionar colectivamente las que sean más

representativas y definir el texto que acompaña la fotografía, sea el señalado inicialmente por quien tomó la fotografía u otro creado por el grupo en esta segunda instancia. En esta etapa es tan valiosa la selección de imágenes y fotografías como la discusión que conlleva cada una de estas decisiones (Masterson et al., 2018).

En este caso, la etapa 1 (propuesta) estuvo enmarcada en la globalidad del trabajo de campo de mi tesis de maestría, ya que el primer indicio de interés por parte de las jugadoras para participar del *photovoice* fue señalado en el desarrollo de entrevistas. En noviembre/diciembre de 2024 realicé entrevistas semiestructuradas a las jugadoras interesadas del plantel U19 del club de basketball en el que se centra mi estudio. Las entrevistas culminaron con una pregunta referida a su interés por implicarse en este tipo de actividad, haciendo una explicación básica sobre qué trata el *photovoice*. Todas las jugadoras entrevistadas expresaron interés en involucrarse en esta técnica de investigación, por tanto, en febrero de 2025 regresé al club, en plena etapa de pretemporada<sup>4</sup>, para establecer la consigna. La misma se sintetizó en la siguiente pregunta: ¿cómo se forman jugadoras de basketball en este club? Para responder esta pregunta, podían tomar fotografías y/o seleccionar alguna ya existente, creada por ellas mismas o no. Aunque todas las jugadoras se vieron interesadas en hacerlo, hay algunas salvedades que hay que mencionar para comprender quienes participaron del *photovoice*: (a) año a año las categorías se actualizan, en función del año de nacimiento de las jugadoras. En 2024 la categoría U19 estaba comprendida por jugadoras nacidas en 2005 o años posteriores; en 2025, por jugadoras nacidas en 2006 o años posteriores. Por lo tanto, hay jugadoras que formaron parte del estudio en 2024 que en la actividad de *photovoice* ya no estaban vinculadas al equipo. (b) Cada año las categorías se renuevan, en función de jugadoras que llegan o se van del equipo desde/hacia otros clubes. En esta actividad, se incorporaron tres jugadoras que no eran parte del club en años anteriores, así como hubo seis jugadoras que dejaron de jugar al basket o se fueron a otros clubes. (c) Como la categoría admite jugadoras de menor edad, por ejemplo de la categoría U16, hubo jugadoras de esa categoría que también contribuyeron en el estudio (no solo en esta actividad, sino a lo largo de todo el trabajo de campo).

La etapa 3 (selección) se concretó el 26 de marzo de 2025. Ese día, asistí al club veinte minutos antes de finalizar el entrenamiento vespertino, y preparé en el vestuario (uno de los espacios más conflictivos y deseados dentro de la institución, cuyo significado será profundizado más adelante), los medios técnicos necesarios para realizar la presentación y discusión: una televisión, conectada a mi

<sup>4</sup> Entrenamientos en los que se enfatiza la preparación física de las atletas, enfocado particularmente al desarrollo de las capacidades condicionales y coordinativas, normalmente llevados a cabo en la sala de musculación.

computadora, y una ronda de sillas. El día anterior, todas las jugadoras me enviaron las fotografías que habían tomado y seleccionado con sus respectivos textos, con las que preparé una presentación para que pudieran ser visualizadas por todo el grupo. Recibí veintitrés fotografías ligadas a textos, provenientes de seis jugadoras de la categoría. En la discusión general intervinieron diez jugadoras y el entrenador, quien solicitó permiso para concurrir como oyente (aunque en ocasiones también daba su opinión), y se retiró después de transcurrida una hora. De las veintitrés fotografías, cinco fueron seleccionadas, tres mantuvieron su texto original y dos textos fueron modificados.

Como identifiqué que apenas seis de las veintitrés fotografías fueron tomadas por las jugadoras en ocasión de este estudio, y las restantes diecisiete fueron imágenes seleccionadas producidas anteriormente (sin la consigna para la creación de las fotografías), incluí en esta instancia una nueva fase. Se podría denominar etapa 4: luego de mostrarles las veintitrés fotografías y sus textos, les indiqué que fotografíen la infraestructura en donde se forman como deportistas. La pregunta, en este caso, fue: ¿cómo son las condiciones materiales y edilicias en las que se forman como deportistas en este club? Al cabo de diez minutos, recibí veinte fotografías nuevas, provenientes de siete jugadoras. La particularidad de estas veinte imágenes nuevas es que no tenían un texto asignado, y por lo tanto, luego de haber escogido cinco de esas veinte, el texto que se les adjudicó fue elaborado en su totalidad por el grupo. A los efectos de la escritura de este artículo, de las cinco fotos elegidas colectivamente, elegí una para exponer sus resultados.

La duración total de la etapa 3 y 4 fue de cuatro horas, llevada a cabo luego de dos horas de entrenamiento. Es posible que el interés y compromiso con la tarea por parte de las jugadoras se relacione con mi antiguo rol como docente-tallerista, ya que varias de estas jugadoras, sobre todo las referentes, fueron testigos del pasaje que relaté al inicio de esta introducción. El resto me conoció como investigador social vinculado al cuerpo técnico, descifrando durante un semestre cuál era mi función allí, para nada habitual en un equipo de basketball. En todo caso, la propuesta resultó estimulante para ellas, quienes sostuvieron toda la actividad con entusiasmo y predisposición. En los siguientes apartados se muestran y analizan las imágenes seleccionadas, se comenta cuáles fueron los debates en torno a esa decisión, y se enuncian los principales resultados que dan posibles respuestas a las preguntas que guiaron la elección y producción de las fotografías.

### **Humildes, sacrificadas y trabajadoras**

Como fue mencionado anteriormente, en este apartado se analizan los textos, discusiones y comentarios en torno a las fotografías seleccionadas por las jugadoras. Las primeras cinco fotos buscan responder a la pregunta ¿cómo se forma una



jugadora de basketball en este club? En un principio, se expone el texto que fue deliberado colectivamente por todo el grupo, posteriormente se aclara si esa elección se corresponde con el texto elaborado inicialmente por la jugadora que presentó la fotografía o si cambió a pedido del grupo de basquetbolistas involucradas, y en qué se basó dicha modificación. Por último se describe lo más significativo en torno a los comentarios y discusiones que generó dicha imagen, o al contexto que se vuelve necesario para comprender lo que se ve y se dice. Considerando las fotografías como evidencias y los textos como discursividades, se revelan elementos del proceso de subjetivación que atraviesan en su formación deportiva, en tanto representaciones sociales que emiten como jugadoras de básquetbol.



**Foto 1.** "Partido en fase regular, abril de 2024. Me gusta mucho esta foto porque es un ejemplo gráfico de que no juegan solo las cinco que están en cancha. Jugamos las doce y eso es lo que nos hace un gran equipo humano más allá de un gran equipo deportivo. Además de que al ser una foto desprevenida es notoria la autenticidad de los festejos, lo real del sentido del equipo, la alegría de que a tu compañera le salgan las cosas que no sería posible si no tuviésemos a la otra".

El texto de la foto 1 no se modificó, ni hubo discusiones en torno al mismo. La imagen fue captada por un fotógrafo que usualmente sigue al equipo femenino de este club. A modo de análisis, es preciso hacer dos aclaraciones: por un lado, la fotografía fue tomada en un partido de Primera División, en la que participan algunas jugadoras de categoría U19. Sin embargo, todas se sintieron representadas en ella (o al menos, nadie dijo lo contrario). Por otro lado, la jugadora que presenta la imagen, que a los efectos de este trabajo llamaremos Lucía, es una referente del equipo por cuatro motivos: rendimiento deportivo, edad, antigüedad en el club y pertenencia al barrio. En relación a su rendimiento, en 2024 fue jugadora titular<sup>5</sup> de la categoría U19, participando a su vez del equipo de Primera División. Al momento de realizar el *photovoice* tenía 18 años y cursaba su último año como U19. Por último, es una de las pioneras de la rama femenina de basketball dentro del club, llegando a la institución al ser “reclutada” (término que utilizan entrenadores de basketball para referirse a la incorporación de jugadoras/es a partir de una búsqueda premeditada) por el entrenador de turno, quien repartía volantes en las escuelas públicas del barrio buscando acercar niñas al club. En 2018, con 12 años de edad llega al club junto a su grupo de amigas, de las cuales cuatro forman parte de este plantel U19. A estos motivos se le adhiere la facilidad con las palabras, tanto en la oralidad como en la escritura, lo cual fue elogiado y destacado por sus compañeras. Su liderazgo en el grupo se hace notorio al considerar que de las tres fotos que ella propuso para la actividad, dos fueron seleccionadas y en ambos casos el texto no fue modificado. La foto 2 (página siguiente) tiene como texto:

Cancha del Liceo 26. Agosto, 2024. Esta es la imagen de un entrenamiento de Liga Femenina de Basketball que, por la fijación de un partido de Divisional Tercera de Ascenso en nuestro horario, no tuvimos la cancha disponible y la solución que encontramos fue ir a entrenar a la cancha pública del liceo 26. Creo que esta foto tiene un poder inmenso porque muestra que el hecho de sobreponernos ante las adversidades es clave para sostener el objetivo común. Me parece valiosa también porque fue en un momento de la liga en el que nos estaba yendo muy bien, estábamos ganando todo e ir a este lugar nos dió ‘un baño de humildad’ para acordarnos de todo lo que nos faltaba por seguir trabajando y de donde veníamos. Creo que también nos invita a reflexionar sobre cuáles son las prioridades de las dirigencias a la hora de fijar un partido de Divisional Tercera de Ascenso (masculino) en el horario de un entrenamiento de Liga Femenina de Básquetbol.

---

<sup>5</sup> Para profundizar en la tarea realizada en el EFI, léase “Reflexiones sobre los componentes centrales de la formación deportiva en el marco del Espacio de Formación Integral «El deporte como espacio para la formación integral»” (Falchi, Benítez y Pesce, 2023).



Para analizar el contenido del texto de la foto 2 es preciso retomar y profundizar en algunas aclaraciones ya mencionadas en la introducción: en primer lugar, que la Liga Femenina de Básquetbol (LFB) es el torneo de mayor nivel organizado por la FUBB de la rama femenina. El torneo se crea en 2017, este club debuta en 2020, en 2024 obtiene el vicecampeonato de la Copa de Oro<sup>6</sup>, logrando clasificar a torneos internacionales por primera vez. En segundo lugar, que la Divisional Tercera de Ascenso (DTA), se corresponde con el torneo de tercera (y última) categoría del basketball practicado por varones, organizado por la FUBB. Volviendo al texto que acompaña la fotografía, llamó mi atención la expresión “baño de humildad”. Al consultar su significado, Lucía me respondió que ellas se definen como pertenecientes a un club humilde, acostumbradas a practicar en condiciones precarias. Volver a practicar en esa cancha (no era la primera vez) era “volver a los inicios” porque “nosotras somos de acá”. En este caso cobra

relevancia la dimensión territorial del club, que se autoproclama como “club de barrio”, materializado en una imagen grabada en el piso de la cancha que pregonaba “Alma, corazón y vida de Jacinto Vera”. En ese proceso, Lucía logró distanciarse de la realidad de los clubes más ganadores de la LFB, pertenecientes a municipios con condiciones socioeconómicas más favorables<sup>7</sup>. En este sentido, encuentro la primera correlación con lo presentado por Czesli y Murzi (2018), en torno a las representaciones sociales de ser futbolista varón en categorías formativas Argentinas. Los autores plantean tres adjetivos que enmarcan dichas

<sup>6</sup> En el basketball uruguayo se le denomina “Categorías formativas” a la estratificación de deportistas en términos de género y edad, dentro del proceso previo a la Primera División.

<sup>7</sup> La pretemporada es el período de tiempo previo al inicio del torneo, que en el caso de las categorías formativas del basketball uruguayo, comprende los meses de febrero y marzo. En la pretemporada, por lo general, hay una gran carga de entrenamiento, de 4 o más horas por día en doble turno (mañana y tarde), aprovechando que el sistema educativo formal no ha iniciado su año lectivo, y por lo tanto les jóvenes deportistas tienen mayor disponibilidad de tiempo para entrenar.



representaciones: humildes, sacrificados y trabajadores. La humildad se expresa en esta fotografía, el sacrificio en la siguiente.

La foto 3 cuenta con el siguiente texto:

Invierno 2024, en la foto se puede ver dos inhaladores de personas que sufren asma durante un entrenamiento de U19 intenso y friolento. En esta época es más difícil respirar porque el frío raspa la garganta y se siente la respiración entrecortada. Esto tiene valor porque muestra como de todas formas, persistimos y seguimos sin importar las circunstancias. 'No importan los baches en el camino, todas podemos llegar a nuestro destino.



**Foto 3**

La imagen fue propuesta por París, una jugadora categoría U16 que eventualmente forma parte del plantel U19. El texto original era la frase final entre comillas simples, fue modificada intentando contextualizar más acabadamente la imagen, aludiendo a sensaciones corporales como la que se experimenta al entrenar en invierno. Diferentes jugadoras solicitaron que Lucía interviniera. El texto definitivo resulta del diálogo entre París y Lucía. La imagen fue seleccionada para resaltar el sacrificio que realizan algunas jugadoras para jugar al basketball, expresado en dolencias físicas. Particularmente se resalta el caso de una jugadora que no estaba presente en la actividad, ya que había abandonado la práctica del basketball federado a finales del año 2024. Se destacó de esa jugadora su

capacidad de persistir en el entrenamiento aunque la práctica del basketball afecte su salud, generando sistemáticamente ataques de asma. Por estos motivos esa jugadora abandona la práctica a finales de 2024, luego de sostener esta

particularidad durante años. No obstante, sus compañeras destacan su perseverancia mientras asistió al club, tomándola como una referencia para sus propios sacrificios.

El texto de la foto 4 es el siguiente:

Octubre 2024, nos juntamos a ver el sudamericano U15 en el vestuario en el que participaron 2 compañeras de Yale. Ese día vino el asistente técnico, trajo 1 kg de mandarinas, y acompañamos mediante mates a la distancia a nuestra selección. Esta foto representa la unión dentro y fuera de la cancha, el respaldo mutuo además de fomentar la visibilidad del basket femenino.



**Foto 4**

El texto original era “Acompañar desde la distancia a los tuyos”. Esta imagen también fue proporcionada por París. Al igual que la anterior, el texto fue modificado considerando una contextualización más acabada de la imagen, y también resaltando que no solo se estaba acompañando a las jugadoras que son parte del club, sino a todas las jugadoras que representaron a Uruguay en el sudamericano. Una jugadora referente destacó que aunque esas jugadoras estuvieran representando al combinado nacional en el sudamericano, existe la participación de todas ellas para que eso se logre: en los entrenamientos, para que sus compañeras



mejoren, en los partidos, para exigir a sus rivales y que también mejoren. Esta jugadora, que nombraremos Sol, es líder del equipo por ser pionera y pertenecer al barrio Jacinto Vera al igual que Lucía, y a su vez, por su destacado rendimiento deportivo reflejado al integrar selecciones nacionales en sudamericanos, los torneos más importantes que disputa Uruguay en categorías formativas de basketball femenino (hasta la fecha, nunca clasificó a un mundial). Es parte del plantel U16 pero destaca en el plantel U19 siendo titular, e integrando el plantel de Primera División desde sus 15 años, la edad mínima que se permite en LFB. En su intervención les estaba marcando a sus compañeras, que en los entrenamientos diarios aportan al nivel del equipo que representa a Uruguay, al exigir a las jugadoras que integran esos planteles (como ella misma). Otra destacó que los objetivos en común contribuyen a que las rivalidades desaparezcan, por ejemplo, el fomentar la visibilidad del basketball femenino en Uruguay. La fotografía fue tomada en el vestuario, espacio en el que se realizan variadas actividades, entre otras, la puesta en común y elección de imágenes y textos del *photovoice*.



Foto 5

La foto 5 mantuvo el texto original: “Nos pidieron una mano en la mesa e intentamos ponerle onda”. La fotografía fue propuesta por Sol, no se hicieron modificaciones al texto, tal como sucedió con las enviadas por Lucía. Al comentar esta fotografía se destacó el contexto, ya que se trata de jugadoras de categorías U14 y U16 que ocasionalmente forman parte del plantel U19, trabajando para el club al finalizar su entrenamiento. Ellas están haciendo “la mesa” de un partido de formativas de la rama masculina. “La mesa” es un término nativo que hace referencia a la mesa de control, ubicada al costado de la cancha, en la mitad de la misma en su

sentido longitudinal. Durante los partidos, en la mesa habitualmente se encuentran dos representantes del equipo local, y uno del equipo visitante. Las tareas que se realizan en este espacio son un componente fundamental de este deporte: se manipulan los relojes (de 24 segundos y de tiempo de partido), se lleva el tanteador que se expone a todos los presentes en un tablero electrónico, y además se registran las estadísticas del partido: quiénes participan, cuántos minutos juegan, cuántos puntos hacen, etc. Por tanto, estas tareas son usualmente llevadas a cabo por personal del club, adultos/as que cumplen esas y otras funciones.

En la conversación sobre esta foto, Sol destaca que “no todo en el club está resuelto” y que por momentos deben hacerse cargo de diferentes tareas cotidianas como estas, limpiar la cancha o limpiar al club en general. Esta jugadora agrega que “la gente que no está acá hace mucho o se está interiorizando con el club, lo va aprendiendo y va entendiendo que cada uno hace lo que puede con lo que tiene, y que todos

tenemos que aportar para que eso pase”. Con este comentario, Sol estaba formando a las nuevas, las que habían llegado al club en el verano. Les estaba mostrando en imágenes y expresando con palabras lo que implica ser jugadora de este club. En esta fotografía y su posterior discusión emerge el tercer adjetivo del análisis de Czesli y Murzi (2018): ser trabajadoras. Además, Sol reiteró el antagonismo con los clubes más ganadores de LFB mencionados en la fotografía 2, enfatizando que “no necesitamos lo que ellos tienen”. Se enfatiza el cuadro identificado por los teóricos sociales argentinos: humildes, sacrificadas y trabajadoras.



Foto 6

## El vestuario en disputa

La siguiente fotografía resulta de lo que denominé etapa 4, centrada en condiciones materiales y edilicias. Todos estos textos fueron elaborados colectivamente, ya que la fotografía no fue enviada junto a un texto, sino que fue creada el mismo día que se llevó a cabo la etapa 3 (selección). La consigna, en formato de pregunta, fue: ¿cómo son las condiciones materiales y edilicias en las que se forman como deportistas?

La foto 6 fue enviada por Sol y referenciada por todas con el siguiente texto: “Fotos del plantel de Primera División, recopiladas por la fisioterapeuta, pegadas en la puerta de un pequeño depósito ubicado en el vestuario: lugar de intimidad, unión y seguridad, así como de disputa y conflicto permanente”. En torno a esta fotografía se dio el intercambio más extenso e intenso de toda la actividad, ya que se puso en consideración un espacio clave en la formación deportiva: el vestuario. Casualmente, en los días anteriores a la realización de esta actividad se produjo un hecho conflictivo en relación a su uso, lo que generó que las emociones y reflexiones en torno al tema se manifestaran con gran intensidad. El plantel de Primera División masculino había comenzado con los entrenamientos de preparación del campeonato, y en ese proceso, el plantel femenino fue desplazado de ese espacio. Un hecho que según las jugadoras sucede todos los años. La situación desencadenó mencionar una serie de elementos centrales de vital importancia para comprender la formación deportiva de estas jugadoras: la referencia del plantel de Primera División como un modelo, las disputas con las categorías masculinas, la ausencia de diálogo con la dirigencia, la dimensión afectiva en su práctica deportiva, la invisibilización de la menstruación de las deportistas y las estrategias singulares para sortear las dificultades que conlleva dicha invisibilización.

En este club hay dos vestuarios, uno para locales y otro para visitantes. Ninguno tiene distinción aparente de género, lo cual no significa que sea mixto, sino que su uso se ve limitado a la categoría de turno que tiene el privilegio de poder utilizarlo. Ambos permanecen cerrados con llave, sin acceso para categorías formativas, a excepción de los días de partido. Quienes tienen acceso a esa llave son los planteles de Primera División, pero no en simultáneo. Si en la agenda de campeonatos coinciden ambos planteles, el masculino es prioridad. Cronológicamente, el vestuario venía siendo usado por las jugadoras de Primera División, hasta que comenzaron los entrenamientos del plantel masculino. Sin embargo, desde la perspectiva de las jugadoras, los principales conflictos que suceden en ese espacio son protagonizados por los varones de la institución: dinero robado a un jugador (motivo que originó que permanezca cerrado con llave); ensuciar con pelo (a raíz de un ritual de iniciación común en el basketball que consiste en rapar la cabeza de jugadores varones que debutan en Primera); romper la pared a raíz de una frustración deportiva, etc. Al



respecto, Sol expresa: “Si es por quién lo merece más, por cómo lo hemos cuidado y cómo lo tratamos, creo que lo merecemos más. Pero más allá de merecerlo más, en realidad tiene que ser de los dos, porque así como nosotras peleamos para que el club sea igualitario, tiene que ser igualitario para los dos. Queremos llegar a un acuerdo.” Las jugadoras reclaman que no se presentó el presidente (quien a su vez es jugador del plantel masculino de Primera División) o vicepresidente del club para dialogar al respecto o para directamente dar la orden, sino que una funcionaria le comunicó a la capitana del equipo, minutos antes del entrenamiento, que debían sacar sus pertenencias del vestuario. No se les dio la posibilidad de utilizar el otro vestuario de la institución, tampoco de negociar su uso “una semana y una semana”, como sugirió Lucía.

Al ser consultadas por el valor que ellas le atribuyen al vestuario, las jugadoras lo consideran un espacio íntimo, seguro y de unión del equipo. Aunque contemplan que sea útil en cuanto a su uso tradicional (cambiarse la ropa, higienizarse, guardar y cuidar pertenencias) destacan su valor afectivo. En palabras de Sol: “Es el espacio que tenemos [...] cosas mínimas que aportan al grupo humano que tenemos: cagarnos de risa, poner música, bailar, al final del partido muchas se bañan. Es nuestro espacio”. Además, según Lucía es el espacio en el que “se dan las charlas más íntimas”. Sol complementa que “venir todas re quemadas, a putearnos entre todas, o decirle algo a alguna compañera, o si alguna está llorando que sea nuestro espacio, que no lo vea todo el mundo. Que estemos nosotras”. Resaltan que la química necesaria para jugar al basketball dentro de la cancha se construye en gran medida en el vestuario, así como también en los entrenamientos denominados nativamente como “físico”<sup>8</sup>, ya que según Sol “Adentro de la cancha es muy poco lo que hablas o te contas con la persona. Es mucho más en el ‘físico’, que si bien estas trabajando, es distendido. Y en los vestuarios, en el post-práctica, pre-práctica...”. Sol propone esas instancias como centrales en su formación, “Parte de venir y jugar y entrenar es estar acá y charlar. Si no, sería muy aburrido [...] Ninguna viene solo a jugar. Ninguna viene como un robot a picar la pelota”.

Al respecto del uso tradicional del vestuario, las jugadoras acentúan la privacidad como un aspecto importante, sobre todo en lo que refiere a cambiarse la ropa y/o realizar movimientos precompetitivos o post competitivos. En todos los casos, lo que buscan es el refugio de la mirada potencialmente acosadora de los varones que habitan la institución. Sol comenta: “Hay ejercicios, por ejemplo, el lomo de gato, que capaz que no nos pinta estar haciéndolo en el medio de la cancha mientras que están

---

<sup>8</sup> En el basketball hay cinco jugadoras titulares, las que inician el partido en cancha. El resto esperan en el banco de suplentes su oportunidad para entrar a jugar.

entrenando los pibes [...] capaz que si yo me cambio frente a un pibe, me hace un comentario y le parto la cara, pero capaz que si a una chiquita le hace un comentario, no vuelve más”. Agrega: “Cuidarnos entre todas, porque el día que nos pasa algo a nosotras, en cualquier tipo de ámbito, va a estar la otra. Yo comparto más con las de Yale que con mi familia, en el día a día”.

Acerca de la invisibilización de la menstruación en las deportistas, en futuros trabajos profundizaré sobre las (no) consideraciones en el programa de entrenamiento. Para este artículo, basta con señalar que en el club no se brindan las condiciones básicas necesarias para considerar que transitan cuerpos menstruantes. El vestuario permanece cerrado con llave para las categorías femeninas, ofreciendo para ellas el baño público de la institución, el mismo que es utilizado por cualquier mujer que pase por el club, incluso las espectadoras que asisten a partidos de todas las categorías. En este baño las jugadoras mencionan no contar con papeleras y papel higiénico, lo cual hace que las estrategias para higienizarse sean complejas. Se trata de adolescentes habitando una institución históricamente ocupada por varones, experimentando sus primeros años de ciclo menstrual en las sombras. Por eso, las jugadoras expresan que la sumatoria de problemas es lo que desencadena su disgusto. Sol manifiesta que “no es una cosa que pasa, son: no hay papel en el baño, no hay papeleras, rompen las cosas, nos desplazan de los lugares...”. A pesar de estos obstáculos, las jugadoras encuentran estrategias para insistir en formarse como deportistas. Algunas llegan desde su casa cambiadas, y vuelven para su casa a bañarse; otras, que no viven cerca del club, se preparan para la práctica en la institución educativa a la que concurren antes de ir a entrenar.

## Conclusiones

Tomando como referencias las dos preguntas que guiaron el trabajo: ¿Cómo se forman jugadoras de basketball en este club? y ¿Cómo son las condiciones materiales y edilicias en las que se forman como deportistas?, presento algunas consideraciones que sintetizan evidencias y discursividades emitidas por las jugadoras a través de imágenes y textos, propiciados por la técnica *photovoice*: 1) las múltiples dimensiones que influyen en la formación deportiva; 2) la naturalización de jerarquías sociales en el deporte en términos de género, rendimiento, territorio y antigüedad; 3) las representaciones sociales de ser humildes, sacrificadas y trabajadoras. Estos tres puntos están interrelacionados, pero a modo de ejercicio analítico, se presentan por separado.



1) Las múltiples dimensiones que son parte de la formación deportiva fueron apareciendo en formato discursivo en comentarios y/o discusiones de cada fotografía, y como evidencias en la producción y selección de imágenes. Destacan algunos componentes sociales: género, territorio, política, identidad, etc. En este sentido, el *photovoice* significó una instancia en la cual las jugadoras encontraron un espacio para expresar elementos significativos de la singularidad en su formación. La formación deportiva de estas adolescentes no está únicamente supeditada a lo que sus entrenadores disponen que sea. También se produce en sus vínculos como compañeras, vecinas y rivales.

2) La naturalización de las jerarquías sociales hace referencia a los privilegios que subyacen en el deporte. La hegemonía masculina en el campo deportivo es identificada con discordia por las jugadoras, implica lo que Moreno (2011) plantea como relegación y discriminación de las mujeres al crear un campo de exclusividad masculina, a partir de prohibiciones explícitas o exclusiones simbólicas, en este caso de estudio plasmado con nitidez en el uso del vestuario y la invisibilización de los cuerpos menstruantes. Por su parte, la cultura de rendimiento (Benítez, Falchi y Pesce, 2023) también produce jerarquías a la interna de la institución deportiva, inapreciable por las jugadoras a diferencia de la categoría anterior. A su vez, en este estudio destaca una faceta territorial para legitimar discursos, estrechamente vinculada a la antigüedad en el barrio y particularmente en el club. Es decir, la formación deportiva que acontece entre las jugadoras, también está sujeta a jerarquías. Las más experimentadas y de mayor rendimiento dentro de la institución, indican al resto de sus compañeras qué implica ser deportista en este club.

3) Se repiten las representaciones que fueron señaladas por Czesli y Murzi (2018): jugadoras humildes, sacrificadas y trabajadoras. Estas representaciones constituyen signos identitarios del club, ya que producen alteridades con otras instituciones deportivas de mayores recursos. No obstante, sería interesante indagar en las representaciones sociales que existen en esos otros clubes, podrían reproducirse aún en contextos socioeconómicos más favorables. En este caso de estudio, junto a estas características aparece una dimensión política que se manifiesta a partir de luchar por espacios dotados de un gran valor simbólico, en los que las jugadoras reclaman tener poder de negociación.

Queda pendiente para futuras producciones profundizar acerca de la tensión existente entre lo colectivo y lo individual en la formación deportiva de este equipo de basketball. A pesar de haberse mencionado en las discusiones del *photovoice* que hay aspectos constitutivos de esta formación estrechamente ligados a lo afectivo,

convive con discursos que hacen énfasis en la individualidad de cada jugadora como responsable de su rendimiento. Existe una competencia a la interna del grupo por minutos en cancha o posibilidades de ascenso a la categoría mayor. Es preciso analizar estas tensiones bajo la lupa de lecturas neoliberales aplicadas a la formación de deportistas, en diálogo con teóricas feministas que den luz a los lazos que se afianzan al ser mujeres basquetbolistas en un ámbito marcado por la hegemonía varonil.

Como reflexión final, es posible resignificar el concepto de formación deportiva, que lo reduce al aprendizaje de aspectos técnicos, tácticos y reglamentarios así como al desarrollo de condiciones físicas específicas. Considerar el concepto de formación deportiva ligado a la praxis instituyente (Espósito, 2022), implica aceptar la inestabilidad de la institución deportiva, posibilitando que exista espacio para que aparezcan diferentes formas de ser deportista. Para poder prevalecer en el tiempo, el deporte se adapta a las resistencias que ejercen la diversidad de cuerpos que lo integren, como mujeres que insisten en ocupar espacios centrales de instituciones deportivas. A través de actividades formativas como la realización del *photovoice*, se ponen en perspectiva algunos elementos que en general no son contemplados como problemas del Sistema Deportivo Hegemónico (Quiroga et al., 2022), sino como particularidades de los diferentes clubes.

## Referencias bibliográficas

- Araya Umaña, S. (2002). *Las representaciones sociales*. Editorial Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales.
- Barrero, G., Cardozo, D., González, M. N., Grabino, V., Viñar, M. E., Lamas, G., & Santos, C. (2015). Los proyectos de extensión universitaria. En Cuadernos de extensión 4: Formulación de proyectos de extensión universitaria (pp. 15-65). CSEAM Udelar.
- Benítez González, L., Falchi Machín, I., & Pesce, G. (2023). Reflexiones sobre los componentes centrales de la formación deportiva en el marco del Espacio de Formación Integral «El deporte como espacio para la formación integral». *InterCambios. Dilemas y transiciones de la educación superior*, 9(2), Artículo 2. <https://doi.org/10.37125/ISR.9.2.2>
- Briones, C. (2020). La horizontalidad como horizonte de trabajo: De la violencia epistémica a la co-labor. En I. Cornejo & M. Rufer (Eds.), *Horizontalidad: Hacia una crítica de la metodología* (pp. 59-92). CLACSO.
- Czesli, F., & Murzi, D. (2018). Humildes, trabajadores y sacrificados: Treinta años de desplazamientos en las representaciones de ser futbolista en Argentina. *Antípoda. Revista de Antropología y Arqueología*, 30(1), 65–84. <https://doi.org/10.7440/antipoda30.2018.04>
- Deleuze, G. (2013). *El saber. Curso sobre Foucault*. Cactus.
- Esposito, R. (2022). *Institución*. Herder.
- Masterson, V. A., Mahajan, S. L., & Tengö, M. (2018). Photovoice for mobilizing insights on human well-being in complex social-ecological systems: Case studies from Kenya and South Africa. *Ecology and Society*, 23(3), 6. <https://www.jstor.org/stable/26799137>
- Moreno, H. (2011). La noción de “tecnologías de género” como herramienta conceptual en el estudio del deporte. *Punto Género*, (1), 41-62.
- Quiroga, A., Pastorino, M., Mora, B., Eastman, P., Ruibal, L., Echenique, P. (2022) Deporte, hegemonía y comunidad. Sistematizaciones de la práctica pre profesional de Educación Física en Bella Italia y Kilómetro 16. En Comp. Cano, A., Parrilla, G., Cuadrado, V. (2022) *Las formas de la desigualdad, los modos de lo común: experiencias universitarias desde el territorio*. S/E.
- Schwartz, N. A., von Glascoe, C. A., Torres, V., Ramos, L., & Soria-Delgado, C. (2015). “Where they (live, work and) spray”: Pesticide exposure, childhood asthma and environmental justice among Mexican-American farmworkers. *Health & Place*, 32, 83–92. <https://doi.org/10.1016/j.healthplace.2015.01.001>

**“Joga bonito que eu quero ver”: mulheres, capoeira e fotografia**

**“Play Beautiful, I Want to See It”: Women, Capoeira and Photography**

**Fernanda Castro de Queiroz**

Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ),  
Rio de Janeiro, Brasil.

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



Mãos femininas tocam o berimbau

## Resumo

A capoeira é um fazer que envolve a luta e o lúdico, e se materializa por meio do corpo. A ideia do fazer capoeira, a sua performance, está mais fortemente associada ao imaginário que se tem do corpo masculino, e mesmo as mulheres se fazendo presentes, essa concepção acaba por invisibilizar seus corpos e suas maneiras de estar em uma roda de capoeira. Por se tratar de uma prática de grande movimento e visualidade, a fotografia se torna mais uma possibilidade de relação no campo na produção de conhecimento etnográfico nesse meio. E por isso recorro ao uso da fotografia para protagonizar essas mulheres, suas subjetividades, identidades e diferenças que possam emergir a partir de seus corpos em jogo na prática da capoeira, agora também em perspectiva visual. Para isso, tomo como recorte meu campo em rodas, eventos e aulas com mulheres da capoeira Angola e Abadá no Rio de Janeiro, desde 2023. O objetivo aqui é apresentar, por meio da fotografia em contexto etnográfico, a possibilidade de protagonismo das mulheres nas rodas de capoeira, sobretudo como aportes feministas na produção de conhecimento, seja antropológico, tradicional e/ou visual sobre as práticas de mulheres na capoeira.

**Palavras-chave:** Capoeira; Fotografia; Mulheres

## Abstract

Capoeira is a practice that involves both combat and playfulness, and it materializes through the body. The idea of practicing capoeira—its performance—is more strongly associated with the male body in the popular imagination, and even women being present, this conception ends up rendering their bodies and ways of participating in a capoeira circle invisible. As a practice rich in movement and visuality, capoeira lends itself to photography as a means of engaging in ethnographic knowledge production. Thus, I turn to photography as a way to highlight these women—their subjectivities, identities, and the differences that may emerge through their bodies in action within capoeira practice, now also from a visual perspective. To this end, I focus on my fieldwork in rodas (circles), events, and classes with women from Capoeira Angola and Abadá in Rio de Janeiro, since 2023. The aim here is to present, through photography in an ethnographic context, the possibility of women's protagonism in capoeira circles—especially as feminist contributions to the production of knowledge, whether anthropological, traditional, and/or visual, about women's practices in capoeira.

**Keywords:** Capoeira; Photography; Women





Mulheres nos berimbaus (Gunga, Médio e Viola). Lugar de maior poder, prestígio e visibilidade na roda de capoeira. Hegemonicamente ocupado por homens.

## Introdução

A capoeira é uma prática que associa saberes múltiplos como luta, dança, música, jogo, arte e que ao longo do tempo ganhou novos contornos. Um fazer que surge em meio à violência colonial como luta e libertação de um povo escravizado, mas que ao longo da sua história foi agregando diversos valores. A ideia do fazer capoeira, a sua performance, por exemplo, está mais fortemente associada ao imaginário que se tem do corpo masculino, mesmo as mulheres estando presentes e disputando este espaço. A leitura masculinista da prática, de uma maneira hegemônica, acaba por invisibilizar outros corpos e maneiras de existir na roda de capoeira. Nesse sentido, olhar para o corpo da mulher na capoeira é compreender a ideia de exclusão desse corpo, visto que a afirmação de ser uma prática predominantemente masculina acaba por negar a existência das mulheres: “são construídas, assim, imagens de controle que fixam as mulheres como o oposto do que é possível ser valorizado, isso pensando no campo da capoeira” (Foltran, 2021, p. 99). Tendo em vista estas questões, ampliar o olhar para os corpos das mulheres em

performance, por meio da fotografia em contexto etnográfico, é dar ainda mais visibilidade para elas, bem como aprofundar o debate em torno do lugar das mulheres na capoeira. Com isso, o artigo tem por objetivo mostrar a performance das mulheres. Para tanto, apresento como as mulheres elaboram essa performance, o que emerge por meio dela e como estes corpos femininos alteram as normatizações que são estruturadas e reverberadas na tradição do que é ser mulher na capoeira. Vislumbrar esse lugar é revelar como a imagem tem o poder de mostrar outras narrativas: é refletir sobre os deslocamentos e práticas que normatizam o lugar das mulheres na capoeira [Queiroz, 2023).



Apenas mulheres tocando e jogando em um evento realizado para e por mulheres. Os eventos de mulheres são espaços estratégicos de luta e visibilidade na Capoeira.

## A câmera em ginga na roda

Tenho realizado observação participante com grupos da capoeira Angola (Ngoma Capoeira, Mucambo de Aruanda e Grupo de Capoeira Angolinha – GCANG) e com o grupo Abadá (Associação Brasileira de Apoio e Desenvolvimento da Arte Capoeira), na cidade do Rio de Janeiro em treinos, rodas, eventos e aulas. Em cada grupo, pesquiso mulheres com 20 a 30 anos de capoeira em altas graduações<sup>1</sup>. A escolha dos grupos se deu a partir dos seguintes critérios: na Abadá – por fazer parte do grupo, uma das maiores escolas de capoeira do mundo e com muitas mulheres; nos grupos de Angola – primeiro realizei pesquisa na internet, já que não tinha nenhuma entrada, depois fiz contato com as mulheres, e conforme elas se mostravam interessadas em participar, fui delimitando os grupos. Nos grupos de Angola pesquiso treinelas, contramestras e mestras, e no Abadá, professoras, mestrandas e mestras. Na vivência com as mulheres, uso da observação participante que ocorre a todo momento, e lanço mão de caderno de campo, gravador e da câmera fotográfica. Realizo entrevistas semiestruturadas ou não, e os pontos tratados nas entrevistas são construídos a partir dos contatos iniciais e dos aportes teóricos, podendo ser seguidos como previamente estabelecidos ou não.

Sendo mulher e capoeirista, acredito que algo com tanto movimento e visualidade merece mais visibilidade. E, por isso, ao longo do campo, senti a necessidade de registrar visualmente a performance dessas mulheres, também por entender no próprio corpo, a baixa visibilidade que nós mulheres ainda temos na capoeira. Para tanto, comecei a usar o celular para fazer algumas fotos e vídeos durante o trabalho de campo. No entanto, observei que o uso do celular me restringia um pouco, primeiro por conta da qualidade reduzida das imagens, e segundo porque nem sempre conseguia ficar com o celular na roda. Algumas interlocutoras também não gostavam que, no momento da roda, quem estava participando, como era o meu caso, pegasse o aparelho celular. Por conta disso, resolvi usar uma câmera que tinha em casa para fazer os registros, e foi aí que percebi como a entrada da câmera alterou drasticamente a relação com elas, visto que agora eu não apenas pesquisava, mas também as registrava visualmente. Portanto, a partir de então, eu não mais me igualava a qualquer pessoa que passava, por exemplo, em uma roda e tirava o celular para fazer um vídeo que logo seria descartado, mas desenvolvia um registro mais “formal” delas e da prática da capoeira.

Assim, tendo em vista os pressupostos de Conord (2013), os quais considera a fotografia como um suporte para a pesquisa, bem como conhecimento por conta das situações geradas no campo a partir do uso da câmera, que a autora chama de função mediadora da imagem, é que passei a investir no uso da fotografia. Desta maneira, estar com a câmera abriu ainda mais o leque de possibilidades que o campo pode oferecer, e criou deslocamentos na minha própria vivência nesse campo e nas relações ali estabelecidas.

---

<sup>1</sup> Sistema hierárquico de nivelamento da pessoa na capoeira. Cada grupo cria a sua graduação.



Além disso, ao optar em estar e registrar a performance das mulheres em uma prática como a capoeira, dialogo com a ideia de Lima (2018) sobre a fotografia de Wagner, apontando que a fotógrafa se interessa por um “corpo popular”,

pelas imagens produzidas por performances populares coletivas, geralmente de caráter ritualístico, que instituem uma diferença, ou seja, que tornam identificável um determinado corpo coletivo, um grupo, devido às suas especificidades manifestadas e reiteradas. (Lima, 2018, p. 122).

Desta maneira, passei a ir para o campo sempre com a câmera, mesmo que em alguns momentos não conseguisse registrar; quando fazia o treino ou participava de uma roda. Mas, ter a câmera sempre por perto passou a ser uma possibilidade de mais participação e envolvimento com o campo, além de ampliar o olhar sobre o corpo-mulher-capoeira. Ao passar a usar a câmera fotográfica no campo, não adentrei com uma ideia de como usaria a câmera ou como esses registros estariam na pesquisa, mas entendendo que a fotografia é mais uma possibilidade de relação no campo e de gerar conhecimento, reiterando Conord (2013). Assim, apenas fui realizando as fotografias, e ao longo do tempo, fui me ambientando no espaço com uma câmera na mão e, ao mesmo tempo, as interlocutoras foram se ambientando também, pois “a fotografia disposta no centro do processo de investigação de um campo facilita e enriquece as relações que existem entre o pesquisador e o meio estudado” (Conord, 2013, p. 27). Tiro fotos de todos os espaços, ando pela roda, mas no início, não chegava tão perto da roda, achava que eu poderia ser invasiva. Contudo, ao experimentar fazer isso, vi que não houve uma recusa das pessoas, bem como a minha relação com a fotografia melhorou bastante. Percebi que estar sentada na roda com a câmera me possibilitava registros de alguém que está de fato participando: o olhar e o envolvimento do corpo são outros, mais próximos, mais sensíveis e subjetivos. Então, na maioria do tempo, tirei foto das mulheres estando sentada na roda. Isso também me possibilitou captar momentos da performance para além da visualidade.

Em uma roda de uma evento da Mestra Tereza (GCANG), sentei ao lado da treinela Martinha para poder fotografar. Um mestre começou a cantar uma música muito usada nas rodas de capoeira “Dendê do aro amarelo”: no momento do refrão, o mestre cantou “eu vou dizer a dendê sou homem não sou mulher”. De imediato e bem alto, a treinela respondeu: eu vou dizer a dendê tem homem e tem mulher. Olhei para a Mestra Tereza, que tocava o berimbau médio ao lado do mestre que cantava, e ela também respondeu assim. Na segunda vez do refrão, mais pessoas seguiram a treinela na resposta, e de repente toda a roda cantava: “eu vou dizer a dendê tem homem e tem mulher”, menos o

Mestre, que seguiu cantando na versão antiga. Estar neste lugar me fez captar aquele instante de maneira mais forte, de perceber a intenção de mudar a performance do cantar na roda de capoeira e alterar uma lógica machista da ação do canto. Envolver toda a roda em um refrão que coloca a mulher no centro e não a exclui, é elaborar outras formas de fazer capoeira.

Ao fotografar assim, de perto, sentindo o jogo e estando no jogo, acredito que trago registros que ao mesmo tempo em que coloco a individualidade de cada mulher, também trago a prática coletiva da capoeira. Uma vez que a roda é o espaço de maior performatividade da capoeira, em cada jogo registro as diferenças e as identidades que entram na roda. Novamente trago Lima (2018), e acredito que essa perspectiva coaduna com os aportes que ele faz sobre a fotografia de Wagner, já que, para o autor,

as fotografias de Wagner parecem tensionar em direção a dois sentidos opostos: ao mesmo tempo em que evidenciam traços identitários compartilhados por um grupo, também dão relevo – principalmente nos retratos individuais – às particularidades de seus integrantes (Lima, 2018, p. 122).

Essa perspectiva agrega, ainda, o fator da construção da identidade da mulher na capoeira, uma vez que faço as fotos em rodas e eventos de capoeira, dando ênfase às mulheres. Mesmo que ao jogar elas estejam dentro de seus grupos, na fotografia a intenção primeira é a performance dessas mulheres. Lima (2018) pontua que estar em ambientes familiares, com vestuário que atrela ao grupo, se destaca a condição de vínculo identitário. Ao tentar aproximar essa ideia das mulheres, enfatizo tanto a condição de indivíduo, mas, também, as diferenças dentro dessa coletividade que afloram na prática. Com isso, sinalizo a diferença das mulheres em relação aos homens, a outras mulheres dos distintos grupos, mas também dos próprios grupos. Apesar do ritual da capoeira ter elementos que estão em todos os grupos, a sua realização nunca é igual: cada grupo e pessoa coloca a sua subjetividade na atuação do ritual. E é isso que busco retratar através da fotografia. Outro ponto que a questão da câmera trouxe no campo é que ao escolher estar tão perto da roda, tenho uma dimensão da roda e das mulheres: elas estão no centro, no foco, no entanto, para que isso aconteça a roda precisa existir, e por isso priorizo pegar sempre a bateria/bateranga<sup>2</sup>, bem como os participantes da roda, para identificar a formação da roda em si. Ao realizar essa opção, sigo o que diz Conord (2013) sobre a função mediadora da fotografia, em que a escolha do contexto diz respeito a forma de campo do ponto de vista do fotógrafo e das pessoas fotografadas. Ou seja, a opção que

---

<sup>2</sup> Bateria é usado na capoeira Angola. Bateranga na Abadía.





Mandiga, hierarquia e respeito no jogo entre uma Mestra (em pé) e uma treinelá (no chão) na roda de Capoeira angola.

faço está aliada a um embasamento da pesquisa o qual, além de querer contextualizar a mulher na capoeira, entende a necessidade de sua visibilidade. Acrescento que, diferente da fotografia em si, a prática fotográfica em contexto etnográfico é atravessada por um compromisso antropológico na escolha do que mostrar. Nota-se essa prática em Kim (2015), que escolhe captar corpos deficientes na prática esportiva do rúgbi, e em Souza Junior (2024), que expande a corporalidade das torcidas organizadas para o contexto do samba. A tarefa enquanto etnógrafos que fotografam é, portanto, captar o que apesar de existir no cotidiano não costuma aparecer nas manchetes. E, ao direcionar minha câmera para dar visibilidade especificamente às práticas marginais da capoeira, a saber, a realizada por e para mulheres, busco demarcar precisamente como a visualidade desses corpos é também uma escolha política e antropológica sobre a existência das mulheres neste contexto enquanto protagonistas de suas próprias narrativas, inclusive visuais.



Chamada de Angola durante o jogo de reconhecimento da Mestre Juliana (Ngoma Capoeira Angola).

### Breve contexto da capoeira

Não há certezas sobre o surgimento da capoeira. A sua formação se deu em lugares diferentes do Brasil, e em cada um ela ganhou forma (Abib, 2017). No entanto, os principais registros mostram a capoeira nos centros urbanos no início do século XIX (Soares, 1998), e é em um cenário urbano em formação que a capoeira vai se desenvolver. No Rio de Janeiro, isso se deu por meio das Maltas, ajuntamento de capoeiras que se distribuíam em várias partes da cidade, acolhiam diversos grupos sociais e disputavam o domínio de territórios, e na Bahia, nas disputas das ruas, por meio do que ficou conhecido como vadiagem. A capoeira foi considerada crime com a publicação do Código Penal em 1890, por meio capítulo que tratava da Lei do Vadios e Capoeira em seu artigo 402, o qual considerava crime fazer exercício de agilidade em praça pública, andar em correrias e portando armas, e era considerado crime grave pertencer a alguma malta. A criminalização da capoeira durou até os anos 1930, quando ela foi legalizada e deixou as ruas para ser realizada em espaços fechados. Nesse período, a capoeira é marcada pelo

surgimento da capoeira Regional, criada pelo Mestre Bimba, e a capoeira Angola, pelo Mestre Pastinha. A capoeira Regional é conhecida por misturar golpes de capoeira e batuque<sup>3</sup> a outras lutas, e por criar uma metodologia de ensino por meio de sequências de golpes. Já a capoeira Angola buscava as origens em África, ao mesmo tempo em que introduziu regras para o jogo e a utilização de uniformes inspirados em clubes de futebol<sup>4</sup>, além de usar o termo “esporte” para identificar a capoeira Angola praticada no centro de Mestre Pastinha (Abib, 2017). Com a legalização, a capoeira se expande para todo o país e passa a ocupar muitos espaços. A partir dos anos 1970 há uma maior esportividade da prática e são criados muitos grupos. Nesse contexto, nos anos 1980, conforme aponta Vieira e Assunção (2008), se consolida a lógica de grupos, uma revalorização das tradições e dos velhos mestres e da capoeira Angola, na medida em que se questionavam os caminhos da esportivização. A capoeira entendia que era preciso ser reconhecida como esporte, mas que a arte não poderia ser vista apenas dentro dessa lógica. E foi a partir dessa perspectiva, da capoeira como cultura e não apenas modalidade esportiva, que nos anos 1990 a capoeira ganha o mundo.

Outro ponto levantado pelos autores é que a capoeira ingressa em diversos espaços como escolas, academias, universidades, palco de danças, competições e até salas de terapia, alterando e multiplicando sentidos, significados, formas de treinar e jogar, e todas essas transformações modificam o conteúdo da arte capoeira. Muitos são os desafios que esse contexto trouxe para a capoeira. Vieira e Assunção (2008) destacam a necessidade de ações que valorizem a capoeira como tradição e fazer cotidiano, reconhecendo principalmente o ofício dos velhos mestres. No bojo dessas reflexões, a capoeira passou a ser reconhecida em todo mundo: hoje ela existe em mais de 160 países e em todos os continentes. Essas transformações levaram a capoeira a ser reconhecida pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) como Patrimônio Cultural do Brasil em 2008, e em 2014, a roda de capoeira recebeu o título de Patrimônio Imaterial da Humanidade pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco).

---

<sup>3</sup> Conforme Sodré (1998), o batuque foi trazido para o Brasil principalmente por escravos originários de Angola e Congo, mas o autor destaca também a participação dos gêge-nagôs. Döring (2016) aponta ainda, que se empregava o termo batuque para qualquer espécie de dança negra.

<sup>4</sup> Segundo Fonseca (2007), o Mestre Pastinha torcia pelo time Sport Club Ypiranga, time criado por estivadores, e adotou para o uniforme as cores usadas pelo Ypiranga, preto e amarelo. Grupos de Angola que seguem a linha Pastiniana usam essas cores.





Jogo de mulheres em uma roda comandada por homens.

Apesar de existirem muitos registros sobre a capoeira, quando pensamos nas mulheres, poucas narrativas foram visibilizadas. No entanto, recentes pesquisas (Foltran, 2020, França, 2021, Beltrão, 2024) têm revelado que as mulheres disputavam as ruas, mas não foram registradas. As pesquisas mostram nomes de mulheres capoeiristas desde o século XIX, mas que para Foltran (2020), no processo de registro da memória na construção da capoeira, foram deslocadas, a historiografia viu, mas não as registrou. Nesse sentido, mesmo disputando as ruas como os homens, fazendo uso da navalha, as mulheres não eram vistas como capoeiras, e sim como desordeiras, arruaceiras, arrelientes, mulheres da pá virada, etc. Quando vistas, eram associadas aos moldes da imagens dos homens por meio de apelidos que as masculinizavam.



“Eu vou dizer a dendê, tem homem e tem mulher”,  
apenas uma mulher toca berimbau

Com a ida da capoeira para os espaços fechados a partir dos anos 1930, as mulheres seguiram sendo vistas de maneira periférica e enfrentaram ainda mais dificuldades, visto que vigorava na sociedade a ideia de que o corpo das mulheres não seria apropriado para determinadas práticas esportivas. Além disso, de acordo com Foltran (2020), os espaços das academias eram construídos e geridos por homens, sua lógica funcionava a partir deste corpo. Desta maneira, as mulheres, quando nesses espaços, realizavam funções subalternizadas (França, 2021), e poucas conseguiram visibilidade. A partir dos anos 1970, com a entrada da capoeira em diversos lugares, o número de mulheres na prática aumentou, mas a capoeira seguia não sendo um espaço tão acolhedor. Muitas mulheres entravam e não continuavam. As que seguiam, precisavam performar muitas vezes um corpo mais masculinizado para conseguir estar nas rodas. Desde os anos 1990, as mulheres obtiveram mais espaços na capoeira: mestras, criando grupos, tocando, cantando, floreando, jogando, ocupando e disputando todos os espaços de uma roda de capoeira.



**“Vem jogar mais eu”: corpo-capoeira-mulheres abrindo caminhos em performance**

Ao trabalhar as mulheres na capoeira na perspectiva da performance, vejo a ideia de gênero enquanto um campo em disputa, o qual não centra as mulheres em uma identidade fixa e única. Piscitelli (2002), ao pensar o gênero, identifica a necessidade de eliminar qualquer naturalização, bem como, rejeitar os pressupostos universalistas. Por sua vez, Machado (2009) discute essa questão tendo em vista que as identidades de gênero não são eternas nem uniformizadas, e sim construções inseridas em processos de poder cambiantes. Butler (2022) também reflete sobre as conceituações que elaboram as identidades como fixas, e tem como pressuposto o gênero como um ato, uma performance repetitiva e não estável: “gênero é uma identidade tenuemente constituída no tempo, instituído num espaço externo por meio de uma repetição estilizada de atos” (Butler, 2022, p. 242). Nesse sentido, a identidade de gênero é a repetição estilizada de atos ao longo do tempo, ou seja, a identidade generificada necessita de uma constante reiteração (Bandeira e Moreira, 2021). Friso as aproximações entre performance e gênero por meio de Butler (2022), que indica uma teoria performativa de atos de gênero de maneira subversiva e sua proliferação para além da estrutura binária. Para Butler (2022), o gênero como ato performativo se dá na repetição e constitui uma ilusão do eu permanente, o que tira o gênero de um modelo substancial da identidade, deslocando-o para um outro como uma temporalidade socialmente constituída (Butler, 2022). Assim, é na realização performativa que se encontram as possibilidades de transformação do gênero como uma não definição. Pensar essa performatividade é apreender na pesquisa a ideia de gênero em deslocamento por meio de atos, gestos, movimentos e estilos corporais de vários tipos (Butler, 2020, p.30).

Desta maneira, trago a performance e os seus diversos deslocamentos que se fazem em uma repetição, mas sempre única, a qual os sujeitos são agentes em interação. A performance, segundo Schechner (2012), pode ser caracterizada por um comportamento altamente estilizado ou pode ser congruente ao comportamento da vida diária. Ainda de acordo com o autor, performances consistem em comportamentos duplamente exercidos, codificados e transmissíveis, comportamento ritualizado condicionado. Martins (2021) também informa que a performance não apenas nos remete ao universo simbólico da dupla repetição de uma ação reapresentada, mas constitui, em si mesma, a própria ação. Além disso, a performance abriga uma gama de práticas e eventos que requerem a ação viva do sujeito para sua realização, bem como alude à reiteração da ação performada, com uma repetição no tempo e na duração, assim como na sua simultânea efemeridade.

Ademais, para Schieffelin (1985), a performance é socialmente construída e consiste na interação contínua entre o que as pessoas conhecem no cotidiano e novas experiências que se realizam na performance. Na performance, espaço e pessoas estão envolvidas, o que o autor chama de desempenho. Com isso, ao pensar a performance na capoeira por



Mulheres conduzem o ritual da roda de Capoeira.

meio da elaboração do corpo das mulheres, vejo fazer emergirem sentidos por meio das experiências e dinâmicas desse fazer dentro da roda, em conjunção com todo o arcabouço necessário para a realização da prática. Para isso, é importante localizar a roda de capoeira como o espaço de maior performatividade, o qual faz aflorar as disputas das relações de poder. A Mestranda Yara, da Abadá Capoeira, me descreveu o que é a roda:

“a roda é um micro mundo de culturas, raças, personalidades que precisam achar um jeito de conviver em um sistema de hierarquia que às vezes é justa, às vezes não. Pessoas que fazem por merecer a posição superior, pessoas que abusam da posição superior, é uma conversa”.



A roda de Capoeira ouvindo uma Mestra.

Tendo em vista a colocação da Mestranda, é possível ver a roda enquanto um espaço que se sustenta por meio de uma hierarquia, o qual aglutina diversidade e diferenças que vão elaborando formas de conviver. Mas, nessa balança da convivência, a Mestranda deixa claro que ela nem sempre é pensada de forma igualitária, e que podem haver abusos nas relações de poder. Ainda, a abordagem colocada até aqui demonstra como a capoeira é um campo lido a partir do corpo do homem. E, é na roda de capoeira, e por meio das suas performances, que as mulheres disputam e criam novas narrativas em torno desse lugar para a emergência dos seus protagonismos. A roda de capoeira é um espaço ritual e as performances ali realizadas elaboram e mantêm a tradição da capoeira. Cada grupo concebe o seu ritual com suas especificidades, e mesmo tendo algumas práticas bem fixadas, como agachar ao pé do berimbau antes de ir para a roda, nenhuma roda é igual a outra. Nos grupos pesquisados a composição da roda se dá da seguinte maneira: Na Abadá com três berimbaus (Gunga, Médio e Viola), atabaque, dois pandeiros, agogô e



cuia; na Angola três berimbaus (Gunga ou Berra Boi, Médio, Viola), atabaque, dois pandeiros, agogô e reco-reco. O Berimbau Gunga ou Berra Boi comanda a roda: é ele quem diz a hora de ir para o jogo, quem vai jogar, qual jogo será, qual música tocar. Ele organiza a roda, tem o poder de começar e terminar, e exerce o maior poder na roda. Vale destacar que ele geralmente é tocado pelo Mestre, que em sua grande maioria é homem. Além disso, é a posição de maior dificuldade para ser acessada pelas mulheres. Tocar o berimbau é ter poder, visibilidade e status dentro da roda de capoeira, e que na maioria das vezes está associado ao homem. As interlocutoras da pesquisa colocaram a dificuldade de aprender a tocar o berimbau. Em conversa com a treinela Martinha, do Ngoma Capoeira Angola, ela me colocou isso:

O ritmo é uma coisa que acompanha as mulheres, essa trava que as mulheres têm, porque não é oferecido para a gente como é oferecido para os homens. Os homens falam que a culpa é nossa de não pegar, de não se interessar, mas existe uma trava que nos acompanha desde de casa. E a gente carrega isso para a capoeira, não tanto como desculpa, mas nesse milhão de coisas que a gente carrega junto com o treino, a gente se trava e acha que não vai aprender. E durante muito tempo colocaram a gente nesse lugar de eu não posso, eu não vou pegar, eu não sei e vai deixando a gente cada vez mais longe do ritmo.

A treinela, a partir de sua fala, demonstra como, de maneira essencializada, é colocada a ideia de que naturalmente os homens se interessam mais pelo tocar, que aponta para um espaço de prestígio e visibilidade na capoeira. No entanto, o que existe é uma construção da negação da capacidade das mulheres em estarem lá.

Outro episódio de interdição das mulheres nesse espaço de poder durante o campo foi com a Mestranda Moema, da Abadá Capoeira. Em um evento de capoeira nos jogos de verão, em Rio das Ostras, eu estava ajudando a professora Indae com a questão da competição e fiquei bem próxima da mesa dos jurados e da bateranga. Em um determinado momento, a Mestranda Moema encostou na pessoa que estava tocando o gunga e pediu o berimbau. A pessoa, um homem, olhou para ela e seguiu tocando. Ela bateu nas costas dele novamente, e ele ignorou. Ela repetiu o gesto e nada mudou. Então, ela ficou parada ao lado dele um tempo, até que ele resolveu passar o instrumento para ela, que foi conduzir a roda.

Quando tive a oportunidade de conversar com ela sobre o ocorrido, Moema me contou que ele não poderia tocar o gunga naquele momento, pois seria a competição da categoria da corda dele e ela era a pessoa mais graduada, tirando o mestre que estava como jurado. Ela afirmou que ele só passou o berimbau porque o mestre sinalizou para ele, e este sinal



Bateranga composta só por mulheres.

eu não vi. Mas, Moema me salientou que se tivesse que ficar uma hora parada ao lado dele para pegar o instrumento, ela teria ficado. As duas situações apontam vivências das mulheres na roda de capoeira e que as interditam de estar nos espaços de poder. O berimbau é o centro do poder, e, mais que garantir que a tradição seja repetida, ele garante prestígio e reconhecimento. Buscar esse espaço é deslocar o poder do homem na roda de capoeira. As mulheres têm elaborado diversas estratégias, seja individual ou coletiva, com suas performances como maneira de serem protagonistas na roda de capoeira. Assim, rompem com normatizações por meio de uma performance que envolve criação de novas gingas, encontros e eventos só para mulheres ou feito por mulheres, de forma a estarem mais juntas e reivindicarem tocar e jogar mais, construir pautas e debates na roda para romper com o machismo e a violência de gênero.



Entretanto, a capoeira também é também um espaço marcado por muitas diferenças, em que algumas ficam mais visíveis que outras. A vestimenta, por exemplo, é um marcador muito forte da hierarquia na capoeira e na identidade de cada escola, e que cada uma segue um formato. E, muitas vezes, a vestimenta é usada como desculpa para normalizar violências. Essa perspectiva acaba por adentrar em alguns momentos nas próprias interlocutoras, a partir das suas vivências em seus grupos. Ao falar da violência, Martinha identifica uma diferença entre a maneira de se vestir e como isso pode ser um marcador nessa violência:

E não só essa questão, mas conviver mesmo, o nosso corpo ele fica muito...na Capoeira angola nem tanto, porque a gente não usa roupa que modela muito o nosso corpo, mas ainda assim o homem não precisa disso, né? Então, a gente fica exposta.

Ao identificar as diferenças nas maneiras de se vestir, se marca também a ideia do corpo que é elaborado por essas diferentes mulheres. Não é proposta desse estudo comparar essas mulheres, apenas resalto que são múltiplos corpos construindo essa prática e a existência das mulheres na roda. Dito isso, vejo que há uma apropriação das mulheres em relação às suas vestimentas na roda, e que há sim preocupações em torno da exposição de seus corpos. As mulheres da Abadá, por exemplo, usam shorts ou calças leggings por debaixo da calça, que é branca. E, apesar de identificar que a mulher fica com o corpo exposto à violência, seja no olhar, no toque, nos comentários, de alguma maneira sinaliza como esse impacto não pode ser usado como desculpa para gerar violências.

Nesse sentido, existe uma reelaboração da prática por meio da performance, em que a diversidade dos corpos das mulheres e suas diferentes formas de jogar, que carregam cuidado, suas feminilidades demarcam como querem ser vistas neste espaço. Ao mesmo tempo, visam romper com um estereótipo de fragilidade, bem como de um formato de corpo, o qual a virilidade se apresenta como central para elaborar a prática. Uma performance que “reverbera equidade no universo da capoeira, desestabiliza as relações de poder, reconhece a diversidade de corpos e por meio da ginga, circula novos saberes” (Queiroz, 2023, p.16). Ao propor fotografar as mulheres na capoeira, entendo a importância da imagem na construção de uma outra narrativa, a qual possibilita uma maior visualidade a essa performance que tem refeito a capoeira, elaborando novas quebras por meio da ginga, jogos, toques, cantorias, rompendo com normatizações e dando visualidades para essas mulheres. Nesse sentido, quando entrei no campo com a câmera, pensava muito mais em dar movimento à escrita etnográfica, visto que a capoeira é uma prática materializada no movimento. No entanto, ao fotografar e elaborar sobre a performance,

mais do que apenas ter o registro da ação como um apêndice desse movimento, percebi que também era preciso ter o corpo como o agente dessa performance.

Pensar a fotografia por meio da performance é, assim, entendê-la como uma ação no cotidiano, e potente para “alargar esse entendimento sobre múltiplas realidades” (Chiarelli e Figueiredo, 2024), possibilitando utilizá-la em um processo aberto e dinâmico, numa relação dialética com os diversos agentes, com o espaço e o tempo, conforme complementam os autores. Scott Head (2010), ao fazer uso da fotografia na sua pesquisa sobre capoeira Angola no Rio de Janeiro e dialogando com a performance, pontua a importância do olhar de quem pratica a capoeira. Para tanto, o autor faz uma relação com o olhar etnográfico em um processo de refiguração, o qual se transforma em um olhar mais fotográfico, “que não só participa da ação, mas interrompe-a com os seus cortes e que, através desses cortes, produz lembranças daquela ação na forma de imagens” (Head, 2010, p.93). Ele sugere que ao cortar ou interromper o movimento em vez de captá-lo, a fotografia permite não somente elaborar a impressão da realidade em movimento, mas igualmente a expressão de afetos apenas vislumbrados. Head (2010) também acredita que é necessário perceber as imagens fotográficas como se fossem espelhadas, e nesse sentido, não fixas, e tendo a perspectiva da capoeira, a magia da fotografia pode se prestar a evocar algo da mandinga<sup>5</sup>: dessa luta dançanda e do jogo ritualizado, visto pelo olhar de quem faz capoeira, um olhar traiçoeiro que os capoeiristas realizam entre eles.

Tendo em vista que práticas performadas são uma ação com movimento e que desencadeiam múltiplos sentidos, Head (2010) entende que é necessário olhar para essas práticas por meio do papel que elas assumem como um fluir de formas e forças, de signos e afetos, um fluir contínuo de sentidos, que ao mesmo tempo desloca e enquadra o movimento em questão, pois:

elas subtraem tal realidade-em-movimento de suas coordenadas 'ordinárias' e impõem outras coordenadas – desta vez 'extraordinárias' – às condições de sua percepção e compreensão. Ou seja, práticas performáticas tanto se entranham no movimento da cultura quanto se estranham dele (Head, 2010, p. 107).

---

<sup>5</sup> De acordo com Zonzon (2007), mandinga pode ser compreendida no sentido de práticas mágicas de origem africana, constitui elemento importante enquanto criação e representação simbólica que canaliza os valores experimentados no universo da capoeira.

Comungando desses pressupostos, estar com o meu corpo na roda ao lado das capoeiristas e com a câmera na mão me faz entrar no jogo. Desta maneira, as imagens demonstram o que a performance dessas mulheres elabora de maneiras variadas para a quebra de uma narrativa padrão. É no movimento e nas suas gingas que seus lugares são ressignificados. É também na ginga, sendo guiada por elas na roda, mas também na minha própria ginga-câmera, que essa narrativa é construída. Assim, não é um registro delas, mas com elas, em ginga. Coloco as fotografias ao longo do texto com legendas. Tendo em vista que gingar é criar deslocamentos, ao dispor as fotos ao longo do texto, tento guiar o leitor na roda formada pelas mulheres para que ginguem com as questões que perpassam as suas performances, como relações de poder, visibilidade, hierarquia, disputas. Desta maneira, as mulheres nos conduzem e seguem sendo centrais e protagonistas desse fazer. Pois como me disse a...segue o restante do texto; é uma tentativa de fazer aqui uma roda, que é composta por seus elementos, tendo as mulheres como centrais e protagonistas desse fazer, mas livre e aberta, pronta para o que o momento do jogo pedir, assim como é toda roda de capoeira, pois como me disse a treinela Martinha do Ngoma Capoeira, “gingar é abrir caminhos”. A ideia de caminhar pode ser dialogada com o que coloca Souza Júnior (2024) sobre as torcidas organizadas “deslizam de uma perspectiva literal do caminhar e passam a trilhar um olhar caminhante mais simbólico e metaforizado em significados que, apesar de sempre imersos em disputas, foram ignorados em seu protagonismo imagético de representação difusa dos cotidianos” (Souza Júnior, 2024, p. 164). Com esse entendimento, tento seguir um caminho roda, o qual, a partir da ação performativa, os movimentos vão ganhando forma, criam deslocamentos, novas elaborações e seguem sempre para novos jogos e novas perspectivas elaboradas.

## Conclusão

Entrar na roda com as mulheres e com uma câmera fotográfica me permitiu dar visualidade e visibilidade para a performance das mulheres, quebrando ou dando rasteiras em narrativas fortemente estruturadas no universo da capoeira, que ainda olham de maneira subalterna para esses corpos, o que pode trazer violências e criação de estereótipos desse fazer.

Portanto, pontuei a performance enquanto ação que faz emergir novos sentidos por meio das subjetividades elaboradas na roda, sempre em ginga, em deslocamento, apontando a ideia de gênero também como ação cambiante. Com isso, o corpo em jogo criativo e tomado de vivências demonstra os espaços de poder e disputas do universo da capoeira, desfazendo uma performance que se sustenta no rendimento e corpo padronizado, para uma performance criativa e diversa. Assim, ter a câmera como guia na pesquisa estreitou minha relação com as interlocutoras, possibilitando mais trocas e comunicação, inclusive

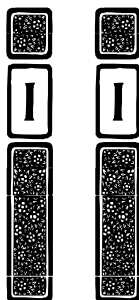
por enviar algumas fotos para elas. Além disso, percebi um deslocamento de minha parte no campo, pois me sinto mais solta e mais dentro da roda, mesmo já sendo capoeirista. Em alguns momentos, principalmente na capoeira Angola, não conseguia chegar em determinados lugares e a câmera facilitou esse acesso. Mais ainda, a câmera tem ajudado a me posicionar na pesquisa ao lado dessas mulheres. Segundo Baldissera (2022), a pesquisa tem como intuito as mulheres, “é sempre sobre mulheres, de mulheres, para mulheres” (Baldissera, 2022, p. 269). Assim como a pesquisa da autora, também quero com este estudo trazer às mulheres aportes feministas, e a partir do conhecimento antropológico, prestar homenagens que visibilizam uma prática ainda muito dificultada para elas, mas que ainda assim segue resistindo e construindo novas maneiras nesse fazer. Ao trazer a fotografia para a capoeira, espero contribuir ainda mais com o conhecimento visual sobre as performances de gênero a partir das práticas de mulheres na capoeira.

## Referências Bibliográficas

- Abib, P. R. J. (2017). *Capoeira Angola: cultura popular e o jogo dos saberes na roda* (2nd ed.). Salvador: EDUFBA.
- Beltrão, M. (2024). *Das mulheres valentes, desordeiras e capoeiras* (2nd ed.). Campina Grande: Papel da Palavra.
- Baldissera, M. (2022). Mulheres que Lutam: Mensagens feministas desenhadas em preto, branco e vermelho. *ILUMINURAS*, 23(62). <https://doi.org/10.22456/1984-1191.116183>
- Bandeira, G. A., & Moreira, V. (2021). Pensar a relação entre gênero e esporte a partir do boxe praticado por mulheres. *(SYN)THESIS*, 14(1), 83–92. <https://doi.org/10.12957/synthesis.2021.63749>
- Butler, J. (2022). *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade* (23rd ed.; R. Aguiar, Trans.). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Conord, S. (2013). “A função mediadora da imagem fotográfica!”. *ILUMINURAS*, 14(32). <https://doi.org/10.22456/1984-1191.37733>
- Döring, K. (2016). *Cantador de chula: o samba antigo do recôncavo baiano* (1st ed.). Salvador: Pinaúna.
- Figueiredo, F., & Chiarelli, C. (2024). Pensar a Fotografia como Performance. Notas preambulares para uma proposta metodológica. *Revelar: Revista De Estudos Da Fotografia E Imagem*, 7. Obtido de <https://ojs.letras.up.pt/index.php/RL/article/view/14502>

- Foltran, Paula Juliana (2021). *Mulheres incorrigíveis: histórias de valentia, desordem e capoeiragem na Bahia*. São Paulo: Editora Dandara.
- Vivian, L. F. (2009). *Capoeira sou eu: (Mestrado em História, Política e Bens Culturais)*. CPDOC, Fundação Getúlio Vargas.
- França, A. L. de. (2021). *Trajetórias formativas e registros biográficos de mestras de capoeira (Tese)*. Universidade do Estado da Bahia, Programa de Pós-Graduação em Educação e Contemporaneidade.
- Head, S. (2010). Implicações entre olhares: etnografia, fotografia e performance. *Ilha*, 11(1), 86–109.
- Kim, J. H. (2015). O rúgbi em cadeira de rodas: um breve ensaio sobre a (des)construção da imagem da deficiência física. In S. Novaes Caiuby (Ed.), *Entre a arte e ciência: a fotografia na antropologia* (pp. 43–70). São Paulo: EdUSP.
- Lima, P. E. F. (2018). Crentes, pregadores, funkeiros e drags: o baile da diferença nas convenções de Bárbara Wagner. *Visualidades*, 16(1). <https://doi.org/10.5216/vis.v16i1.4782>
- Machado, L. Z. (2014). Interfaces e deslocamentos: feminismos, direitos, sexualidade e antropologia. *Cadernos Pagu*, 42, 13–46.
- Martins, Leda Maria. *Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela/Leda Maria Martins*. 1ed. Rio de Janeiro: Cobogó. 2021.
- Piscitellí, Adriana. Recriando a categoria mulher? In. *A prática feminista e o conceito de gênero*. (Org) Leila Mezan Algranti. *Textos Didáticos*. N.48. 2002.
- Queiroz, F. C. (2023) Apontamentos sobre as mulheres na capoeira: performance, corpo e emoção. *Conexões*, 21, 1-21. <https://doi.org/10.20396/conex.v21i00.8674369>.
- Souza Junior, Roberto. (2024). O samba em torcidas organizadas: narrativas caminhanças, (sobre) vivências imagéticas que não ganham manchetes. *Fotocronografias*, 10(24), 160–179. Recuperado de <https://seer.ufrgs.br/index.php/fotocronografias/article/view/142123>
- Schechner, R. (2012). Ritual – do Introduction to Performer Studies. In Z. Ligério (Ed.), *Performance e antropologia de Richard Schechner* (pp. 49–89). Rio de Janeiro: Mauad.
- Schieffelin, E. L. (1985). Performance and the Cultural Construction of Reality. *American Ethnologist*, 12(4), 707–724.
- Soares, C. E. L. (1998). *A capoeira escrava no Rio de Janeiro: 1808-1850 (Tese)*. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas.
- Sodré, M. (1998). *Samba, o dono do corpo (2nd ed.)*. Rio de Janeiro: Mauad.
- Vieira, L. R. (1998). Mitos, controvérsias e fatos: construindo a história da capoeira. *Estudos Afro-Asiáticos*, 34, 81–121.
- Zonzon, C. (2007). *A roda da Capoeira Angola: os sentidos em jogo (Dissertação)*. Universidade Federal da Bahia. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.





## **Tribuna Abierta**

## **Ilustradoras mexicanas: construyendo imaginarios colectivos desde lo femenino**

### **Mexican women illustrators: constructing collective imaginaries from the feminine**

**Andrea Bárcenas Pérez**

Universidad de Guadalajara, Guadalajara, México

[andrea.barcenas9460@alumnos.udg.mx](mailto:andrea.barcenas9460@alumnos.udg.mx)

#### **Resumen**

El artículo reflexiona sobre la importancia de analizar los símbolos femeninos plasmados por ilustradoras mexicanas contemporáneas al posicionar la ilustración como una herramienta de comunicación poderosa, que incide en la cultura de las nuevas generaciones para formar imaginarios contemporáneos que tienen la capacidad de generar cambios políticos relacionados con el género. Si bien el oficio de la ilustración nació de la necesidad social de comunicarnos, desde el siglo XIX se le otorgó una connotación de objeto cultural comercial. Por ello, la creación artística debe anclarse en movimientos contraculturales que aboguen por romper la hegemonía, entre estos, los feminismos, que pueden encaminar a recuperar el concepto de feminidad más allá de su definición neoliberal. La transformación del arte en un objeto comercial con grandes posibilidades, y sus atributos como eficaz interventor en la conciencia, han sido utilizados por el sistema, especialmente ahora, con la mediatización y las redes sociales. En este contexto, se retoman diversas posturas sobre los discursos visuales y culturales, incluyendo las de Rosario Castellanos y Griselda Pollock, cuyas teorías impulsan la reflexión crítica sobre los objetos culturales y su potencial para generar nuevos rumbos sociales.

**Palabras clave:** Ilustración mexicana, feminidad, arte feminista, imaginario colectivo, simbolismo visual.

## Abstract

This article reflects on the significance of analyzing feminine symbols portrayed by contemporary Mexican female illustrators, who position illustration as a powerful tool of communication with the power to shape the imaginaries of new generations. These visual narratives carry the potential to influence cultural perceptions and drive political change regarding gender. Although the illustration craft emerged out of the social necessity for communication, since the 19th century it has been framed as a commercial cultural product. Therefore, artistic creation must remain rooted in countercultural movements that challenge hegemonies, such as feminism, which reclaims femininity beyond its neoliberal definition. Art's transformation into a commodified object with wide-ranging possibilities has revealed its capacity to intervene in collective consciousness, a feature increasingly exploited by dominant systems, especially in today's context of mass media and digital networks. Within this framework, the article revisits theoretical contributions by Rosario Castellanos, and Griselda Pollock, whose theoretical perspectives stimulate critical reflection on cultural objects and their potential to create new social paths. For Mexican women illustrators, challenges are intensifying; yet one form of resistance lies in cultivating awareness through new visual discourses.

**Keywords:** Mexican illustration, femininity, feminist art, collective imaginary, visual symbolism.

## Introducción

En la última década, la ilustración creada por artistas mexicanas ha desempeñado un papel fundamental en la construcción de un imaginario colectivo femenino. El análisis del fenómeno simbólico de la ilustración contemporánea realizada por mujeres invita a explorar un panorama social en constante evolución, cuyo valor radica en los rápidos cambios ocurridos e impulsados por los nuevos medios de comunicación y las formas de difusión de su trabajo visual.

Si bien los paradigmas de la feminidad impuestos por patrones culturales occidentales en el arte han generado estigmas, segmentación y la apropiación del concepto de feminidad (Zamora, 2007), la ilustración contemporánea ha funcionado como una

herramienta para, a través de símbolos creados en comunidad, entablar diálogos con las nuevas generaciones interesadas en formar parte de movimientos feministas.

Por ello, la responsabilidad de crear contenidos visuales que proyecten hacia dónde se quieren dirigir los discursos relacionados con el arte, el feminismo y la feminidad resulta fundamental, pues las imágenes tienen la capacidad de moldear rápidamente los imaginarios colectivos. Esta dinámica se ve reflejada en la dualidad de las redes sociales, que sitúan a los artistas en el papel de creadores de contenido, mientras aparentan brindarles apoyo en su crecimiento profesional.

En este contexto, cuestionar desde qué lugar se crean los nuevos simbolismos de feminidad en la ilustración mexicana es una tarea que apenas comienza, y que será difícil de analizar en tiempo real, dado que la cultura está en constante movimiento y los discursos artísticos deben adaptarse a las necesidades políticas de la sociedad frecuentemente condicionada por la globalización.

En este sentido, resulta pertinente retomar lo que Rosario Castellanos plantea en su tesis *Cultura femenina*, donde recopila diversas fuentes para concluir que la cultura es, en esencia, el cultivo del espíritu humano. Derivado del verbo latino *collere*, que aludía originalmente al cuidado de la tierra, el concepto evolucionó hasta representar el esfuerzo por alcanzar un alto grado moral, individual y colectivo, con el fin de lograr la libertad del espíritu (2005). Esta conclusión podría funcionar como ancla hacia el objetivo genuino de cualquier representación artística visual.

Tal vez algún día se logre resignificar lo femenino; sin duda, los dibujos y el feminismo pueden incidir en ello. Una ilustración, definitivamente, tiene el poder de resignificar el mundo. Por consiguiente, el presente artículo propone explorar la relación entre los imaginarios de las ilustradoras mexicanas a partir de la pregunta: ¿existe una construcción colectiva de discursos en la ilustración artística mexicana creada por mujeres?

Dicho esto, detectar los discursos actuales más representativos, aplaudirlos y cuestionarlos es crucial para distanciarnos de las perspectivas capitalistas y repensar las estructuras de poder que configuran la visión creativa en la ilustración femenina mexicana.

Para ello, en la primera parte del artículo se revisan los conceptos de feminismo y feminidad, así como su posible influencia en la producción visual y la construcción de imaginarios culturales. Posteriormente, se examina la transición en el trabajo de tres ilustradoras mexicanas contemporáneas —Hilda Palafox, Mariana Ramos y Elisa

Malo— para observar cómo sus objetivos profesionales orientan sus líneas discursivas. Más adelante, se muestran los resultados del análisis de un corpus de veinticinco ilustradoras mexicanas, identificando símbolos comunes. Finalmente, se aborda la relación entre la mediatización, las redes sociales y el papel de las artistas como creadoras de contenido en un contexto globalizado. Conocer las piezas de ilustración desarrolladas por artistas feministas resulta fundamental para el desarrollo de una comunidad más igualitaria.

### **Dibujar en femenino: el nuevo paradigma del feminismo visual**

Es de suma importancia que las nuevas formas de representación gráfica contemporánea abran un espacio para la construcción de identidades afirmativas de las mujeres (Kumm, 2024). En este sentido, la ilustración artística impulsa narrativas que cuestionan las representaciones tradicionales, denunciando, discutiendo e informando de manera amable o subversiva, pero siempre poderosa, a miles de personas.

La distinción entre feminismo y feminidad radica en construcciones ideológicas que moldean las percepciones de género. El feminismo critica las desigualdades sistémicas, mientras que la feminidad a menudo refleja normas sociales y roles impuestos a las mujeres, lo que limita su expresión artística a los cánones desarrollados por el sistema hegemónico (Gómez Yepes et al., 2019). Es interesante que, a pesar de que la sociedad mexicana precapitalista percibía la feminidad como un concepto multifacético que entrelazaba el cuidado, la comunidad y la supervivencia, particularmente en el marco de la agroecología (Valgañón, 2025), su definición se fue diluyendo a raíz de la colonización, para adoptar estructuras sociales más estrechas donde la feminidad puede llegar a ser antónimo de feminismo.

Este último ha evolucionado a lo largo de diversas olas, cada una centrada en diferentes aspectos de la lucha por los derechos de las mujeres. La primera ola, a fines del siglo XIX y principios del XX, se centró principalmente en la lucha por el sufragio femenino y la inclusión de las mujeres en los principios universales de igualdad, buscando derechos civiles básicos como la educación y la propiedad. La segunda ola, que comenzó en los años 60 y continuó hasta los 80, amplió el enfoque para incluir temas como la sexualidad, la familia, los derechos laborales y reproductivos, buscando abordar desigualdades sistémicas como la discriminación laboral y la necesidad de igualdad salarial. La tercera ola, emergente en los años 90, se caracterizó por su diversidad e inclusividad, reconociendo que las experiencias de las mujeres varían



según factores como la raza, la clase y la orientación sexual, y abogando por una comprensión más matizada del género y el empoderamiento individual. Finalmente, la cuarta ola, aún en desarrollo, se enfoca en el activismo digital y la interseccionalidad, aprovechando las redes sociales para movilizar apoyo y crear conciencia sobre las desigualdades de género en un contexto globalizado (Gómez Yepes et al., 2019). El arte ha acompañado a todos estos feminismos, transformándose a la par.

Ante la cuarta ola del feminismo, lo que sugiere Griselda Pollock podría ser de gran utilidad en la creación artística contemporánea. Desde una perspectiva marxista, propone tratar a la obra de arte no como un objeto, sino como una práctica, desde la conciencia de que la pieza artística se genera y se consume a partir de una serie de condiciones sociales y materiales (Pollock, 2013, p. 127). Por ello, el hecho de que las personas artistas estén informadas podría ser de gran repercusión en la creación de cualquier producto cultural simbólico, al encontrar preguntas que permitan mirar la obra y la producción artística desde un lugar crítico respecto al discurso de género.

Dicho lo anterior, si contabilizamos las ilustraciones creadas por mujeres ilustradoras feministas que se consumen con más frecuencia, podemos identificar que el uso de herramientas digitales suele ser la primera opción al momento de la producción de este tipo de piezas artísticas, debido a los medios de difusión actuales donde se distribuyen las imágenes. Esto nos invita a reflexionar sobre cómo, en muchos casos, las representaciones visuales siguen estando sesgadas por factores como la clase social, la geografía y una visión globalizada de la información.

No obstante, el acceso a una vasta cantidad de conocimientos en diversos temas también ha sido de gran utilidad para la construcción del discurso visual del feminismo dentro de la ilustración artística actual. Las artistas ilustradoras que tienen acceso a ciertos tipos de información y herramientas adquieren conocimientos que aplican cotidianamente en ámbitos que van más allá del lápiz, el papel o cualquiera de las herramientas de representación gráfica.

A medida que comienzan a crear, esos discursos pueden resignificar su vida diaria, abrir el paso a nuevos imaginarios que plasman posteriormente en sus piezas como reflejo incandescente, aunque pocas veces dejan a un lado las tendencias visuales regidas por el capital.

Lograr que los conceptos de feminidad y feminismo sean homogéneos en el arte gráfico ha sido, en los últimos tiempos, un impulso creativo en el imaginario de las

ilustradoras mexicanas, donde de manera genuina, natural, tal vez inconsciente, han logrado vincular conceptos clave como la furia con el cuidado, recobrando el significado de feminidad.

### **La feminidad: un discurso artístico colectivo**

Actualmente, la necesidad de estandarizar el lenguaje, debido a los rápidos avances tecnológicos y la creciente globalización (Magna, 2024), ha llevado a que la ilustración se convierta en una herramienta visual que se adapta a las demandas de la comunicación contemporánea. Al abordar la evolución simbólica del feminismo, es posible considerar cómo los símbolos comunicativos humanos han evolucionado desde representaciones icónicas a través de la interacción social y el aprendizaje. Un ejemplo de esto se encuentra en el trabajo realizado por Christine A. Caldwell y Kenny Smith, titulado "Evolución cultural y perpetuación de convenciones comunicativas arbitrarias en microsociedades experimentales" (2012), en el cual los investigadores diseñaron un experimento para obtener conocimientos sobre la dinámica de la evolución cultural en la comunicación.

Su estudio demostró que es posible establecer y perpetuar convenciones arbitrarias dentro de los grupos sociales. A los participantes se les encomendó el uso y desarrollo de signos gráficos para la comunicación, los cuales comenzaron como representaciones icónicas y, mediante interacciones repetidas entre los miembros del grupo, se esperaba que evolucionaran hacia símbolos más abstractos. Este proceso se dio a través de cadenas de participantes, donde cada nuevo miembro debía aprender los significados de los signos establecidos por los miembros anteriores. Su estructura experimental permitió a las personas investigadoras rastrear cómo los signos cambiaban y se adaptaban con el tiempo a medida que nuevos participantes se integraban a la microsociedad. Con base en esto, Caldwell y Smith concluyeron que "las representaciones colectivas pueden tener representaciones corticales bien definidas" (2012, p. 8). Esto habla de que la dinámica de la evolución cultural se forma no solo socialmente, sino que dicha función del cerebro hace que las ideas visuales se vuelvan tangibles, integrándose a patrones de meta-pensamiento que impulsan la construcción y deconstrucción del aprendizaje humano.

De manera paralela, se dice que la evolución cultural acumulativa depende de dos procesos: la innovación y la imitación (Caicedo, 2015). Los estilos artísticos evolucionan a través de contextos históricos, reflejando los cambios sociales y los avances

tecnológicos (Wang, 2024). Por ejemplo, la transición del realismo renacentista a la emocionalidad barroca ilustra cómo los cambios culturales dan forma a la expresión artística, y movimientos como el impresionismo y el cubismo surgen como una respuesta a estilos anteriores, lo que muestra la naturaleza acumulativa del desarrollo artístico.

Luego, a finales de los sesenta, las artistas comenzaron a utilizar los medios de representación visual para explorar la realidad personal y social de las mujeres (García y Montenegro, 2018). La experiencia feminista en las artes explora aspectos vinculados a la identidad y la subjetividad, cuestionando y deconstruyendo los cánones tradicionales de lo que es arte y de lo que es una experiencia femenina en la imagen. Sumado a esto, a lo largo de las generaciones, las mujeres han vivido una serie de acontecimientos clave que han funcionado como detonantes de discursos visuales colectivos. En este sentido, ¿podría considerarse que las formas discursivas y estilísticas en la ilustración femenina mexicana contemporánea emergen como resultado de una escucha colectiva? Descubrirlo tal vez solo radica en tomarnos la calma de apreciar más y consumir menos.

### **Ilustradoras mexicanas, en constante transformación**

Como se mencionó anteriormente, a medida que las necesidades sociales se transforman, también lo hace el arte. La ilustración femenina mexicana refleja constantemente esta dinámica, ya que su flujo productivo es más rápido que el de otras representaciones gráficas. Aunque este factor la distingue de otras prácticas artísticas, los problemas y cambios sociales que enfrentan las mujeres en el arte y la cultura, especialmente en torno a la desigualdad, son similares.

Las problemáticas principales incluyen disparidades en el mercado laboral, falta de estadísticas oficiales, estructuras de apoyo inadecuadas, acceso limitado a recursos, barreras culturales y la necesidad de apoyo legislativo. Abordar estos temas es crucial para fomentar un ambiente más equitativo para las mujeres en las artes (CELI, 2022). Dentro de distintas disciplinas artísticas se ha abogado y exigido políticas culturales para atender estas situaciones; sin embargo, la delgada barrera impuesta entre ilustración y arte ha excluido a esta disciplina, por lo cual las artistas han tenido que crear marcos alternativos para el desarrollo digno de su profesión. Al oponerse a los fundamentos patriarcales de las teorías psicoanalíticas, el discurso feminista abre nuevas vías para entender la psicología y la identidad femenina, logrando representar

mejor las realidades de las mujeres (Barbosa, 2005). Frente a esto, la autogestión ha sido una herramienta clave para el desarrollo de su identidad creativa y sortear las olas de cambios inesperados. Es así como las modificaciones estéticas desarrolladas en la gráfica de las ilustradoras varían según sus propios objetivos profesionales, éticos y necesidades creativas personales. A continuación, se presentan ejemplos de la evolución del estilo de algunas ilustradoras mexicanas contemporáneas a través de líneas temporales.

Las artistas Hilda Palafox, Mariana Ramos y Elisa Malo han construido sus propios discursos femeninos; las tres interactúan con otras realidades, la naturaleza y lo poético. A través del tiempo, su ejecución se ha ido transformando y cada una ha generado sus propios códigos de identificación; sin embargo, la temporalidad y nacionalidad compartida hace que su estética se vea entrelazada.

El trabajo de la artista ilustradora mexicana Hilda Palafox o Poni (Figuras 1, Figura 2 a Figura 3), como muchos la reconocen, ha evolucionado hacia la pintura y la multidisciplina artística. La búsqueda constante de estilo es algo que se puede apreciar al seguir su trayectoria; gracias a esto, su trabajo ha llegado a distintos públicos. Su instinto, desde el principio, la encaminó a dibujar figuras femeninas, no obstante, existe un cambio contundente en su línea discursiva a partir del 2019, cuando su obra comienza a percibirse menos infantilizada. Actualmente, su creación tiene una línea marcada hacia el arte contemporáneo, con conexión a la gráfica mexicana del siglo XX. Aborda temáticas anticapitalistas y cuestiona las relaciones humanas modernas, con el principal objetivo de ser una creadora que provoca emociones.

Por su parte, Mariana Ramos Romo (Figuras 4 a 6) es diseñadora de profesión, actividad que compagina con su labor como ilustradora, una faceta que ha sido constante y prolífica durante más de una década. Su trabajo se puede clasificar en dos vertientes, ambas centradas en la ilustración comercial para clientes, principalmente marcas. La primera categoría corresponde a su trabajo digital, caracterizado por líneas simples en vector, con las que suele expresar, de manera poética, clara y femenina, conceptos que, dentro de la misma composición, pueden generar a la par melancolía y esperanza. En la segunda, se muestran como principal salida murales de gran formato, bloques de color que conforman figuras en movimiento.



**Figura 1.** Pintura realizada por Hilda Palafox para la primera muestra individual de la artista en una institución museística en 2023. Fuente. Hierba mala. Hilda Palafox, 2023. <https://maz.zapopan.gob.mx/portfolio-item/hierba-mala-hilda-palafox/>



**Figura 2.** Ilustración realizada con la técnica guache por Palafox, que obtuvo mención honorífica en el catálogo de ilustración CONACULTA 2014.

Fuente: Piscina. Hilda Palafox, 2014. <https://hildapalafox.tumblr.com/>





**Figura 3.** Dibujo realizado con tinta por Hilda Palafox durante el 2012. Fuente: Entrevista: Hilda Palafox «Poni», 2012. <https://epaolarodriguez.wordpress.com/2012/12/18/entrevista-hilda-palafox-poni/>

Dentro de los tres ejemplos que se analizan en el artículo, ella es la única que muestra una faceta como influencer, generando alianzas no solo creativas, sino también de comunicación estratégica con marcas como C&A, con la cual realizó una campaña para el Día de la Mujer, o Nike, con la cual no solo elaboró un mural, sino también una serie de videos para promocionar el proyecto en Instagram.

Por último, nos adentramos en el trabajo de la artista interdisciplinaria Elisa Malo (Figuras 7 a 9). Aunque Malo es mayormente conocida por sus dibujos, ha trabajado en otros formatos como la instalación, la fotografía, la pintura y la escultura. Su exploración de la feminidad y el mundo onírico crea una atmósfera íntima; sus imaginarios invitan a cualquier espectador a su-

mergirse en un vórtice hacia otros mundos. Su trayectoria siempre se ha enfocado en el arte, sin necesidad de adentrarse en el mundo comercial de las grandes marcas.

Tras el seguimiento de los tres rumbos profesionales de las artistas mencionadas, se podría decir que los estilos mutan según hacia dónde se dirigen los esfuerzos por la supervivencia económica. El autoconocimiento es la brújula; la escucha es la herramienta que desemboca en discursos femeninos, sutiles, de raíces feministas, pero con ansias de que, al ejercer su profesión, se les otorgue una calidad de vida digna.

**Figura 4.** Campaña creada por la artista Mariana Motoko, bajo la gestión de Synergy Studio io en 2022.

Fuente: Mariana Motoko, arte minimalista, nostálgico y autobiográfico, 2022. <https://www.informador.mx/gentebien/Talentos-Tapatios-Mariana-Motoko-arte-minimalista-nostalgico-y-autobiografico-20220420-0173.html>



**Figura 5.** Dibujo en vector. Creación personal para salida en redes sociales de la artista en el año 2015.

Fuente: Mariana Motoko: una celebración monocromática de feminidad, 2016. <https://www.domestika.org/es/blog/1361-mariana-motoko-una-celebracion-monocromatica-a-la-feminidad>



**Figura 6.** Trabajo que otorgó gran visibilidad a la artista Motoko en 2012, al crear la imagen e identidad del Festival Internacional de Cine en Guadalajara.

Fuente: Mariana Motoko. Revista Medium, 2018. <https://medium.com/@laura.sotelo.ls/mariana-motoko-66d2dc744921>

## Símbolos en común

Las imágenes pueden establecer ciertas normas de comportamiento dentro de los grupos sociales, a menudo con un propósito práctico de comunicación. Nos permiten identificar posturas políticas, preferencias por equipos deportivos o géneros musicales. Los simbolismos gráficos del feminismo han sido fundamentales en el imaginario de las mujeres latinas, especialmente en la representación de una figura femenina inclusiva,

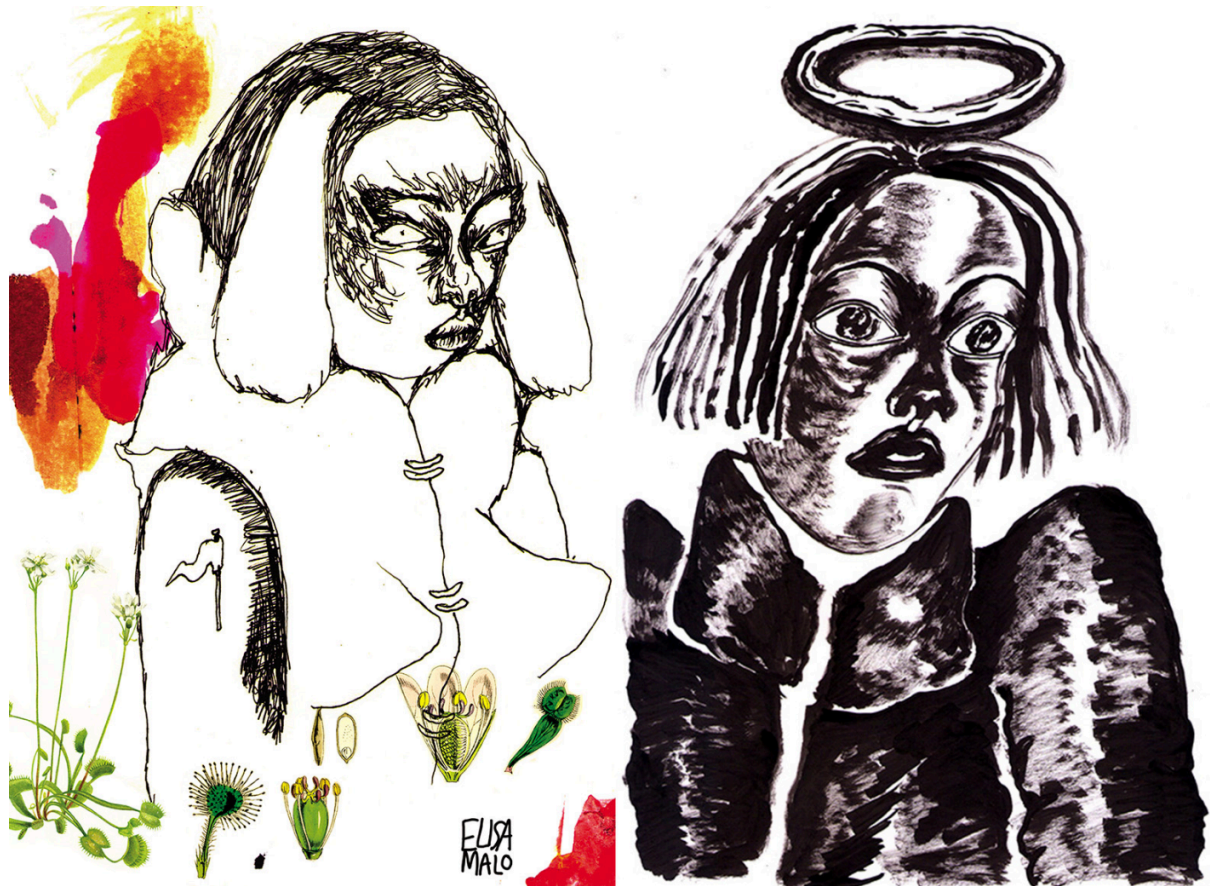


activa y combativa: mujeres en poses desafiantes que simbolizan fuerza y resistencia, el uso del color verde, morado y magenta, así como la implementación de representaciones visuales topográficas que transmiten mensajes, todo ello empleando referencias culturales y figuras históricas. Estas representaciones vinculan las luchas contemporáneas con una historia feminista más amplia (Rovetto y Camusso, 2020).

La recolección de saberes visuales, en contacto con la información teórica y los acontecimientos relevantes del entorno, enriquece el imaginario de las ilustradoras mexicanas. El contexto común planteado conlleva la convergencia de discursos; el uso



**Figura 7.** Obra en tinta realizada por la artista Elisa Malo. Fuente: Elisa Malo, 2024. Instagram [https://www.instagram.com/\\_elisamalo\\_/p/DC5SGPzPJ2U/?img\\_index=1](https://www.instagram.com/_elisamalo_/p/DC5SGPzPJ2U/?img_index=1)



**Figura 8.** Dibujo, obra personal de Elisa Malo. Fuente: ¿Quieren acariciar a mi gatito?, 2017. <https://www.yaconic.com/elisa-malo-art/>



**Figura 9.** Boceto a tinta sobre papel.

Fuente: Entrevista: Elisa Malo. <https://epaolarodriguez.wordpress.com/2015/04/21/entrevista-elisa-malo/>



de herramientas similares y el consumo de imágenes en la era de la globalización favorecen la coincidencia de estilos. Castellanos (2005) reflexiona sobre la libertad en la creación, afirmando que "la libertad no es tan sin freno como para que entre los productos culturales no se adviertan ni semejanzas, ni eslabonamiento, ni coherencia" (p. 97). Con esta afirmación, se subraya la importancia de la continuidad y la coherencia dentro de los productos culturales; así, aunque existe libertad en la creación, siempre hay elementos comunes que conectan y dan forma al contexto cultural.

Además, Castellanos profundiza en la relación entre símbolos y esencias, indicando que "las esencias se entregan en los símbolos como impresiones, ya confusas y vagas, ya inminentemente claras, pero de todas maneras, misteriosas. El acto estético no es un enemigo de las esencias sino un amigo de las apariencias" (p. 98-99). Con esto, se propone recrear la imagen utópica en la que un grupo de mujeres se reúne a distancia y, como un acto colectivo de resistencia, dibuja telepáticamente el futuro.

Para concebir con más claridad la convergencia planteada anteriormente, se propone la Figura 10, en la que se presenta un mapa basado en imágenes extraídas de piezas ilustradas por veinticinco artistas mexicanas contemporáneas.

Como podemos ver en la Figura 10, las problemáticas actuales forman parte del discurso femenino: cuestionamientos sobre las maternidades, la reformulación de corporalidades establecidas, la búsqueda de un lugar seguro o una casa, la aparición de la naturaleza y de entes extraños. Figuras de mujeres que flotan en el cosmos, en un color vibrante, que ofrecen cuidados y acompañamiento mediante palabras y dibujos. "Yo tampoco quiero vivir en un sistema", pensamos al leer la frase plasmada en una ilustración de [@museodesam](#) o de [@marmarmaremoto](#): un sentimiento de posible libertad es el común denominador en este corpus.

Compartir símbolos es fundamental para la formación de una comunidad. Coexistir en un mismo contexto social, no solo a nivel nacional, sino también en un entorno económico y político global, permite que las ilustradoras encuentren un punto de encuentro en sus creaciones.

### **Mediatización de la imagen femenina en tiempos modernos**

Hoy en día nos comunicamos por medio de imágenes que viajan de manera veloz por la inmediatez del internet y las redes sociales. Si bien esto ha contribuido a la colaboración, la formación de redes comunitarias y el fácil acceso a la información, también fomenta la comercialización voraz, la autoexplotación muchas veces sin una



el enfoque de la expresión genuina a los motivos impulsados por las ganancias, creando un conflicto entre la pasión personal y la viabilidad comercial.

En dicha realidad, donde los algoritmos sirven como mecanismos de distribución y valoración para dar forma a las narrativas culturales según el contenido popular, comprender el impacto de las redes sociales en la cultura pública es crucial para abordar tales preocupaciones (Gillespie, 2016), ya que ser ilustradora se puede convertir en ser creadora de contenido, en un entorno donde los algoritmos —diseñados por el sistema— actúan como herramientas modernas de opresión. Mientras que la naturaleza dual de las redes sociales permite tanto el refuerzo de las expectativas sociales como el desafío de estas normas, esto conduce a la sobreproducción, la comparación y la pérdida de individualidad, pero también al aumento de la visibilidad y el alcance.

Comprender estos fenómenos culturales es fundamental para mitigar los impactos negativos y maximizar los beneficios del uso de estos medios en los procesos de creación artística (Anista, 2023). Esto es particularmente relevante para evitar retrocesos en los valores sociales vinculados a los discursos feministas, especialmente con la incorporación de nuevas voces a través de ilustraciones difundidas en redes sociales. Tal situación puede resultar problemática, dado que los medios globalizados y el capitalismo han convergido en la búsqueda de la homogeneización de la información, favoreciendo los discursos occidentalizados<sup>1</sup>.

Por ello, es crucial encontrar nuevas formas de visibilizar y producir imágenes que permitan apreciar la diversidad de las formas de ser y habitar el mundo. El consumo de imágenes es vasto y diverso, y gran parte de este contenido es creado por mujeres. Sin embargo, muchas veces estas creaciones no son remuneradas adecuadamente, ya que existen vacíos legales en torno a la propiedad intelectual que dejan a las artistas desprotegidas. A esto se suma el debate sobre la creación de ilustraciones y contenidos mediante inteligencia artificial (IA), donde se generan preocupaciones sobre los sesgos derivados del uso irresponsable de estas herramientas. La IA, en su forma actual, no podrá contribuir a una cultura visual más equitativa en términos de género si los datos necesarios no están disponibles de manera sistemática (Silva et al., 2023). Ante este panorama, surge la pregunta: ¿estarán las ilustradoras dispuestas a llenar esos vacíos informativos de manera efectiva?

---

<sup>1</sup> Es posible observar que algunas empresas con prácticas éticas cuestionables recurren a ilustradoras feministas para acceder a nuevos mercados. No se mencionan ejemplos específicos con el fin de evitar responsabilizar directamente a las artistas.

Areverse a explorar identidades variadas y menos hegemónicas que, a su vez, logren hacer visible las feminidades y los feminismos a través de la gráfica, constituye un reto significativo.

## Conclusiones

Para que los lenguajes visuales conduzcan a una poética propia de la experiencia gráfica femenina, es fundamental abordar cómo las vivencias de las mujeres mexicanas generan un imaginario colectivo. A partir de ahí, y con el apoyo de los feminismos, es posible desprender el simbolismo visual de la feminidad.

Explorar la relación entre género y dibujo se vuelve esencial en un contexto contemporáneo, donde los objetos visuales tienen la capacidad de modificar rápidamente las percepciones sociales. El dibujo femenino, influenciado por las identidades y experiencias de género, puede presentar características y enfoques únicos que lo diferencian de las prácticas tradicionales o dominadas por los hombres (Gorrill, 2018), ofreciendo, en consecuencia, nuevas perspectivas sobre la expresión artística y el arte en general.

Dicho esto, analizar los signos que se han plasmado en la gráfica de artistas jóvenes mexicanas implica pensar en todas aquellas cosas que poseen un determinado significado para la sociedad, es decir, en las construcciones sociales y en el valor que adquieren dichas construcciones en un determinado contexto, para un determinado grupo de gente. Entender los discursos como resultados de un proceso de producción de sentidos quiere decir que toda producción de sentido es necesariamente social y que todo proceso social es, a su vez, una forma de producir sentido (Mendoza, 2014, p. 8). Pensamos, entonces, las producciones artísticas como discursos que generan sentidos en un determinado ámbito social. Es decir, como el resultado de un proceso de producción que es reconocido y resignificado por quien lo aprecia.

Por ello, hablar sobre la presencia de simbolismos específicos en las obras creadas por artistas ilustradoras contemporáneas nos permite acceder a un imaginario cargado de denuncias, anhelos y posibles soluciones. Muchas veces, el objetivo principal de su arte es ser escuchadas, transmitiendo un mensaje colectivo a través del lápiz una sola persona, quien actúa como portavoz de una masa influenciada por su alcance y reconocimiento como figura pública en las redes sociales.

Los imaginarios sociales no son estáticos; se desarrollan históricamente y se modifican a lo largo del tiempo, evolucionando y generando cambios significativos. Cada época trae consigo desafíos y narrativas únicas que influyen en la forma en que los grupos interpretan su realidad (Cegarra, 2012). Por lo anterior, es necesario adoptar una postura epistemológica más amplia respecto al impacto de la ilustración femenina y feminista en los imaginarios sociales, así como identificar de manera crítica, pero no juzgadora, cuándo cae en patrones hegemónicos impuestos por el capitalismo.

Los panoramas en torno a la comercialización de las imágenes y la ilustración se vuelven más complejos a medida que avanzan los tiempos modernos. Nos adentramos en un sistema donde el desarrollo equitativo del trabajo de las mujeres artistas se complica. Establecer una comunidad local que fomente el diálogo y esté en constante comunicación es fundamental para proteger la integridad de la profesión.

## Referencias bibliográficas

- Anista, R. (2023). *Transformasi Kebudayaan: Dampak Perkembangan Teknologi dan Media Sosial*. <https://doi.org/10.62238/jupsijurnalpendidikansosialindonesia.v1i1.6>
- Barbosa, A. (2005). La cultura feminista y las artes visuales en México. *Horizontes* (Pasiones de la utopía), 77 – 83. <https://riaa.uaem.mx/xmlui/bitstream/handle/20.500.12055/364/inv0102Lacultura.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Caicedo, G. S. (2019). *El dibujo como lenguaje*. Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano. <http://hdl.handle.net/20.500.12010/8594>
- Caldwell, C. A., y Smith, K. (2012). Cultural Evolution and Perpetuation of Arbitrary Communicative Conventions in Experimental Microsocieties. *PLOS ONE*, 7(8). <https://doi.org/10.1371/JOURNAL.PONE.0043807>
- Castellanos, R. (2005). *Sobre la cultura femenina*. Fondo de Cultura Económica. [https://docs.enriquedussel.com/txt/Textos\\_200\\_Obras/Feminismo\\_filosofico/Cultura\\_femenina-Rosario\\_Castellanos.pdf](https://docs.enriquedussel.com/txt/Textos_200_Obras/Feminismo_filosofico/Cultura_femenina-Rosario_Castellanos.pdf)
- Cegarra, J. (2012). Fundamentos teórico epistemológicos de los imaginarios sociales. *Cinta de moebio*, (43), 01-13. <https://dx.doi.org/10.4067/S0717-554X2012000100001>
- Centro de Estudios Legislativos para la Igualdad de Género [CELIG]. (2022). *Las mujeres en el arte y la cultura en México*. <https://genero.congresocdmx.gob.mx/wp-content/>



uploads/2022/03/CELIG.-Estudio-mujeres-en-el-arte-y-la-cultura-en-Mexico-Febrero-14-2022-FINAL22020222-1-1.pdf

- García, R., y Montenegro, C. (2018). Las prácticas artísticas con enfoques feministas como experiencias educativas que promueven la transformación social. *Revista Electrónica Educare*, vol. 24 (1), 440-455 <https://doi.org/10.15359/ree.24-1.23>
- Gillespie, T. (2016). *#trendingistrending: when algorithms become culture*, 64–87. <https://doi.org/10.4324/9781315658698-9>
- Gómez Yepes, T., Bría, M. P., Etchezahar, E., y Ungaretti, J. (2019). *Feminismos y activismo de mujeres: síntesis histórica y definiciones conceptuales*. 12(1). <http://revistacdvs.uflo.edu.ar/index.php/CdVUFLO/article/download/173/177>
- Gorrill, H. (2018). Drawing difference: connections between gender and drawing. *Journal of Visual Art Practice*, 17, 236–238. <https://doi.org/10.1080/14702029.2017.1366696>
- Kumm, R. (2024). A representatividade na figura feminina na arte e a formação de novas narrativas. *Revista Do Colóquio de Arte e Pesquisa Do PPGA-UFES*. <https://doi.org/10.47456/col.v14i24.46609>
- Lamas, M. (2022). *Marta Lamas: Dimensiones de la diferencia. Género y política. Antología esencial*. CLACSO. <https://www.clacso.org/wp-content/uploads/2022/05/Marta-Lamas.pdf>
- Magna, L. (2024). The Power of Language Evolution and Standardization in Modern Communication. *Contemporaneity of English Language and Literature in the Robotized Millennium*, 3(3), 1–6. <https://doi.org/10.46632/cellrm/3/3/1>
- Pollock, G. (2013). *Visión y diferencia: feminismo, feminidad e historias del arte* (A. Galetini, Trad.; L. Malosetti Costa, Introd.). Fiordo. (Trabajo original publicado en 1988)
- Rovetto, F. L. y Camusso, M. (2020). Iconografías feministas. Prácticas visuales y activismo político. *Cadernos Pagu*, 58. <https://doi.org/10.1590/18094449202000580016>
- Silva, I., Venturini, J., et al. (24 de mayo de 2023). Reflexiones feministas para el desarrollo de inteligencia artificial. *Derechos digitales*. 7 Apr. 2025. [www.derechosdigitales.org/fair-2023/#Iniciativas\\_de\\_IA\\_feminista\\_en\\_America\\_Latina](http://www.derechosdigitales.org/fair-2023/#Iniciativas_de_IA_feminista_en_America_Latina)
- Wang, H. (2024). The Evolution of Western Oil Painting Styles from the Renaissance to Modern Art. *Frontiers in Humanities and Social Sciences*, 4(7), 258–261. <https://doi.org/10.54691/cef3kb34>
- Zamora, B. (2007). *El imaginario femenino en el arte: Mónica Mayer, Rowena Morales y Carla Rippey*. Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas (CENIDIAP). [https://cenidiap.net/biblioteca/libros/El\\_imaginario\\_femenino\\_en\\_el\\_arte.pdf](https://cenidiap.net/biblioteca/libros/El_imaginario_femenino_en_el_arte.pdf)

## **Memorias de películas e hipermodernidad en los años '80. Un estudio sobre las audiencias de Saltillo, México**

## **Memories of films and hypermodernity in the 1980s. A study of audiences in Saltillo, Mexico**

**Brenda A. Muñoz**

Universidad Autónoma de Coahuila

[brenda.munoz@uadec.edu.mx](mailto:brenda.munoz@uadec.edu.mx)

**Aída Hernández**

Universidad Autónoma de Coahuila

[aida\\_hernandez\\_chavez@uadec.edu.mx](mailto:aida_hernandez_chavez@uadec.edu.mx)

### **Resumen**

El artículo examina cómo las audiencias de Saltillo recuerdan escenas de películas de los años de 1980 y cómo esas memorias se vinculan con la hipermodernidad. Desde el enfoque de la Nueva Historia del Cine, y mediante 28 entrevistas en profundidad, se identifican diferencias entre quienes vivieron esa época en la infancia, juventud o adultez. Los recuerdos privilegian el cine estadounidense, asociado a modernidad y globalización, aunque también aparecen prácticas alternativas como el consumo de cine mexicano popular o de arte europeo. El estudio concluye que el cine fue un espacio cultural donde se articularon identidades, emociones y visiones cosmopolitas de la época.

**Palabras clave:** hipermodernidad, memoria cultural, cine de los años '80, audiencias.

### **Abstract**

The article examines how audiences in Saltillo remember film scenes from the 1980s and how these memories are linked to hypermodernity. From the New Cinema History perspective and through 28 in-depth interviews, differences were identified among those who experienced the decade during childhood, youth, or adulthood. Memories

mostly highlight U.S. films, associated with modernity and globalization, although alternative practices also emerged, such as the consumption of Mexican popular cinema or European art films. The study concludes that cinema functioned as a cultural space where identities, emotions, and cosmopolitan visions of the period were shaped.

**Keywords:** hypermodernity, cultural memory, cinema, audiences.

## Introducción

Saltillo<sup>1</sup> es una ciudad mediana del norte de México que en la década de 1980 tuvo un crecimiento económico singular derivado de una apertura comercial que propinó el asentamiento de empresas manufactureras de la industria automotriz (Palacios Hernández & Ochoa Cortés, 2008). La ciudad contaba con 12 salas de cine que se ubicaban principalmente en el centro; los más nuevos contaban con dos salas y poco a poco se fueron introduciendo más pantallas (Hernández y Flores, 2015). En este contexto, las salas de cine en la ciudad sufrieron también transformaciones importantes con la introducción del multicinema y el multiplex, complejos comerciales y de entretenimiento que ostentaban proyecciones simultáneas a diferencia de décadas anteriores donde se proyectaban programas de dos o tres películas en una sola pantalla (Muñoz, Corona y Meers, 2021). Se empezaba a gestar una nueva era en el cine orientado a la multiculturalidad, la identidad y la globalización, que Lipovestky (2006) vinculó con el concepto de hipermodernidad. La presencia de más pantallas en la ciudad demandó también más películas y así fue como la oferta cinematográfica creció significativamente en esa época. En esa década, se observa un aumento en la circulación de películas extranjeras, especialmente de origen estadounidense (31.2%) pero con presencia de otras latitudes como Italia, España, Reino Unido, Canadá, Francia, Hong Kong y Japón, que en conjunto representaba el

---

<sup>1</sup> La Villa de Santiago del Saltillo fue fundada en 1577 por Alberto del Canto y otros españoles peninsulares; colindó durante casi tres siglos con el pueblo de San Esteban de la Nueva Tlaxcala, fundado en 1591 por inmigrantes tlaxcaltecas. Hacia 1834 se unieron las dos ciudades bajo el nombre de Saltillo (Güereca Durán, 2016; Muñoz Borrego, 2009; Malacara Martínez, 2007). En la década de 1980, la ciudad contaba con 321,758 habitantes (INEGI, 1982); actualmente la población asciende a 879,958 personas (Gobierno de México, 2024). Sus principales actividades económicas incluyen la industria automotriz y de manufactura, el comercio y los servicios (Gobierno de México, 2024).

26.6% de la cartelera (Muñoz, 2023). Las salas de cine se convirtieron en espacios donde las audiencias locales accedían a imaginarios globales, nuevos repertorios simbólicos y otras formas de ver que quedaron grabadas en sus recuerdos. El objetivo de este artículo es examinar las escenas de películas que persisten en la memoria de las audiencias de Saltillo, a fin de comprender y explicar cómo las personas integran las escenas recordadas a su forma de comprender la hipermodernidad (Lipovestky & Charles, 2006) como impronta de la época. La relevancia de examinar el caso de Saltillo, en la década de 1980 estriba en que, a diferencia de otras partes del país donde se experimentaba una crisis económica, en esta ciudad hubo un impulso económico, especialmente relacionado con la industria automotriz, lo que propició el desarrollo local de otras actividades comerciales y de entretenimiento (Aboites y Castro, 2011; Ochoa, 2011). A través de entrevistas focalizadas con pobladores de la ciudad que rememoran sus prácticas de asistencia al cine en los años '80 –algunos durante su infancia, otros durante su juventud y otros más como adultos– se advierte que si bien hay una internalización de regímenes visuales dominantes que asocian lo nuevo-hipermoderno-global con imágenes del cine extranjero, particularmente hollywoodense, en cada etapa se forjan distintas prácticas alternativas de visualidad, que se articulan como una experiencia social, emocional, cultural e identitaria, asociada con la familia o con los pares, y visualmente enmarcada en estereotipos estéticos y narrativos impuestos por la industria fílmica.

### **Cine, cultura cinematográfica urbana y sujetos visuales**

El medio cinematográfico, alguna vez concebido como la industria cultural por excelencia que generaba mercancías de consumo rápido y buscaba una reacción acrítica de sus públicos (Horkheimer y Adorno, 1944, citados por Ayllón, 2011), es en la actualidad comprendido como una manifestación de la cultura popular que se genera en espacios urbanos, un competidor en la oferta de entretenimiento de las ciudades que a lo largo de los siglos XX y XXI ha contribuido al desarrollo urbano y al proceso de modernización de las ciudades (Pusnik, 2015). Desde esta perspectiva, el cine es un medio que configura un entramado dinámico de prácticas cotidianas que reflejan la interacción constante entre personas, instituciones y productos culturales. Las películas juegan aquí un papel central pues median la experiencia compartida de asistencia al cine, promueven y generan significados comunes que contribuyen a la conformación de identidades colectivas que pueden reflejar ideologías dominantes o dar lugar a formas de resistencia simbólica (Hernández, 2025).

La cultura cinematográfica, al formar parte de la cultura popular y urbana, se caracteriza por su dinamismo y su capacidad para articular procesos de creación, integración, negociación y resistencia, en los que las audiencias participan activamente resignificando los productos culturales. Así, la producción de significados y la construcción de identidades colectivas se desarrollan siempre en un contexto sociohistórico específico, marcado por relaciones de poder e ideologías subyacentes que influyen decisivamente en los modos de ver e interpretar los filmes. En este marco, la identidad puede entenderse como el conjunto de narrativas, símbolos y memorias compartidas que permiten a los sujetos reconocerse como parte de una colectividad, mientras que la visualidad, en el sentido planteado por Mirzoeff (2016), remite a los regímenes de mirada y a los dispositivos culturales que determinan qué y cómo puede ser visto. De este modo, la identidad se vincula con procesos de autodefinición colectiva, mientras que la visualidad señala las condiciones de representación que hacen posible o limitan la visibilidad de dichos grupos. Así, el cine no solo reproduce identidades, sino que también participa en la configuración de visualidades que legitiman ciertos imaginarios y excluyen otros, funcionando como un espacio en el que las comunidades negocian su lugar en la memoria cultural (Mitchell, 2005).

En el mismo sentido, los estudios sobre cultura visual en México parten también de la idea de que las imágenes operan como mediadoras de la experiencia humana que, debido a que son distribuidas siguiendo diferentes trayectorias, su consumo, significado e interpretación trasciende fronteras (Perea Romo, 2017). La misma autora sugiere que al seguir dichas trayectorias se puede advertir una articulación de las estéticas de México y Estados Unidos a través del cine y la fotografía, lo cual sería relevante para este estudio ya que, como se mencionó anteriormente, durante la época de estudio la ciudad de Saltillo vio incrementada su oferta de películas de origen estadounidense. Ella conceptualiza dicha articulación de las imágenes como un “juego de espejos” donde la presencia de la Revolución Mexicana en las postales y filmes que circulaban en ambos países creó un ambiente visual propicio para la comercialización, consumo e internalización de imágenes.

Las audiencias de Saltillo se constituyen así como sujetos visuales que Mirzoeff (2002) define como las personas que son al mismo tiempo un agente visual y el producto de una serie de categorías de subjetividad visual. Es decir que las imágenes de películas que recuerdan de su asistencia al cine en la década de 1980, nos hablan de su participación activa en la selección de una imagen sobre otra, pero también de la subjetividad de dicha selección que probablemente responde a su experiencia humana en interacción con categorías sociales como clase, raza y género.



De acuerdo con Raquel Schefer, el cine es el “dispositivo moderno por excelencia” que “inauguró nuevos modos perceptivos y diferentes procesos cognitivos, expresivos de la fragmentación moderna de la experiencia” (2020, p.35). De ahí que sea pertinente examinar la relevancia del cine como dispositivo visual hegemónico a través de diferentes técnicas o estrategias representativas. En el caso del estudio que aquí se presenta, dicha indagación analiza la experiencia de recepción a largo plazo que tienen las audiencias, la manera en que se interpreta ese recuerdo en el presente, y cómo integra a la vez la subjetividad de las personas y una visión de hipernmodernidad que impregnaba el ambiente visual del cine en Saltillo durante los años '80.

### **Memoria de escenas de películas: ¿poder de representación o placer visual?**

La memoria cinematográfica es una manifestación de la memoria cultural que caracteriza socialmente la práctica de asistencia al cine. Este tipo de memoria se construye desde la memoria autobiográfica porque parte de una evocación subjetiva de significados, sentimientos y emociones que las personas vinculan con el visionado de una película concreta o bien con experiencias concomitantes. Anette Kuhn (2011) distingue este componente de la memoria individual autobiográfica al señalar que el primer tipo de recuerdos que se pueden encontrar al rememorar la asistencia al cine son las escenas o imágenes específicas de películas. Añade que este primer tipo de memoria se caracteriza por despertar sentimientos fuertes y emociones intensas que las personas vuelven a experimentar al menos por un espacio muy breve en que el recuerdo es evocado.

A decir de Kuhn (2011) la remembranza de escenas o películas particulares a menudo se imbrica con eventos de la vida de las personas, así como actividades llevadas a cabo dentro de la sala cinematográfica. De ahí que mencione otros tipos de recuerdo que se relacionan con la experiencia de ir al cine como una práctica de profundo sentido colectivo. En otros trabajos se han reportado ya los hallazgos relacionados con este último tipo de recuerdo (Treveri et al., 2019; Van de Vijver, 2019), por lo que en esta ocasión se busca reportar lo encontrado respecto al primer tipo de memoria cinematográfica: recuerdos de escenas o imágenes de películas específicas.

Al reflexionar sobre los estudios de cultura visual, Yepes Muñoz (2021, p. 15), sugiere que consideremos tres condiciones: primera, no sólo deben estudiarse las imágenes y los dispositivos visuales sino también las prácticas visuales y, específicamente, las prácticas de recepción visual. Segunda, la cultura visual no debe reducirse a la

mediación de significado, sino que debe integrar también la mediación de emociones y afectos asociados con la imagen. Y, tercero, la cultura visual no es independiente del poder, sino que es una manifestación de la manera en que dicho poder se distribuye en la sociedad. Al juzgar estas condiciones, podemos advertir que al analizar las memorias de escenas de películas que conservan las audiencias a largo plazo debemos comprenderlas como producto de una práctica de recepción visual colectiva, donde el significado y las emociones asociadas a dichas imágenes son co-creadas por ese contexto de recepción comunitario. Y es justo, por esto último, que las imágenes recordadas deben analizarse también a la luz de la clase y el género pues la selección de imágenes en el recuerdo nos habla de la experiencia de las personas desde su propia subjetividad.

Marc Augé (1998, p. 11-12) sugiere que el recuerdo es una impresión que dejan los objetos exteriores en nuestros sentidos. Y, a pesar de que existen imágenes que aparecen y desaparecen de nuestra mente sin un orden aparente, también es cierto que hay imágenes que nos impresionaron y que traemos a nuestra cabeza de propia voluntad. Sin embargo, continúa, no todas las imágenes que nos impresionaron son recordadas, algunas son rechazadas, reprimidas o negadas porque atormentan sin razón aparente al individuo.

En este punto, entonces, conviene cuestionarnos si los recuerdos de escenas de películas representan un modo de placer visual o si por el contrario constituyen formas de poder visual. Al respecto, lo primero sería retomar que para Gilles Deleuze (1983; 1985, en Marks, 2000) existen cierto tipo de imágenes con el poder para revivir memorias y recuerdos. El cine, en este contexto, funciona como un objeto con poder de representación derivado del contacto con aquello que representa. Es decir que el valor de las imágenes fílmicas radica en esa posibilidad que tiene la cámara para capturar fragmentos de lo real, o de aquello que es representado como real (Marks, 2000). En ese sentido, la escena de una película que causa una impresión en sus audiencias ejerce una forma de poder visual pues, como se ha comentado, el cine es un dispositivo visual con poder de representación.

No obstante, se ha mencionado que en su asistencia al cine las audiencias son también agentes visuales al participar en la co-creación de significados derivados de sus prácticas visuales. “La inherente multiplicidad de los posibles puntos de vista para interpretar cualquier imagen visual, la convierten en un medio potencialmente mucho más democrático que el texto escrito” (Mirzoeff, 2003, p. 30). En ese sentido, el que las personas traigan voluntariamente a la memoria recuerdos de escenas de películas específicas nos habla de cierto poder que ejercen los públicos sobre la memoria

colectiva desde donde se configura el significado de la asistencia al cine. Más aún: estos recuerdos comúnmente vienen acompañados de una subjetividad emocional que produce en las audiencias una suerte de placer nostálgico por recordar dichas imágenes que quizá en contextos académicos serían descartadas.

## Método

Este estudio fue construido desde la disciplina de los estudios culturales británicos con un enfoque en la Nueva Historia del Cine, forma parte de una investigación más extensa que examinó de forma interdisciplinaria y con diferentes métodos cuáles fueron los recintos de exhibición cinematográfica en Saltillo, así como la programación de carteleras y las prácticas culturales relacionadas con la asistencia al cine a lo largo del siglo XX<sup>2</sup>. En este artículo se reportan los resultados obtenidos de 28 entrevistas a personas originarias de esta ciudad y que hayan vivido toda su vida en ella. Para la selección de los informantes, se realizó un muestreo por cuotas buscando informantes que hubieran vivido su infancia, juventud y adultez en la época de estudio; se buscó además que participaran tanto hombres como mujeres y que se cubrieran los niveles socioeconómicos A, B, C y D. En la tabla 1 se presenta la composición de la muestra respecto a estas cuotas.

La técnica utilizada fue la entrevista en profundidad que busca entablar una conversación con el informante para recolectar experiencias, ideas y estructuras simbólicas de las personas (Sierra Caballero, 2019). Fue, además, una entrevista focalizada en la asistencia al cine de las y los informantes. A partir de un instrumento adaptado del original de Meers et al. (2018), se indagó en la historia de vida de las personas para recolectar sus recuerdos relacionados con el cine durante tres etapas de su vida: infancia, juventud y vida adulta. Las entrevistas se realizaron entre los años 2020 y 2022, y en su mayoría, se llevaron a cabo en el hogar o lugar de trabajo de las y los informantes; la mayoría de ellas fueron realizadas de forma presencial, con excepción de 8 que fueron realizadas por medio de videollamada, debido a restricciones derivadas de la pandemia por COVID-19. Los resultados se presentan en los siguientes apartados.

---

<sup>2</sup> El estudio del cual se deriva este artículo es “Cultura de la pantalla en Saltillo: ideología, economía política y audiencias en interacción con el cambio social”, conducido por el Cuerpo Académico Comunicación para el desarrollo social (UACOAHC-CA-87) de la Universidad Autónoma de Coahuila.

| Etapas en los años '80 | Nombre del entrevistado | Edad | NSE | Fecha    | Año de nacimiento | Formato |
|------------------------|-------------------------|------|-----|----------|-------------------|---------|
| Infancia               | 1.- Ana                 | 44   | C   | 10/04/21 | 1977              | Audio   |
| Infancia               | 2.- Mariana             | 44   | A   | 23/09/21 | 1977              | Audio   |
| Infancia               | 3.- Arturo              | 46   | C   | 24/03/21 | 1975              | Video   |
| Infancia               | 4.- Verónica            | 48   | C   | 03/10/20 | 1972              | Audio   |
| Infancia               | 5.- Ricardo             | 49   | C   | 05/03/22 | 1973              | Audio   |
| Infancia               | 6.- Carlos              | 51   | D   | 18/02/22 | 1971              | Audio   |
| Juventud               | 7.- Claudia             | 53   | B   | 06/04/21 | 1968              | Video   |
| Juventud               | 8.- Alicia              | 54   | A   | 29/09/21 | 1967              | Audio   |
| Juventud               | 9.- Jesús               | 55   | C   | 09/04/21 | 1966              | Audio   |
| Juventud               | 10.- Alejandra          | 55   | C   | 09/04/21 | 1966              | Video   |
| Juventud               | 11.- Aída E             | 55   | C   | 21/09/21 | 1966              | Video   |
| Juventud               | 12.- Jorge              | 55   | B   | 20/08/21 | 1966              | Video   |
| Juventud               | 13.- Manuel             | 56   | C   | 05/03/21 | 1965              | Video   |
| Juventud               | 14.- Flavio             | 56   | B   | 23/09/21 | 1965              | Video   |
| Juventud               | 15.- Diana              | 56   | B   | 01/12/22 | 1966              | Audio   |
| Juventud               | 16.- Dora               | 57   | A   | 13/04/21 | 1964              | Audio   |
| Juventud               | 17.- Rafael             | 58   | C   | 05/03/21 | 1963              | Audio   |
| Juventud               | 18.- Ariel              | 59   | B   | 28/12/20 | 1961              | Video   |
| Adulthood              | 19.- Carlos             | 64   | C   | 22/02/21 | 1957              | Audio   |
| Adulthood              | 20.- Sergio             | 65   | B   | 17/02/22 | 1957              | Audio   |
| Adulthood              | 21.- Toti               | 65   | A   | 14/03/22 | 1957              | Audio   |
| Adulthood              | 22.- Muñeca             | 71   | B   | 15/09/22 | 1951              | Audio   |
| Adulthood              | 23.- Patricia           | 75   | B   | 11/03/22 | 1946              | Audio   |
| Adulthood              | 24.- Alicia M           | 78   | C   | 08/04/21 | 1943              | Audio   |
| Adulthood              | 25.- Urbano             | 79   | D   | 23/12/20 | 1941              | Audio   |
| Adulthood              | 26.- Estela             | 80   | C   | 15/10/22 | 1942              | Audio   |
| Adulthood              | 27.- Rodolfo            | 80   | A   | 15/09/22 | 1942              | Audio   |
| Adulthood              | 28.- Humberto           | 83   | C   | 15/10/22 | 1939              | Audio   |

**Tabla 1. Informantes**

Fuente: elaboración propia

## Las escenas que recuerdan quienes fueron niños en los años '80

Al analizar los testimonios de las personas que vivieron su infancia durante la década de 1980, se puede apreciar que las personas recuerdan películas animadas de la productora Walt Disney. Entre las palabras de los informantes emergen algunas escenas que evocan emociones fuertes: “Quedé traumada con la escena de la mamá”, dice una de las informantes, Mariana (44 años, mujer, NSE: A), refiriéndose a la película *Dumbo* (1941) donde Mrs. Jumbo es encerrada en el calabozo del circo por haber defendido a su hijo.

En las memorias de escenas de películas, se pueden advertir que emergen distintos tipos de emociones, no sólo negativas. La misma informante también recuerda, sobre la película *Bedknobs and broomsticks* (1971): “...que se subían en una cama y como que giraban la perilla de los barrotes y la cama volaba. [...] pero no recuerdo cómo se llama” (Mariana, 44 años, mujer, NSE: A). Y otro informante recuerda una escena de *The Karate Kid* (1984) en la misma connotación de entusiasmo:

[...] la escena final, ya cuando están en un combate y el protagonista llega a la final con el villano, la forma en cómo gana [...], la verdad es que me atrapó totalmente y se me quedó grabada por siempre esa imagen (Arturo, 46 años, hombre, NSE: C).

En estos testimonios llama la atención que aunque no se menciona la emoción que detonó la escena en ese momento: tristeza, miedo, alegría o euforia, logran por igual dejar una impronta en la memoria de las audiencias y al traerla al presente no siempre refleja esa emoción que se experimentó la primera vez que fue observada.

Entre las películas y escenas recordadas las y los informantes mencionan filmes dirigidos a otros grupos de edad, esto podría indicar que no había una vigilancia estricta sobre lo que las niñas y los niños observaban, lo que permitía que desplegaran prácticas de visualidad clandestina. Esto se nota en los siguientes testimonios donde las informantes reportan haber visto de niñas películas de terror dirigidas a públicos adultos. “Me acuerdo que salió la del Exorcista (1973)... cuando se voltea la cabeza 360 grados, me acuerdo mucho de esa escena” (Mariana, 44 años, mujer, NSE: A). “...me llevaron a ver *Tiburón* (1975), mis hermanas eran muy malas conmigo. Empezaron a cantar la canción de *Tiburón* y a mí me asustaba mucho” (Verónica, 48 años, mujer, NSE: C). Este último testimonio llama particularmente la atención porque refiere un detonador auditivo que traía y trae a la memoria imágenes de la película que fueron impactantes para la informante.



Como se ha observado hasta ahora, las escenas de películas grabadas en el recuerdo de las audiencias corresponden a filmes estadounidenses, lo que nos podría indicar una relación que guardan estos recuerdos con la idea de hipermodernidad, globalización y apertura de la época. Ello corresponde con un aumento en la oferta de películas de este origen, sin embargo, no sólo mencionan que las recuerdan, sino que para ellas y ellos eran sus películas favoritas: “De niña me gustaban más las extranjeras [...]” (Mariana, 44 años, mujer, NSE: A), “Ahí casi todas las que íbamos a ver eran de Estados Unidos, casi todas” (Verónica, 48 años, mujer, NSE: C). Cuando esta última informante dice “ahí” se refiere a uno de los nuevos cines que surgieron en la ciudad, es decir los modernos y nuevos; esto contribuye a la relación que parecen establecer las audiencias entre lo nuevo y moderno con lo extranjero y estadounidense. En los siguientes testimonios, se aprecia como otros informantes hacen también esta diferencia y describen figuras del cine mexicano y los cines antiguos como no deseables.

Obviamente fui a ver la película de Pedrito Fernández y Luis Miguel, pero era lo que había, no porque fuera mi favorito (Mariana, 44 años, mujer, NSE: A).

En el cine Palacio, las butacas ya estaban maltratadas, ya estaban duras, algunas no tenían suficiente cojín, me acuerdo que mi papá me tenía que cargar o ponerme en las piernas para poderme elevar, en ese aspecto, no estaba bien la ubicación o distribución de las butacas (Arturo, 46 años, hombres, NSE: C).

Esta relación entre lo moderno y extranjero es más clara cuando se refieren a escenas que las audiencias recuerdan por la publicidad, la calidad estética de la película, los efectos especiales, y los escenarios llamativos. Estos son aspectos percibidos como innovadores o espectaculares de las producciones estadounidenses, en comparación con las mexicanas, de las que apreciaron una menor calidad estética y narrativa. Se relaciona, por ejemplo, la experiencia de novedad con la publicidad y origen de la película *E.T. the Extra-Terrestrial* (1982): “La película estaba recientemente estrenada. Primero por la experiencia del cine y segundo por la película, tenía mucha publicidad, una película de Estados Unidos, entonces... eso hizo más atractivo el momento” (Arturo, 46 años, hombre, NSE: C). Y por otro lado, esa relación influye también en la valoración de los aspectos antes mencionados: “Las películas americanas tenían mejores efectos especiales, paisajes y mejores actuaciones” (Ricardo, 49 años, hombre, NSE: C).

En este punto, llama la atención los testimonios de algunos informantes que recuerdan escenas de cine mexicano como distintivas de su época infantil. Carlos menciona que sentía miedo cuando de niño lo llevaban a ver películas de El Santo, a pesar de saber que lo que pasaba en pantalla era una representación:

Nos llevaban al cine a ver, no sé, por decir algo como El Santo contra las momias de Guanajuato (1972), ya desde que ibas al cine te decían 'vamos a ir a ver una película de momias', que están actuando, no asustan, porque luego después ya estando allá te daba miedo y te ponías a llorar (Carlos, 51 años, hombre, NSE: D).

En este testimonio, se puede advertir que el consumo de cine mexicano durante la infancia era más común en los niveles socioeconómicos más bajos aun cuando la oferta de películas estadounidenses había aumentado.

Al analizar la aportación de Carlos, también resulta relevante que el informante mencione las imágenes que le causaron miedo como una suerte de imágenes repetitivas y habituales con las que tuvo contacto durante su infancia. Menciona como ejemplo una película de El Santo, para referirse al temor que le ocasionaron todas las películas donde este personaje luchaba contra monstruos, vampiros, momias o extraterrestres. En el mismo sentido, otro informante relacionó algunas imágenes de artes marciales con figuras actorales estadounidenses como Bruce Lee. "Mis actores favoritos de niño, uno de ellos es Bruce Lee, en las películas de acción en el tema del karate y las peleas y todo eso" (Arturo, 46 años, hombre, NSE: C).

Finalmente, hubo algunos informantes que no reportaron memorias específicas de escenas de películas, lo que nos hace reconocer a las personas como agentes visuales que ejercen un distanciamiento crítico al asistir al cine, de tal forma que no internalizan regímenes audiovisuales dominantes. Ricardo, por ejemplo, comenta que él "veía las películas, pero no me quedaba yo con los nombres ni mucho menos, o sea no pensaba yo que fuera importante eso" (Ricardo, 49 años, hombre, NSE: C).

### **Las escenas que recuerdan quienes fueron jóvenes en los años '80**

La juventud es una época que se caracteriza por una frecuente asistencia al cine. En estudios anteriores se ha observado que la asistencia al cine constituye una de las primeras prácticas de autonomía para las y los jóvenes que se desprenden de la

compañía familiar para asistir con amigos a ver películas al cine (Luzón Fernández y García Fleitas, 2016). En ese sentido, las imágenes que han causado una impronta en la memoria de las y los informantes requiere ser comprendida a la luz de la mediación que suponen los grupos de amigos.

Lo primero que llama la atención de las audiencias que vivieron su juventud en los años '80, es que recuerdan algunas películas de otros orígenes. Una de las informantes menciona que a pesar de que recuerda que las películas eran principalmente estadounidenses, “llegué a ver una australiana, bien bonita, de un caballo negro, muy padre, y desde entonces me enamoré de Australia” (Claudia, 53 años, mujer, NSE: B, probablemente sobre película *The Black Stallion* (1979)). Esto parece ser un indicador de que en la juventud se forjan prácticas visuales alternativas que llevaban a las audiencias a asistir a otros cines aunque no fueran los más nuevos y modernos. En el siguiente testimonio, un informante menciona que durante su juventud asistió a la sala de arte que administraba la Universidad y que se ubicaba en un antiguo cine del centro donde las imágenes de las películas de arte despertaron en él un interés diferente por el cine, más allá del entretenimiento:

... ahí me tocó ver películas de Bergman ...me tocó ver películas de Andy Warhol... ahí se hizo como más... la experiencia más directa con el cine, porque... como había muy poca gente, era un lugar tan grande, tan desolado, que ahí nada más estábamos la película y yo (Ariel, 58 años, hombre, NSE: B).

A pesar de ello, persisten memorias de escenas de películas con una fuerte carga emocional principalmente de suspenso y terror: “...primero fue la de *El Exorcista* (1973). Después de ahí me acuerdo muy bien que empezó a pegar la 1 y la 2 de *La Profecía* (1976)” (Jesús, 55 años, hombre, NSE: C). En el siguiente testimonio, se observa que las escenas recordadas logran despertar emociones vívidas en las y los informantes que vivieron su juventud en los años '80: “La de *Viernes 13* (1980) y la de *Amityville* (1979), esa nada más de nombrarla me da miedo todavía, ¡ay!, esa casa que estaba endiablada” (Claudia, 53 años, mujer, NSE: B).

No sólo el miedo hace que las personas conserven en su recuerdo escenas de películas, en el siguiente testimonio, se advierte que la tristeza que sintió el informante al observar en su juventud diferentes películas de drama, se cuela en la narración del recuerdo y vuelve a vivir esa emoción:

Bueno, películas La última nieve de primavera (1973) cuando muere el niño, la película de Una escalera al cielo (1946) cuando la chica queda paralítica y entonces se enamora del muchacho, que la ayuda a volver otra vez a la vida y convive con ella y cuando ya van a decirle a los papás que se van a casar, él se mata en la carretera... Lloraba porque no entendía yo por qué... ¿Por qué una persona... por qué se le fue la oportunidad de vivir a alguien. ...Era un cine muy sufrido, un cine de llorar la muerte, de llorar porque la chica que era excelente esquiadora se cae en una barranca y queda cuadripléjica, Castillos de hielo (1978). Y entonces lloras con la película, lloras, lloras, con Escalera al cielo (1946), lloras con La última nieve de primavera (1973) (Flavio, 56 años, hombre, NSE: B).

Igual que ocurrió con los recuerdos de escenas de películas de quienes fueron niñas y niños en la década de 1980, en este último testimonio, se advierte que el informante relaciona escenas similares y habituales con formatos y géneros de películas, lo que nos indica que forman parte de un abanico de experiencias que las personas procesan en la memoria bajo una misma emoción evocada. Llama también la atención que menciona una película de varias décadas de antigüedad, lo que nos indica que, ante la alta demanda de películas por el aumento de pantallas, en cartelera convivían las películas más recientes con algunas mucho más antiguas.

Por otro lado, se aprecia una tendencia a reconocer a los actores estadounidenses durante la juventud y trasladar aspectos de lo observado en el cine a espacios cotidianos y de autorrepresentación. En el siguiente testimonio, por ejemplo, un informante comenta que entre su grupo de amigos buscaban tener un vestuario similar al de sus ídolos:

Veías a Arnold Schwarzenegger con chaqueta de piel, querías una. Veías la chaqueta del piloto y querías tener una o cortes de peinado... largo cuando vi la de Nico (1988) de Steven Seagal. Entonces sí, esa me marcó a mí para dejarme el pelo... dije: "mira, es alto y se ve bien, me lo voy a dejar yo también así" (Jesús, 55 años, hombre, NSE: C).

El informante aquí buscaba crear una imagen personal diferente que sólo consigue cuando tiene acceso a otras formas de peinarse y vestirse a través de las películas

que veía. Esto es particularmente relevante en las juventudes, mientras que unos informantes practicaban nuevas formas de ver al acceder a otro tipo de cine, como se mostró al inicio de este apartado, otras y otros informantes usaban las imágenes de regímenes dominantes de representación para definir cómo deseaban ser vistos por los demás.

Un testimonio más nos habla igualmente sobre la manera en que las audiencias que vivieron su juventud entre escenas y películas de los años '80 practican nuevas formas de ver y negocian los significados de las cintas; al hablar sobre su personaje de película favorito, en el siguiente comentario, se observa que el informante reinterpreta la saga de Star Wars (1977) colocando a Darth Vader como el personaje principal:

Personaje siempre ha sido Darth Vader de La guerra de las galaxias (1977) digo de alguna manera si reconoces que la figura principal... los buenos eran el hijo Luke Sky Walker, pero la figura fue Darth Vader [...] era el personaje que yo recuerdo mucho y que marcó de alguna manera en mi época (Manuel, 56 años, hombre, NSE: C)

En cuanto a la percepción de la calidad estética de las películas, las y los entrevistados coincidieron en resaltar el uso de la tecnología y los efectos especiales en asociación con la idea de tener acceso a películas más nuevas y novedosas en los nuevos complejos cinematográficos.

A mí no me interesaba mucho checar quién era el director, quien hacía el guion, que quién era la musicalización. [...] yo era más de producciones, de que se gasten en cuestión de que el carro vuela o que sale un robot moviéndose, o que el monito hablaba mejor que los Gremlins (1984) (Jesús, 55 años, hombre, NSE: C).

Incluso, en uno de los recuerdos, se aprecia que el informante relaciona también con esta idea de hipermodernidad el género de acción por considerar que es un género fílmico que requiere gran calidad en los efectos especiales:

Pues sí, a mí me gustaban las películas de acción, pero más que nada las que tenían buenos efectos... Cuando salió la de Terminator (1984), que veías ese esqueleto de metal caminando... Era como decir: '¡Ah, ya estamos en el futuro!'. (Manuel, 56 años, hombre, NSE: C).



No obstante, y a pesar de reconocer en las películas estadounidenses ese componente de novedad, calidad y globalidad, algunas de las personas entrevistadas reconocen en su experiencia de este tipo de películas una suerte de placer visual efímero que no perduraba:

“[...] las películas de Hollywood, los grandes estrenos, los aeropuertos, los terremotos... eran muy espectaculares, pero eran efímeras [...] porque vivías el momento, y se acababa la película y como que ahí terminaba todo. Ya volvías a tu mundo, volvías a la realidad, pero, a diferencia, en el cine europeo te quedabas con otras cosas” (Flavio, 56 años, hombre, NSE: B).

Los casos en que esto ocurre, coinciden en que se trata de personas de mayor nivel adquisitivo y es significativo que al practicar otras formas de ver cine, trasladan la idea de novedad y modernidad al cine europeo por considerar que ofrecía otras imágenes y perspectivas del mundo.

### **Las escenas que recuerdan quienes fueron adultos en los años '80**

Los estudios de asistencia al cine a lo largo del siglo XX, coinciden en que durante la adultez decrece significativamente la frecuencia, las parejas dejan de asistir juntas y aumenta el visionado de películas en casa (Van der Heijden, 2018). En el caso de Saltillo parece confirmarse este aspecto ya que son escasos los recuerdos que mantienen las audiencias sobre escenas de películas específicas. “Iba entre semana y procuraba ir en estrenos por lo regular... Cuando iba yo solo, ...que no iban mis hijos pues yo procuraba ver una película de estreno” (Carlos, 64 años, hombre, NSE: C).

A pesar de ello, sí persisten algunas de las escenas de películas vistas en los años '80 en la memoria de las audiencias. Un informante, por ejemplo, recuerda la saga de Indiana Jones (1981): “Principalmente ir al cine si era buscar el entretenimiento verdad, de tipo los Cazadores del Arca Perdida, todos esos, que si bueno vas a ver una aventura y tensión y todo, pero sabes que es ficción” (Sergio, 65 años, hombre, NSE: B). Más aún si la impresión de la escena fue mucha como ocurrió con The Exorcist (1973) que marcó también la experiencia del cine de los adultos: “nos causó... impresión de ver las escenas de esa película... que movía la cabeza y pues... todo ese tipo de escenas que presentó esa película nos causaba temor vaya” (Humberto, 83 años, hombres, NSE: C).

Ubicar los recuerdos de escenas de películas que causaron un impacto durante su etapa adulta fue complicado para las y los informantes. No obstante, al rememorar a algunos de los actores de la época venían a su mente algunas imágenes de personajes emblemáticos que dichos actores personificaron.

Sean Connery con 007 (1983) lo aprendí a querer con mi papá... y luego pues siguió toda su vida... el Nombre de la rosa (1986), [...] y los 007's pues así como que a cualquiera los seguías, al que hiciera el papel, pero era la película más que otra cosa, la franquicia del 007 (Sergio, 65 años, hombre, NSE: B)

Al recordar algunos de sus actores favoritos, las personas que vivieron su adultez en los años '80, también mencionaron algunos actores de cine mexicano, como Cantinflas o Mauricio Garcés, aunque su mayor producción fílmica se ubica en épocas precedentes. Esto nos indica que las personas siguen la trayectoria artística de sus ídolos de juventud. En ese sentido, una informante recuerda haber observado en esta época un tipo muy particular de filmes sobre ídolos musicales de otras décadas, que apelaban a audiencias adultas: “hubo un tiempo de moda las de Los Beatles, junto con otra película española de Raphael” (Patricia, 75 años, mujer, NSE: B).

Finalmente, este grupo de informantes es consciente de que aquellas imágenes del cine mexicano que relacionan con su juventud no perduraron hasta los años '80 porque “el mexicano cayó en debacle, el cine mexicano tuvo una época también ya demasiado corriente, ...y pues preferíamos ir a ver películas extranjeras” (Carlos, 64 años, hombre, NSE: C). Y por extranjeras, no se refiere el informante solamente a las películas hollywoodenses ya que las personas entrevistadas recuerdan haber visto durante esta época películas de otros países e incluso expresan una crítica hacia el régimen de visualidad percibido:

¿Dónde están todas las películas de... Aldo Monti, de todos los franceses e italianos? ¿Porque no permitían que entraran todas esas películas a México? ... Ah, porque tenían un acuerdo con Hollywood, pero ¿por qué? (Toti, 65 años, mujer, NSE: A)

## Discusión y conclusiones

La visión de hipermodernidad de Lipovestky & Charles (2006) se ha usado para explicar cómo a partir de la década de 1980 inicia una nueva era del cine que se caracteriza por ser “global, fragmentado, de identidad plural y multiculturalista” (Lipovestky y Serroy, 2009 en Martínez Lucena, 2009, p. 1). Los años ’80 coincidieron en esta ciudad del norte de México con un periodo de apertura comercial e impulso a la industria. Fue significativo que en el discurso de los entrevistados, la década de 1980 surge de forma natural, lo que nos lleva a pensar en que causó un impacto específico en la audiencia. En ese contexto resultó relevante para este estudio examinar las escenas de películas que persisten en la memoria de las audiencias de Saltillo, a fin de comprender y explicar cómo las personas integran las escenas recordadas a su forma de comprender la hipermodernidad (Lipovetsky & Charles, 2006) como impronta de la época.

A partir de los resultados, se puede observar que, además de ser un entretenimiento, el cine ofreció también un portal cultural desde el cual los públicos ensayaban una visión del mundo que desbordaba los límites de su ciudad e incluso de su país. La imagen de lo nuevo, moderno y global, tiene para las audiencias de Saltillo la textura del film, es a través de estas imágenes que observaban en las salas que accedían a nuevas formas de representación, y a nuevos imaginarios. Esto fue particularmente relevante para quienes vivieron su juventud en la década de 1980, pero su trayectoria puede observarse también hacia los públicos adultos que incluso lanzaban críticas hacia los regímenes de visualización dominantes que favorecían la distribución de películas hollywoodenses. Estos últimos, acostumbrados a prácticas cinematográficas tradicionales —como las salas tipo palacio y el cine mexicano clásico—, enfrentaron una transición visual que les resultó desconcertante. El ritmo acelerado de las películas extranjeras y la dificultad para recordar imágenes precisas reflejan una tensión entre la novedad y la resistencia al cambio en las prácticas de visualización.

El cine no solo proyectó historias de otros países, sino que permitió la incorporación subjetiva de nuevas formas de observar y estar en el mundo, consolidándose como un espacio privilegiado para la práctica de una mirada cosmopolita que vinculaba a los públicos urbanos con procesos culturales globales (Rowe, 2020). Así, las imágenes de la masculinidad que encarnaba un Steven Seagal de pelo largo contrastaba con las imágenes tradicionales de masculinidad promovidas en la ciudad y que en épocas precedentes promovía el cine nacional. No obstante, no se debe

soslayar que se trataban de películas de acción en donde persistían características de la masculinidad hegemónica que relacionaban ser hombre con ser violento.

En cuanto a las prácticas de visualidad de las diferentes audiencias, tanto en aquellos que fueron niños como en quienes fueron jóvenes y adultos en la época de estudio, prevalece la idea de que el cine extranjero, particularmente estadounidense, era de mayor calidad, tenía mejores actuaciones y los más nuevos efectos especiales. Sin embargo, es también significativo que en cada una de las etapas se encontraran algunos indicios de prácticas alternativas e incluso clandestinas: las niñas y los niños buscaban ver películas prohibidas para su edad, los jóvenes asistían a salas donde proyectaban cine de arte e independiente; los adultos eran quienes directamente cuestionaban el régimen de visualidad de la época.

La vivencia cinematográfica en edad adulta continuó como un espacio relevante para la construcción de identidad y sociabilidad. Con nuevas dinámicas familiares y cambios en los hábitos de consumo cultural, en los espacios y formas de exhibición, la audiencia adulta se adaptó a la transformación social y urbana de Saltillo en la década de los años '80. Es decir que la experiencia de la hipermodernidad no era igual para los diferentes grupos etarios, en otro trabajo, incluso, se ha reportado que la experiencia de novedad en las audiencias de los años '80 convivía con sentimiento de nostalgia por la pérdida de espacios cinematográficos antiguos (Muñoz, Hernández y Corona, 2024).

Este estudio subraya que la memoria cinematográfica se construye desde el presente. Las audiencias de Saltillo recuerdan los años '80 como una época de múltiples pantallas, abundancia de cine extranjero y mejora en la experiencia cinematográfica. Sin embargo, esta remembranza puede estar idealizada, influida por las condiciones actuales y por una nostalgia que reconfigura el pasado. La hipermodernidad, entonces, no solo se manifiesta en las transformaciones sociales y culturales, sino también en la forma en que se recuerda y se reinterpreta la experiencia visual.

Finalmente, aunque se buscó aislar los recuerdos de escenas de películas, se advierte que las memorias de las películas se entremezclan con la experiencia compartida en la sala cinematográfica. Y esto incide también en la manera en que se construye la idea de hipermodernidad desde lo que se percibía como nuevo y moderno en la sala de cine: alfombra, aire acondicionado y dulces nuevos son también símbolo de lo moderno. Tómese como ejemplo los siguientes testimonios donde los informantes se alejan de los recuerdos de películas y se enfocan en otros aspectos de la experiencia:

Sí sentías la diferencia entre el Olympia, el Palacio, que eran más viejos, y el Studio 42 y los Gemelos Alameda, como que estos ya eran más nuevos, como más de nuestra época... No era lo mismo entrar a uno de los viejitos que olía como a humedad... que uno nuevo con alfombra y con aire (Dora, 53 años, mujer, NSE: B).

Entonces, después de ahí, se hace un cine que fue la revolución aquí en Saltillo, que empezaban ya los multicinemas, que fueron los Alameda... que eran como cinco cines... después el Studio 42 lo cierran y hacen cuatro salas. Imagínate el tamaño del cine... (Jesús, 55 años, hombre, NSE: C).

Sí, en el cine Palacio, me acuerdo, era el tema de las palomitas, desde que entrabas a la sala, el olor de las palomitas impregnaba y desde ahí empezaba la experiencia, ese tipo de palomitas no las preparabas en tu casa... En el cine Gemelos Alameda me acuerdo mucho de los hotdogs, eran riquísimos, de varios tamaños, tamaño jumbo y había unos que teníamos nuestra preferencia para comprar (Arturo, 43 años, hombre, NSE: C).

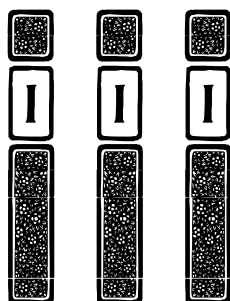
A través de los recuerdos se aprecia la forma en que la experiencia del cine fue transitando a modos de vivir y consumir cultura asociados con símbolo de progreso y modernidad, no sólo a nivel personal, sino también en ámbitos más amplios como la familia y la comunidad. Futuros estudios podrían indagar en cómo se relacionan los distintos tipos de memoria para reforzar la noción de lo hipermoderno. En ese sentido, próximas investigaciones también podrían ahondar en los regímenes de visualidad presentes en la práctica de asistencia al cine en cuanto a que las personas no sólo acuden al cine a ver una película, sino que también asisten para ver a otras personas y, al mismo tiempo, ser vistos como parte de la colectividad.



## Referencias bibliográficas

- Aboites, G. y Castro, D. (2011). Nuevos obreros y viejas tradiciones en la zona metropolitana de Saltillo. En M. Cerutti y J. Villarreal (Coords.), *Coahuila (1910-2010) Economía, historia económica y empresa, Tomo 1* (pp. 132-168). Gobierno del Estado de Coahuila de Zaragoza y Universidad Autónoma de Coahuila.
- Augé, M. (1998). *Las formas del olvido*. Gedisa.
- Ayllón, M. (2011). Cine e industria cultural. Alexander Kluge. *Constelaciones. Revista de Teoría Crítica*, 3, 244-256.
- Deleuze, G. (1983). *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Paidós.
- Gobierno de México. (2024). Data México. <https://www.economia.gob.mx/datamexico/es/profile/geo/salttillo>
- Güereca Durán, R. E. (2016). Las milicias tlaxcaltecas en Saltillo y Colotlán. *Estudios de Historia Novohispana*, 54, 50-73.
- Instituto Nacional de Estadística y Geografía. (1982). X Censo General de Población y Vivienda, 1980.
- <https://www.inegi.org.mx/app/biblioteca/ficha.html?upc=702825415501>
- Kuhn, A. (2011). What to do with cinema memory? En R. Waltby, D. Bilterresyt y P. Meers (Eds.). *Explorations in new cinema history. Approachs and case studies*. Wiley-Blackwell.
- Hernández, A. (2025). Cine y memoria. Estudio sobre las audiencias y su experiencia de ir al cine en la ciudad de Saltillo en la década de los 80. [Tesis de Doctorado no publicada]. Universidad Autónoma de Coahuila.
- Hernández, A. y Flores, R. (2015). Historia del cine en Saltillo. Salas de proyección y aproximación de la oferta cinematográfica durante la década de 1980 a 1990. En R. Domínguez y E. Solís (Coords.) *Memorias XXVII Encuentro Nacional de la AMIC* (pp. 1-26). Asociación Mexicana de Investigadores de la Comunicación. [http://amic2015.uaq.mx/docs/memorias/GI\\_09\\_PDF/GI\\_09\\_Historia\\_cine\\_Salttillo.pdf](http://amic2015.uaq.mx/docs/memorias/GI_09_PDF/GI_09_Historia_cine_Salttillo.pdf)
- Lipovestky, G. & Charles, S. (2006). *Los tiempos hipermodernos*. Anagrama.
- Luzón Fernández, V. & García Fleitas, E. (2016). Cinemagoing en Barcelona: una proyección al 228 futuro mediante la experiencia de consumo de los espectadores jóvenes. *Global Media Journal México*, 13(25), 63-95
- Malacara Martínez, A. (2007). *Breves historias y otros temas*. Siglo XXI y Universidad Autónoma de Coahuila.
- Marks, L. (2000). *The skin of the film. Intercultural cinema, embodiment, and the senses*. Duke University Press.
- Martínez Lucena, J. (2009). Reseña de “La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna” de Gilles Lipovestky y Jean Serroy. *Comunicación y hombre*, (5), 205-208.

- Meers, P., Bilteresyt, D. y Lozano, J.C. (2018). The Cultura de la Pantalla network: writing new cinema histories across Latin America and Europe. *Revista Internacional de Comunicación y Desarrollo*, 9, 161-168. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6726466>
- Mirzoeff, N. (2002). *The visual culture reader*. Routledge.
- Mirzoeff, N. (2003). *Introducción a la cultura visual*. Paidós.
- Mirzoeff, N. (2016). *How to see the world*. Pelican Books.
- Mitchell, W. J. T. (2005). *What do pictures want? The lives and loves of images*. University of Chicago Press.
- Muñoz, B.A. (2023, abril 4). Oferta Cinematográfica en Saltillo, Coahuila: 1945-1992. *Seminario Internacional Cultura de la Pantalla 2023*. Universidad Internacional Texas A&M, Universidad de Gante, Universidad de Amberes.
- Muñoz, B., Corona, A. y Meers, P. (2021). Principios de una cultura cinematográfica urbana en Saltillo, México (1898-1940). En J. Hidalgo Toledo, S. De León Vázquez, E. Hernández Carballido, D. Flores Márquez, R. Gómez García, J. Bravo Torres, D. González Hernández, E. Juárez Meléndez, R. Fuentes Navarro, F. Hernández Lomelí, S. Espinosa, M. Gabino Campos, E. Cortés Romero, J. Martínez López, V. Castellanos Cerda y I. Cornejo Portugal (Coords.). *Transformaciones mediáticas y comunicacionales en la era posdigital*. Ria Editorial.
- Muñoz Borrego, M. A. (2009). Un tejido familiar en la vida pública de Coahuila. *Revista Coahuilense de Historia*, 98, 63-79.
- Muñoz, B., Hernández, A. y Corona, A. (2024). Novedad, decepción y nostalgia en la vivencia del cine en Saltillo, México durante la década de 1980. *Comunicación y Sociedad*, e-8700, 1-18. DOI: <https://doi.org/10.32870/cys.v2024.8700>
- Ochoa, A. (2011). Transformación estructural e integral internacional: la industria manufacturera del sureste de Coahuila. En M. Cerutti y J. Villarreal (Coords.), *Coahuila (1910-2010) Economía, historia económica y empresa, Tomo 1* (pp. 64-93). Gobierno del Estado de Coahuila de Zaragoza y Universidad Autónoma de Coahuila.
- Palacios Hernández, L. & Ochoa Cortés, A. (2008). Reestructuración y desindustrialización en la región sureste de Coahuila. Problemas del desarrollo. *Revista Latinoamericana de Economía*, 39(155), 127-151. <https://doi.org/10.22201/iiec.20078951e.2008.155.7740>
- Perea Romo, D. (2017). La Cultura Visual de la Revolución Mexicana y la fotografía de la Revolución en Sinaloa. *Artefacto Visual*, 2(2), 190-201. [https://www.revlat.com/\\_files/ugd/5373fb\\_14d7dfa5ff804155ae67c592d69d4684.pdf](https://www.revlat.com/_files/ugd/5373fb_14d7dfa5ff804155ae67c592d69d4684.pdf)
- Pusnik, M. (2015). Cinema culture and audience rituals: Early mediatization of society. *Anthropological Notebooks* 21(3), 51-74
- Rowe, J. (2020). *Cosmopolitanism. The Routledge Handbook to the culture and media of the Americas*. Routledge.
- Schefer, R. (2020). Miradas en rotación en el cine latinoamericano. *Artefacto Visual*, 5(8), 13-38. [https://www.revlat.com/\\_files/ugd/5373fb\\_afb629e51c704f859b84b474c4a81253](https://www.revlat.com/_files/ugd/5373fb_afb629e51c704f859b84b474c4a81253)



**Reseñas**

## **Contra la desigualdad: la cultura como resistencia en *Los flujos del Paraná*.**

**Bugnone, Ana. (coordinadora). *Los flujos del Paraná. Cruces culturales entre Brasil y Argentina*. Ediciones FaHCE. IdIHCS-UNLP, 2025, 244 páginas.**

**Lucía Reitano**  
CONICET-FaHCE-UNLP  
[luciareitano@gmail.com](mailto:luciareitano@gmail.com)

En *Los flujos del Paraná. Cruces culturales entre Brasil y Argentina*, Ana Bugnone reúne capítulos de distintos autores y autoras que examinan producciones culturales de ambos países vinculadas al cine, la literatura y las artes visuales. El arte en distintos formatos no solamente es analizado desde sus particularidades formales, sino como herramienta para visibilizar y denunciar injusticias sociales: la destrucción ambiental y la desigualdad social son preocupaciones que atraviesan todo el libro. La intención es poner a dialogar las producciones culturales y artísticas en Argentina y Brasil y ver de qué modo enfrentan las violencias de distinto tipo ejercidas sobre estos territorios.

El libro comienza con la presentación de Raíza Ribeiro Cavalcanti y luego se divide en tres partes, todas ellas realizan un análisis desde Argentina y Brasil. En la parte 1: ficciones y visualidades sobre el daño ambiental, Verónica Capasso trabaja sobre la degradación ambiental a través de intervenciones artísticas como *Agitazo* (Argentina) y *Protejemos* (Brasil) y también desde la literatura con las novelas *Distancia de rescate* y (Samanta Schweblin, Argentina) y *De gados e homens* (Ana Paula Maia, Brasil) con el trabajo de Daniela Peez Klein. En la parte 2: imágenes e instalaciones en torno a lo colectivo, se exploran las imágenes que han sido invisibilizadas desde una cultura hegemónica, occidental y colonial. Ana Bugnone analiza la serie de fotografías titulada “¿Aceita?” del artista brasileño Moisés Patrício, y de la serie de obras plásticas llamada “Divinidades” de la argentina Mirta Toledo. Asimismo, Julia Cisneros examina las acciones poéticas colectivas en las obras de Neide Dias de Sá

y de la Compañía de la Tierra Malamada. Por último, en la Parte 3: películas en y sobre metrópolis, el enfoque es desde el análisis cinematográfico. Por un lado, se analiza el guión de *Seven Tropical Sins* de Manuel Puig de la mano de Guillermina Torres Reca. Por el otro, Marcelo Scotti aborda los documentales *Buenos Aires* de David José Kohon y *Brasília* de Joaquim Pedro de Andrade.

Tal como menciona Capasso en el primer capítulo, algunas preguntas que funcionan como eje transversal de la primera parte son: ¿Qué acciones económicas y sociales apuntan al bien común y cuales solo representan un interés privado? ¿Cuál es el costo de estas acciones sobre el ambiente? Al leer el libro emerge otra pregunta clave: ¿cómo recuperar la centralidad del debate sobre las desigualdades estructurales en una sociedad que, en años recientes, tendió a desplazar el foco hacia narrativas individualizantes y al daño social? El libro funciona como una intervención situada en ese contexto y su respuesta es clara: el arte —en sus múltiples lenguajes— no es solo un territorio de estético, sino también una práctica de resistencia colectiva. Mirar una imagen que arde (Huberman, 2021) proyectándose como acción política, leer novelas que denuncian el uso de agrotóxicos, analizar guiones de cine o leer poesía, redirigen la discusión en lo común, disputando sentidos sobre qué vidas merecen ser miradas, narradas y defendidas. Asimismo, son también objetos en sí mismos disfrutables para la construcción de una vida vivible (Butler, 2006). Los materiales que se analizan en los capítulos no solamente son una forma de exposición política, sino también una manera de sumergirnos en el arte y la cultura y de ponerlas en primer lugar, en un contexto que las solapa y responde a la inmediatez. El libro recupera el potencial del arte como práctica de intervención social, donde las herramientas artísticas son fundamentales para denunciar que el Estado es responsable de las condiciones humanas. Ese es uno de los valores más trascendentales que se resalta del libro.

La imagen también aparece desde otro objeto de estudio: las divinidades otras, las simbolizaciones religiosas que fueron invisibilizadas. Lo subalterno, lo soslayado y olvidado aparece como un hilo vertebrador que teje y une todos los capítulos del libro. En palabras de Bugnone: “como resultado del proceso de hegemonía, pueden aparecer visualidades alternativas o resistentes” (2025, p. 112). Las obras de Moisés Patrício y Mirta Toledo reivindican religiones no hegemónicas dentro de la cultura occidental y vinculan arte y espiritualidad mediante imágenes que recuperan aspectos de la iconografía ritual. Su relevancia no reside sólo en la novedad estética,



sino en cómo reconfiguran la circulación de imágenes, contribuyen a la memoria y fortalecen identificaciones colectivas.

Un concepto con el que comienza el libro es el Antropoceno, “un período de la historia caracterizado por la rapidez e intensidad de las alteraciones producidas por el comportamiento humano” (2025, p.26). Lo que proponen las y los autores es que hay otras maneras de vivir la vida, que, en palabras de Capasso:

abogan por el estar en comunidad, con otras formas de vida a partir de un modo implicado y respetuoso, desterrando la idea del humano como ser autosuficiente, a la vez que también subyace la idea de repensar lo humano —que se encuentra tanto fuera como dentro de lo animal— como parte de la naturaleza y no escindido de ella. (2025, p.60)

En las novelas analizadas en el segundo capítulo, ese “nosotros” y “mundo” forman una figura de un único lado frente a los “otros” que ejercen distintos tipos de violencia institucional. Tal como señala Bugnone, es a partir de la cultura que se crean imágenes otras, discursos y relatos que producen nuevas visibilidades “desde una posición crítica, decolonial y disconforme con respecto al orden social” (2025, p.147). Ese hilo conductor se ve también en el capítulo de Julia Cisneros, donde nos encontramos con las acciones poéticas colectivas en las obras de Neide Dias de Sá y de la Compañía de la Tierra Malamada. Dos espacios de resistencia frente a las dictaduras brasileras y argentinas se encarnan en este capítulo como un grito de denuncia social: colgar en el tendedero lo que no se dice, exponerlo, visibilizarlo e ir en contra de ese régimen. En ambos, las mujeres que llevan a cabo estos procedimientos artísticos toman tradiciones populares alterando las formas tradicionales de la poesía, gesto revolucionario en sí mismo donde se le suma la denuncia social: en el caso de Brasil (1967), en un contexto de dictadura militar, y en el de Argentina, recién entrando en la democracia (1984).

En el análisis del guión de Puig *Seven Tropical Sins*, Torres Reca pone en tensión ciertos estereotipos de sujetos latinoamericanos frente al cine hollywoodense. Es allí donde este encuentro entre los neoyorkinos de clase media— y otro —Río de Janeiro en carnaval— “pueda devenir en una experiencia capaz de movilizar lo más íntimo de un sujeto”(2025, p.190). El texto ilumina la tensión entre industria y autoría, entre la

mirada extranjera y la local, que atraviesa la disputa de sentidos sobre qué es ser extranjero, exiliado o turista.

El cierre del libro, a cargo de Marcelo Scotti, contrapone *Buenos Aires* (1958) de David José Kohon y *Brasília: Contradições de uma cidade nova* (1968) de Joaquim Pedro de Andrade, dos documentales que, desde estilos distintos, interrogan la utopía modernizadora y sus desigualdades sociales. Allí se ponen en diálogo dos concepciones del arte político de mediados del siglo XX en ambos territorios. En los documentales las ciudades son vistas y representadas de diferentes modos, puesto que Buenos Aires aparece en plena modernización descriptiva de la ciudad y en Brasilia se muestra abiertamente la desigualdad de clases. Estos cruces culturales situados en la cuenca del río Paraná indagan en espacios de memoria, comunidad e igualdad social. Como plantea Vicente Zito Lema: “El arte no detiene la mano/ de quien humilla la vida/ pero sí da conciencia del tamaño de la herida” (2006, p.4). Así, el volumen no sólo denuncia las heridas del presente, sino que las dimensiona: el arte no detiene la violencia, pero la vuelve visible y colectiva, condición indispensable para imaginar formas de reparación social.

### Bibliografía citada

- Bugnone, A. (Coord.). (2025). *En los flujos del Paraná: Cruces culturales entre Brasil y Argentina*. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación; IdIHCS. (Estudios/Investigaciones; 94). <https://doi.org/10.24215/978-950-34-2568-8>
- Butler, J. (2006). *Vida precaria: el poder del duelo y la violencia*. Paidós
- Didi-Huberman, Georges (2021). “El archivo arde”. En G. Goldchluk y J. Ennis (Coords.). *Las lenguas del archivo: Filologías para el siglo XXI*. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. <https://www.libros.fahce.unlp.edu.ar/index.php/libros/catalog/book/174>
- Zito Lema, V. (2006). “El arte no olvida, tampoco perdona: crea la mañana”. <https://www.topia.com.ar/articulos/dos-poemas-de-vicente-zito-lema>



ISSN 2035-4119