

“¡Hace treinta años ya boxeaba el sexo débil!”: Género, trabajo y espectáculo en la historia del boxeo femenino en Buenos Aires (1890-1930)

JONATHAN PALLA

Universidad Nacional de San Martín

jonathanpalla@gmail.com

Resumen: Este artículo propone una reconstrucción del desarrollo inicial del boxeo femenino en Buenos Aires entre 1890 y 1930, atendiendo sus representaciones como parte de una cultura de masas en formación y su despliegue como actividad laboral dentro de la industria del espectáculo, más allá de las asociaciones deportivas. A partir de la combinación de la historia social del deporte con la historia del género y del trabajo, se analizan los vínculos de las actrices con el boxeo como un elemento fundamental para la legitimidad de la práctica femenina y su desarrollo como producto moderno.

Palabras clave: boxeo femenino, Buenos Aires, espectáculo, género, trabajo

Recibido: 5 de febrero de 2026. **Aprobado:** 6 de abril de 2026.

Esto nos remite a la historia del boxeo moderno, el cual, en sus inicios, no se consolidó mediante una federación internacional centralizada, sino a través de una red fluida de promotores, periodistas y atletas itinerantes. Muchos promotores utilizaron tácticas provenientes del vodevil para organizar giras de exhibición que aprovechaban la infraestructura de los teatros existentes. Esa estructura flexible, basada en el beneficio comercial y la cultura masiva, permitió que el deporte sobreviviera a las restricciones legales y se convirtiera en un fenómeno global antes que muchos otros deportes reglamentados.³

Diversos estudios sobre la historia de las mujeres en los deportes de combate en el mundo anglófono muestran que en esos circuitos también se configuraron espacios femeninos de competición y trabajo.⁴ En Inglaterra, boxeadoras como Elizabeth Wilkinson ganaron fama desde el siglo XVIII en ferias y teatros, donde muchas adoptaron apodos derivados de oficios que evidenciaban su procedencia laboral y de clase.⁵ En el siglo XIX, en Estados Unidos, la *National Police Gazette* promovía el boxeo femenino como “atracción” y les ofrecía a las pugilistas cierta autonomía económica pese al voyeurismo y al tono sensacionalista de sus crónicas.⁶

Aunque a fines del siglo XIX la adopción de las reglas del marqués de Queensberry impuso guantes y asaltos reglados, la modernización del boxeo no respondió solo a normas técnicas, sino a su transformación como espectáculo dentro de clubes, teatros y *music-halls*. El combate entre John L. Sullivan y James J. Corbett en Nueva Orleans (1892) se considera un hito, pues fue la primera pelea por el título de peso pesado disputada con guantes y organizada dentro del “Carnaval de Campeones” por el Club Olímpico de esa ciudad. Ese evento simbolizó el paso de un sistema informal de desafíos individuales a un modelo de promoción y organización burocrática. En paralelo, el pugilismo comenzó a definirse cada vez más como “noble arte”, “arte viril” y símbolo nacional.

La diferencia de legitimidad y reconocimiento también quedó en evidencia durante los Juegos Olímpicos de 1904 organizados en San Luis (Estados

³ Matthew Taylor, “The Global Ring? Boxing, Mobility and Transnational Networks in the Anglophone World, 1890–1914”, *Journal of Global History*, 8 (2013): 231–255.

⁴ Véanse Jennifer Hargreaves, “Women’s Boxing and Related Activities: Introducing Images and Meanings”, *Body and Society*, 3, 4 (1997); Vanessa Toulmin, *A Fair Fight: An Illustrated Review of Boxing on British Fairgrounds* (Southcombe Farm, 1999); Kasia Boddy, *Boxing: A Cultural History* (Londres: Reaktion Books, 2008).

⁵ Malissa Smith, *A History of Women’s Boxing* (Lanham: Rowman & Littlefield, 2014).

⁶ Gerald Gems y Gertrud Pfister, “Women Boxers: Actresses to Athletes - The Role of Vaudeville in Early Women’s Boxing in the USA”, *The International Journal of the History of Sport*, 31, 15 (2014): 1909–1924.

Unidos), ya que, mientras el boxeo masculino formó parte del programa oficial de competencias, la demostración femenina se realizó bajo el auspicio de la Exposición de la Feria Mundial y se presentó más como un número de entretenimiento que como una disciplina deportiva competitiva. Los hombres compitieron como atletas de un programa en ascenso, que luego sería plenamente reconocido por el Comité Olímpico Internacional en 1908, pero las mujeres fueron admitidas como participantes marginales, y los resultados de sus combates ni siquiera fueron documentados.

También en Buenos Aires las trayectorias internacionales de púgiles móviles, la incorporación del boxeo al teatro de variedades y los intentos de la élite por controlarlo modelaron los inicios de este deporte desde finales del siglo XIX.⁷ Los circuitos globales alimentaron los combates presentados en salas como “La Zarzuela” o “el Doria”, hasta que en 1892 una ordenanza municipal los prohibió, por la “repugnancia” que esos encuentros despertaban en algunos dirigentes y sectores sociales.⁸ Poco después, *sportmen* como Jorge Newbery y Carlos Delcasse impulsaron una visión “científica” e higienista que oponía al boxeador modelo, viril y elegante, con el “changador” callejero. En 1908, mientras el boxeo masculino alcanzaba legitimación olímpica y se organizaba como espectáculo internacional, nació el Buenos Aires Boxing Club, anexo a la distinguida Sociedad Sportiva Argentina, pero no hay registro de mujeres participantes. Aunque la crítica moral al boxeo masculino persistió en la prensa y entre algunos dirigentes políticos —por “brutal” o “inhumano”—, la creación de la Federación Argentina de Box en 1920 institucionalizó el deporte, pero de nuevo sin incluir a las mujeres.

Según María Ullivarri, a medida que el boxeo se institucionalizaba, las primeras expulsadas fueron las mujeres, a quienes esa Federación les prohibió boxear en 1923.⁹ En la ordenanza que ese año legalizó el boxeo profesional, bajo el control de la Federación Argentina de Box y de la Comisión Municipal de Box, el uso reiterado de términos en masculino, como “el pugilista” o “el boxeador”, de seguro respondía a las convenciones lingüísticas de la época. No obstante, la ausencia de referencias a “la/s boxeadora/s” —términos que sí aparecían en revistas y periódicos—, también debe interpretarse en el marco de una cultura física que idealizaba la virilidad y de una regulación que intentaba reforzar la barrera simbólica entre el boxeo masculino federado y

⁷ Jonathan Palla, “El deporte favorito de los marineros. La Misión de los marineros en los comienzos del boxeo en Buenos Aires”, *Revista de Estudios Marítimos y Sociales*, 16 (enero de 2020): 176-204.

⁸ María Ullivarri, “Berretín de boxeador. Trabajo, deporte y espectáculo en la entreguerras porteña”, *Revista de Estudios Marítimos y Sociales* 17 (julio de 2020): 297-323.

⁹ Ullivarri, “Berretín de boxeador...”, 303.

la práctica femenina.¹⁰ Igualmente, mientras el boxeo masculino se legitimaba ante la ley y sectores amplios de la opinión pública, las mujeres, aunque invisibilizadas por la normativa, también se ponían los guantes.

En los últimos años, la historiografía sobre deporte y género ha destacado cómo, en el Buenos Aires de entreguerras, la creciente visibilidad de la mujer deportista contribuyó a reformular los ideales de feminidad moderna, al desplazar la imagen de una mujer frágil hacia la de una “nueva mujer” caracterizada por la resistencia, la fuerza y la energía.¹¹ El análisis de textos y de imágenes publicado en la prensa y en revistas ilustradas, sobre todo en el *magazine* deportivo *El Gráfico*, permitió a los investigadores reconstruir cómo el discurso de médicos, pedagogos y periodistas —en su mayoría varones— significó el deporte como herramienta para mejorar “la raza” y “la belleza” maternal.¹² En paralelo, otros estudios indagaron en la agencia de las atletas, con lo que señalaron que la práctica deportiva transformó de modo concreto la experiencia cotidiana de las mujeres, a la vez que el asociacionismo en algunos clubes resultó decisivo para la visibilización y la legitimación del deporte femenino.¹³

Con todo, el boxeo femenino ha permanecido en las sombras de esa narrativa. Si bien en Buenos Aires las mujeres participaron de manera activa en el pugilismo —al menos con mayor fuerza desde la época de entreguerras—, las historias del boxeo porteño se han concentrado en su vínculo con las construcciones de la masculinidad y el nacionalismo.¹⁴ Esa exclusión se explica, en gran medida, por el carácter mismo de la actividad, que para muchos transgredía de manera radical los límites de género. De hecho, ningún otro deporte parecía estar tan estrechamente asociado con el poder masculino como el boxeo y sus imágenes de bravura sobre el *ring*. No obstante, esa asociación fue también el resultado de disputas y tensiones históricas, dado que, más allá de las supuestas dudas “científicas” de los expertos sobre la fisiología femenina, las desigualdades excedían el terreno

¹⁰ Concejo Deliberante de la Ciudad de Buenos Aires, Ordenanza sobre el Box, 28 de diciembre de 1923, 3236-3245.

¹¹ Patricia Anderson, “On Searching for the Latin American Sportswoman and Finding an Argentine Sports Historian”, *The International Journal of the History of Sport*, 34, 5-6 (2017): 315-319.

¹² Véanse Patricia Anderson, “Mens Sana in Corpore Sano: Debating Female Sport in Argentina: 1900-46”, *The International Journal of the History of Sport*, 26, 5 (2009): 640-653; Pablo Scharagrodsky, “Cuerpos, feminidades y deportes. Las tapas de la revista *El Gráfico*, Argentina 1920-1930”, *Arquivos em Movimento*, 16, 2 (2020): 62-91.

¹³ Patricia Anderson, “Visibilizando el deporte femenino: el caso del Club Argentino Femenino de Deportes Ima Sumac, 1920s-1930s”, *Perspectivas de Investigación en Educación Física*, 2, 3 (2023).

¹⁴ Eduardo Archetti, *El potrero, la pista y el ring. Las patrias del deporte argentino* (Buenos Aires: FCE, 2001).

biológico: respondían a decisiones políticas y de género orientadas a preservar el boxeo como un teatro de masculinidad, así como a controlar el acceso femenino al espacio del cuadrilátero profesional. Al mismo tiempo, la ampliación democrática abrió nuevos horizontes para las luchas por derechos y la extensión de la ciudadanía, lo que exige comprender los sentidos de género no como categorías rígidas, sino dentro del entramado de colaboraciones y tensiones propio del contexto de comienzos del siglo XX. En consecuencia, si bien la visibilidad del boxeo femenino en las fuentes es fragmentaria, su análisis exige ir más allá de los marcos regulatorios y discursivos de mayor difusión, a fin de recuperar a las mujeres que ya boxeaban en clubes, en teatros de variedades y en itinerarios no oficiales.

El estudio de revistas como *El Mundo*, *PBT*, *Fray Mocho* y *Caras y Caretas* permite analizar la fricción entre los discursos normativos y las prácticas pugilísticas efectivas, además de explorar cómo se delinearon tempranamente las figuras de la boxeadora en conexiones transnacionales, sin perder el anclaje en el contexto porteño. El examen de la prensa deportiva más visitada (como la sección del diario *Crítica* y la del semanario *El Gráfico*) y de publicaciones menos estudiadas, pero surgidas al calor del auge de los espectáculos pugilísticos (como *Sport Ilustrado* y *Punch*), junto con el abordaje de archivos teatrales, resulta en especial relevante. Aunque esos medios reprodujeron estereotipos que condicionaban la representación femenina, su análisis permite entrever las experiencias de aquellas mujeres que articularon boxeo y trabajo, y reconstruir los modos en que transformaron la práctica pugilística en un recurso laboral dentro del mundo del espectáculo. Aquí las construcciones de género eran mucho más porosas y transgresoras de lo que los medios sugerían en sus artículos.

En tal sentido, el diálogo entre la historia social del trabajo y la historia del género ofrece herramientas conceptuales y preguntas analíticas potentes para comprender una de las caras del boxeo protagonizado por mujeres como una forma de trabajo corporal generada en circuitos laborales no convencionales.¹⁵ Así, este estudio examina el boxeo femenino en Buenos Aires como una práctica y un espacio de negociación de género protagonizado por atletas y actrices que desarrollaron estrategias de subsistencia y profesionalización en la industria del espectáculo. Es necesario precisar que aquí la profesionalización no debe entenderse como la inserción en un

¹⁵ Sobre los cruces de historia social del trabajo y de género, véase Mirta Lobato, *Historia de las trabajadoras en la Argentina 1869-1960* (Buenos Aires: Edhasa, 2007). En las primeras décadas del siglo XX, el mundo del trabajo femenino constituyó un amplio espectro de actividades que iban desde las tareas vinculadas al ámbito doméstico hasta su inclusión en la producción fabril y la industria del espectáculo. Al respecto, véase Débora D'Antonio y Valeria Pita (eds.), *Nueva historia de las mujeres en Argentina* (Buenos Aires: Prometeo, 2023).

escalafón deportivo reglado y federado, sino como el uso de la destreza física en tanto capital negociable dentro del mercado del entretenimiento. Con esta distinción se quiere evitar lecturas teleológicas, dado que esas experiencias no fueron necesariamente peldaños hacia el boxeo contemporáneo, sino respuestas situadas a las demandas materiales de la industria del espectáculo porteño de aquellos años.

Este artículo se organiza en cuatro secciones. Primero, se examina su inserción en las redes transnacionales del entretenimiento y el modo en que las representaciones de la boxeadora, difundidas por la prensa y las revistas ilustradas de comienzos del siglo XX, contribuyeron a construir un imaginario de modernidad en la vida social y deportiva porteña.¹⁶ En segundo lugar, se analiza cómo, durante la década de 1920, la cultura de masas negoció un consenso en torno al ícono de la “joven moderna” boxeadora e hizo “tolerable” su presencia. La tercera parte aborda la experiencia laboral concreta y reconstruye cómo las artistas teatrales usaron el boxeo como recurso escénico y herramienta de subsistencia. Por último, se rastrean indicios de recorridos y eventos competitivos informales que, al desbordar algunos límites de lo aceptable, evidencian la complejidad y la persistencia de esta actividad. Mediante esta estructura, se busca mostrar cómo las boxeadoras negociaron su espacio entre la coerción institucional, los consensos mediáticos y las demandas materiales de su oficio.

La boxeadora en la prensa ilustrada: entre el discurso “científico” y la economía del espectáculo

En 1924 un periodista de *Crítica* rescató de “nuestros archivos pugilísticos” a Clorinda Márquez, boxeadora que hacia 1895 competía contra mujeres y hombres en Perú y Nueva Orleans, bajo el apodo “El Terror de Sudamérica”.¹⁷ Su historia resulta verosímil: en Estados Unidos, a finales del siglo XIX, los espectáculos populares ofrecían a las artistas la posibilidad de exhibir fuerza y técnica, mientras el sensacionalismo las presentaba como figuras temibles. El caso de Márquez sugiere incluso un posible circuito sudamericano de estas pugilistas, aunque su historia permanezca borrosa. Con todo, el hallazgo del periodista indicaba que, en una

¹⁶ La categoría ‘modernidad’ suele emplearse mecánicamente para oponer lo “tradicional” a lo “moderno”, como un velo que oculta la complejidad, los roces y las permanencias de los fenómenos culturales. Su uso en este trabajo busca interrogar esas tensiones en la figura de la boxeadora porteña. Para este tipo de enfoques, véase Daniel Sazbón y Julio Frydenberg, “Deporte y modernidad en Argentina: problemas conceptuales y propuesta de abordaje”, *Cuestiones de Sociología*, 18 (2018).

¹⁷ “El Terror de Sud América”, *Crítica*, 24 de abril de 1924, 10.

sociedad transformada por la inmigración y la cultura masiva, la participación femenina en competencias de combate generaba debates sobre los cambios en la vida de las mujeres, que algunos percibían como intrusión en espacios masculinos. Años antes, en 1901, un cronista porteño observaba que, junto con los avances en derechos políticos y sociales, el progreso de las mujeres en “la cultura de la fuerza” explicaba “la aparición de tantas atletas en los circos y teatros”.¹⁸ No obstante, añadía que en Berlín ningún campeón aceptó el desafío de una luchadora vienesa, “sin duda por galante consideración al sexo”.¹⁹ Esta ambivalencia revela la tensión de una época en la que, aunque la vida cotidiana desmentía esos ideales, el discurso científico naturalizaba las diferencias sexuales y las representaciones más perceptibles de la prensa asociaban feminidad y domesticidad.



UNA MUJER BOXEADORA

Fuente: *Caras y Caretas*, 20 de agosto de 1904.

¹⁸ “El atleta Max Unger y dos luchadoras”, *Caras y Caretas*, 11 de mayo de 1901, 4.

¹⁹ “El atleta Max Unger...”, 4.

En ese marco, la competencia de lucha física se percibía como una práctica que podía “masculinizar” a sus cultoras, lo que contradecía la “naturaleza” maternal asignada a la mujer.²⁰ Las artistas de teatros y circos encarnaban una figura transgresora: un columnista, al referirse a un grupo de luchadoras del varieté, observaba irónicamente que “siempre ha habido mujeres para dedicarse a cualquier cosa que no sea el hogar”,²¹ mientras que *Caras y Caretas* ubicó en su sección de “curiosidades” la nota sobre una boxeadora alemana que “aplastaba las narices y las quijadas de sus rivales”.²²

Imágenes como la anterior circularon en un contexto de transformaciones sociales que tensionaban la autonomía corporal y laboral de las porteñas.²³ En el periodo examinado, la emergencia del movimiento sufragista y su potencia discursiva incidieron transversalmente en todos los ámbitos de la vida pública vinculados a las mujeres. Esa disputa por los sentidos y los mandatos de la feminidad se insertó en un choque global de discursos en el cual el acceso a los derechos políticos enfrentaba al sufragismo internacional con sus detractores. De ese modo, la participación femenina en el campo deportivo desbordaba la cuestión de la mera inclusión recreativa; lo que se dirimía era la posibilidad de su reconocimiento de ciudadanía en un sentido más amplio. Si bien tal demanda se condensaba en el derecho al voto, ese asunto funcionaba como la puerta de entrada a todas las actividades del mundo público.

En dicho contexto, la noción misma de “feminismo” excedía las reivindicaciones políticas para devenir en una batalla por la significación y las relaciones del género.²⁴ Así, un periodista advertía alarmado sobre “las partidarias del feminismo... que preconizan para el bello sexo el ejercicio del box contra los hombres”.²⁵ En contraste, abogaba por “un feminismo bien entendido”, que empleara el boxeo en los términos del profesor parisino Charlemont: para este, el boxeo femenino debía ser solo “un ejercicio para

²⁰ Sobre el carácter performativo del género, véase Judith Butler, *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad* (Barcelona: Paidós, 2007, edición ampliada).

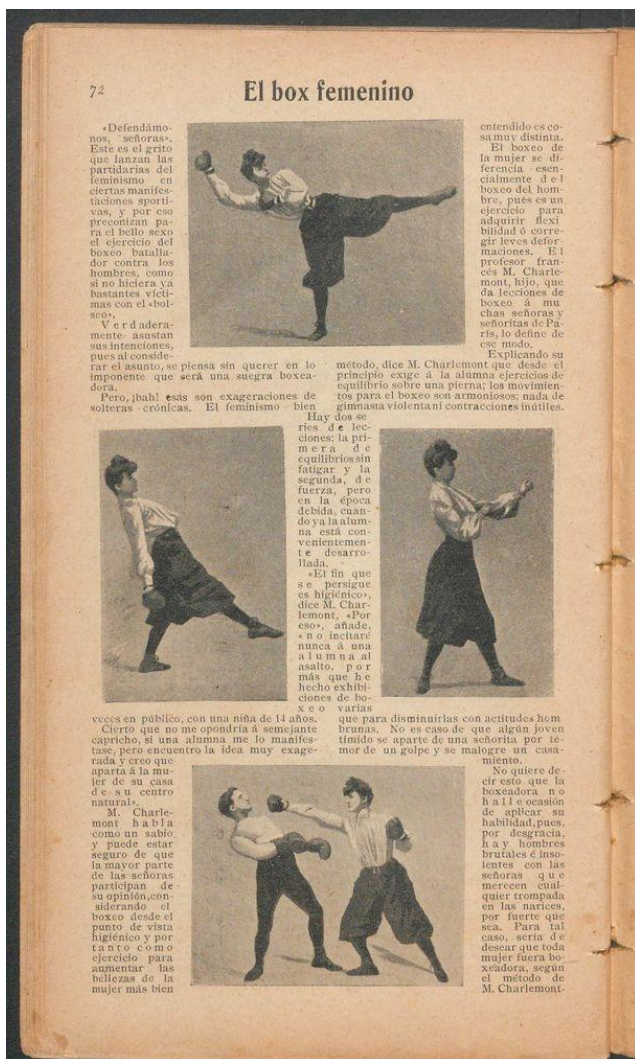
²¹ “Las mujeres que luchan”, *Caras y Caretas*, 14 de enero de 1905.

²² “Curiosidades”, *Caras y Caretas*, 20 de agosto de 1904, 74.

²³ El consenso sobre la naturaleza maternal de las mujeres, por ejemplo, convivía con la defensa de la contracepción por parte de grupos anarquistas, como también con la participación política entre los socialistas o con la participación de las mujeres en los deportes entre algunos sectores liberales. Véase Marcela Nari, “Feminismo y diferencia sexual. Análisis de la encuesta feminista Argentina 1919”, *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana “Dr. Emilio Ravignani”*, tercera serie, 12 (segundo semestre de 1995): 61-86.

²⁴ Véanse Dora Barrancos, *Anarquismo, educación y costumbres en la Argentina de principios de siglo* (Buenos Aires: Contrapunto, 1990); Nari, “Feminismo y diferencia sexual...”, 70.

²⁵ “El box femenino”, *PBT*, 23 de octubre de 1904, 72.



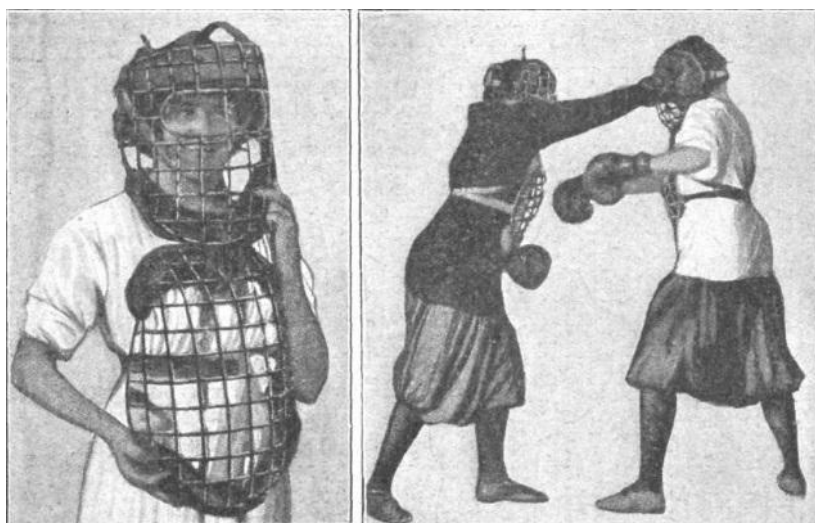
Fuente: PBT, 23 de octubre de 1904.

adquirir flexibilidad o corregir leves deformaciones”.²⁶ En sintonía con las preocupaciones por los efectos no deseados de la inmigración, esa “cultura física” difundida por higienistas y pedagogos proponía preservar la salud y la gracia femenil, y reforzaba el ideal de la diferencia “natural” entre varones y mujeres. Anticipándose a lo que señala Paula Bontempo sobre algunas revistas de entreguerras, la mujer se representaba aquí con un código higiénico maleable que unía una feminidad activa con el ideal doméstico.²⁷ En

²⁶ *Ídem*.

²⁷ María Paula Bontempo, “El cuerpo de la mujer moderna. La construcción de la feminidad en las revistas de Editorial Atlántida (1918-1933)”, en *Mujeres en movimiento*:

efecto, el mismo articulista afirmaba que el boxeo no debía apartarlas de “su casa, su centro natural”, y que debía servir “para aumentar la belleza de las mujeres más bien que para disminuirlas en actitudes hombrunas”.²⁸



Careta y pecho protector.

Muchachas boxeando en traje de esgrima.

Fuente: *Caras y Caretas*, 6 de diciembre de 1913.

De tal modo, la boxeadora se convirtió en una plataforma para debatir las nuevas formas de feminidad que inauguraba el siglo, cuando incluso aquel periodista que temía el boxeo de las feministas contra los hombres lo recomendaba también para defensa de ellas ante “hombres brutales e insolentes”.²⁹ Durante la Gran Guerra, la tira “La dulce mitad” ironizaba sobre la “nueva orientación agresiva” del “alma femenina” y mostraba cómo un hombre recibía un golpe de una “profesora de box y campeona de patín”.³⁰ Esos retratos vinculaban a la boxeadora con un nuevo ideal de la deportista, el que coexistía con un discurso médico-pedagógico que prescribía ejercicios diferentes por género: para niñas, “armonía” y “belleza”; para niños, “vigor” y “acción”.³¹ Así, revistas como *Caras y Caretas* o *PBT* exaltaban el boxeo practicado por mujeres en gimnasios de Inglaterra y Estados Unidos como símbolo de modernidad, pero insistían en conservar la apariencia femenina mediante “atuendos especiales” o “caretas” creadas por hombres, que les

deporte, cultura física y feminidades: Argentina, 1870-1980, coord. Pablo Scharagrodsky (Buenos Aires: Prometeo Libros, 2016), 329-343.

²⁸ “El box femenino”, *PBT*, 23 de octubre de 1904, 72.

²⁹ *Ídem*.

³⁰ Enrique Montiel, “La dulce mitad”, *Caras y Caretas*, 2 de mayo de 1914, 44.

³¹ Brenda Elsey y Joshua Nadel, *Futbolera: A History of Women and Sports in Latin America* (Austin: University of Texas Press, 2019).

permitirían a las boxeadoras “lucir impunemente su habilidad en ese sport tan peligroso para su belleza”.³² En tales representaciones, las mujeres aparecían más como practicantes de un boxeo ligero orientado al ejercicio físico que como verdaderas competidoras.

Sin embargo, el vínculo entre los discursos higienistas y el espectáculo era claro: el auge de la “cultura física” impulsó numerosos instructores, muchos surgidos de la industria del entretenimiento. Aunque el profesor Charlemont, citado por el periodista de *PBT*, abordaba el boxeo femenino “desde el punto de vista higiénico”, también admitía haber hecho exhibiciones con una joven de catorce años y aseguraba: “no me opondría a semejante capricho si una alumna me lo manifestase”.³³ Mientras en Estados Unidos y Europa el nuevo siglo reconocía los combates femeninos “científicos”, su eco llegaba también a Buenos Aires. Una columna de 1908, “Notas neoyorkinas”, contraponía la supuesta escualidez latina con la energía estadounidense a partir de la concurrencia de un argentino a un “Athletic Show” del Madison Square Garden y de otro que se asombró al conocer a una “hermosa joven” que era “una notabilidad en boxeo”.³⁴ Como ha señalado Nancy Stepan, la noción de que el ejercicio físico y los deportes podían contribuir al “mejoramiento de la raza” se inscribía en las ansiedades propias de las élites latinoamericanas ante lo que percibían como los efectos degenerativos de la modernidad urbana.³⁵ En cada país, no obstante, las concepciones eugenésicas adoptaron matices propios y enfrentaron desafíos específicos.³⁶ Asimismo, esas nociones se transformaron en un recurso legitimador para periodistas y promotores del boxeo, que las adaptaron al contexto del mercado de entretenimiento masivo en Buenos Aires.

Aunque cada vez más el boxeo se legitimaba como una práctica higiénica y eugenésica, no había dejado de compartir cartel, promotores y, con frecuencia, intérpretes con la popular “lucha grecorromana”, un espectáculo teatralizado de gran audiencia en los teatros de variedades. La frecuente migración de figuras masculinas entre ambas actividades revela que no se trataba de disciplinas estancas, sino de especializaciones dentro de un mismo mercado laboral para artistas y atletas. Así, por ejemplo, antes de convertirse en rival de Luis Ángel Firpo, Fernando Priano había sido un luchador de

³² Véanse *PBT*, 28 de junio de 1913, 48; “Traje de esgrima para mujeres”, *Caras y Caretas*, 6 de diciembre de 1913, 34.

³³ “El box femenino”, *PBT*, 23 de octubre de 1904, 72.

³⁴ Armando Salazar, “Notas Neoyorkinas”, *Caras y Caretas*, 5 de septiembre de 1908, 56.

³⁵ Nancy Stepan, *The Hour of Eugenics: Race, Gender, and Nation* (Ithaca: Cornell University Press, 1991).

³⁶ Andrés Reggiani, “Eugenesisia y cultura física. Tres trayectorias históricas: Francia, Gran Bretaña y Argentina”, en *Miradas médicas sobre la cultura física en Argentina 1880-1970*, coord. Pablo Scharagrodsky (Buenos Aires: Paidós, 2015).

grecorromana que “incursionaba ocasionalmente en el boxeo”;³⁷ e incluso los inicios del campeón Luis Galtieri estuvieron más ligados a los “doscientos asaltos” de la lucha en espectáculos de variedades.³⁸

Con todo, esa relativa fluidez profesional tenía un límite marcado por el género. En efecto, en la década de 1910 los torneos de lucha femenina en el Teatro Casino eran sumamente populares, como lo atestigua su cobertura permanente en el diario *Crítica*. En 1919 Olinda Bozán, una artista que provenía de una familia circense ligada a los Podestá y que consolidó su carrera en el vodevil, se convirtió en una de las primeras portadas de la revista *El Gráfico*, en una *performance* de lucha con el campeón italiano Massetti.³⁹ Si bien la trayectoria de las luchadoras fue tolerada como atracción sensacional o voyerista, no lo fue como deportistas. Incluso en la década de 1920 la prensa socialista denunciaba “el problema moral de los torneos de lucha romana femenina que se han llevado en esta capital con fines no muy puros, ni muy deportivos”.⁴⁰ De ese modo, cuando la figura de la boxeadora comenzó a circular con más fuerza en la prensa de entreguerras, lo hizo sobre un sustrato ambiguo: la cultura del espectáculo admitía la presencia de mujeres en competencias de lucha física, pero negándoles de manera sistemática el reconocimiento social e institucional que sus pares masculinos podían llegar a alcanzar en su pasaje de la lucha al boxeo.

Al mismo tiempo, la temprana presencia de espectadoras, descritas como “muchachas amateurs” que “desean concurrir a los sport de box”,⁴¹ revelaba nuevos modos de participación pública. La visita del campeón afroamericano Jack Johnson en 1914 cristalizó esa dinámica: la prensa destacó la asistencia femenina en el *stadium* de Palermo, con una caricatura que mostraba a una dama con su sombrero de flores y plumas,⁴² y en el Teatro Casino, con un registro de exclamaciones como “¡Qué músculos!”, “¡Qué bien hecho!”.⁴³ Esas miradas, convertidas en discurso periodístico, reforzaban la masculinidad del boxeador y, a la vez, insinuaban una redefinición de los géneros al revertir la mirada voyerista tradicional. Puede ser que incluso algunas asistentes participaran en debates sobre la relación entre fuerza física y virilidad, que reclamaban un espacio activo para las mujeres. Ya en el periodo de entreguerras, nadie dudaba de que “el boxeo ha logrado conquistar al elemento femenino”.⁴⁴ En todo caso, esa participación, útil a los promotores para alejar al deporte de su imagen más visceral, convirtió a las mujeres en

³⁷ “Box. Rodríguez vs Priano”, *Crítica*, 23 de septiembre de 1919, 8.

³⁸ “Box. Campeonato de aficionados”, *Crítica*, 11 de septiembre de 1919, 8.

³⁹ *El Gráfico*, 1 de noviembre de 1919.

⁴⁰ “El box femenino”, *La Vanguardia*, 23 de marzo de 1923, 5.

⁴¹ Brocha Gorda, “Sinfonía”, *Caras y Caretas*, 23 de julio de 1904, 28.

⁴² “Boxeo”, *Crítica*, 9 de enero de 1915, 8.

⁴³ “Jack Johnson”, *Crítica*, 27 de diciembre de 1914, 10.

⁴⁴ “Algo sobre el boxeo”, *Caras y Caretas*, 28 de marzo de 1925, 9.

consumidoras visibles del espectáculo y permitió sostener que el boxeo había cruzado el umbral de la respetabilidad.

Así, mientras el pugilismo porteño se afirmaba como espectáculo predominantemente masculino, la figura de la boxeadora condensó tanto el consenso sobre la “naturaleza” de la mujer como las tensiones que lo cuestionaban. Aunque empresarios y pedagogos avalaban una presencia femenina limitada en el *ring*, predominaba la idea de excluir a las mujeres del boxeo profesional y federado. En pleno auge de Firpo, un “Panegírico al trompis” afirmaba que “las mujeres se pueden dar pellizcos o, a lo sumo, arañarse; pero los hombres deben dedicarse al box”.⁴⁵ Sin embargo, por esos mismos años, otro cronista observaba con espanto el entusiasmo femenino por combatir en “correctísima guardia de boxeo”, aunque calmaba luego a sus lectores al aclararles que “el último dictamen de los doctores en medicina prohibió practicar el boxeo a las mujeres”.⁴⁶

Melena, *shorts* y guantes: la negociación del boxeo femenino a través de la joven moderna

Tras la Gran Guerra, el interés por el boxeo alcanzó un clímax. En 1919 *Crítica* anunció que ofrecería cobertura continua de los combates, “dada la importancia que entre nosotros y en el mundo está adquiriendo el viril deporte”.⁴⁷ Ese fervor cristalizó en íconos nacionales como Luis Firpo y reactivó el debate sobre la derogación de la ordenanza de 1892.⁴⁸ Aquello ocurría en el tenso clima de posguerra —marcado por sucesos como la Semana Trágica y la Liga Patriótica, que también organizaba veladas y empleaba a boxeadores en sus grupos de asalto—, mientras que, con el auge de los discursos eugenésicos y xenófobos, promotores y pedagogos proclamaban que una patria de boxeadores sería una “tierra de hombres atletas y de ciudadanos fuertes”.⁴⁹ A su vez, la exaltación de la fuerza coexistía con la apertura democrática radical y una nueva sensibilidad reformista. El fenómeno Firpo coincidió con la apropiación local de modelos femeninos transnacionales —como la aguerrida obrera y la “nueva mujer”— que desafiaban el ideal doméstico y replanteaban la lucha por los derechos. En ese contexto, la imagen de la boxeadora adquirió nueva visibilidad mediática,

⁴⁵ “Panegírico del trompis”, *Caras y Caretas*, 21 de octubre de 1922, 11.

⁴⁶ “Algo sobre el boxeo”, *Caras y Caretas*, 28 de marzo de 1925, 9.

⁴⁷ Enrique Feinman, “Boxeo”, *Crítica*, 22 de noviembre de 1919, 8.

⁴⁸ Véanse Horacio Estol, *Vida y combates de Luis Ángel Firpo* (Buenos Aires: Ediciones Bell, 1946); Archetti, *El potrero, la pista...*

⁴⁹ Jaime Reynal O'Connor, *El Box en Buenos Aires* (Buenos Aires: Ed. Facultad de Medicina, 1918), 10.

impulsada por “la joven moderna”, mientras la prensa y los promotores intentaban hacer de ella una aliada para la aceptación del deporte.⁵⁰

Cecilia Tossounian mostró cómo el ideal de la “joven moderna” tensionó nociones de género, modernidad e identidad nacional en la propia Buenos Aires.⁵¹ Por un lado, los medios debatían el auge del boxeo; por otro, las mismas páginas difundían a las estrellas de Hollywood como arquetipo de la “chica moderna” aficionada al pugilismo. Es en ese marco que se inscriben las apropiaciones locales de la boxeadora de cabello corto y cuerpo atlético que cuestionaba el modelo de la matrona tradicional. En 1919 *El Gráfico* publicó una foto de Marian Medio y Frieda Glick en un campeonato, con lo que anticipaba la asociación entre boxeo y modernidad femenil.⁵² También circularon imágenes de Clara Bow, símbolo de la *flapper*, “gustando de las fatigas del ring”.⁵³ En *Rough House Rosie* Bow interpretaba a una bailarina que boxeaba por amor, y entonces la revista *Atlántida* la reprodujo en poses de boxeo para proyectar una sexualidad liberada bajo el título “El ring en pantalla”.⁵⁴

En comparación con las pugilistas retratadas a fines del siglo XIX, las boxeadoras de entreguerras sustituyeron las faldas largas por pantalones cortos o *shorts* con cintura elástica. Ese cambio, vinculado a los avances textiles, también acompañó un proceso de modernización y emancipación femenina en el que el cuerpo adquirió mayor autonomía y visibilidad.⁵⁵ Las agencias difundían imágenes de estrellas que posaban junto a campeones célebres para escenificar el aprendizaje del boxeo como signo de *glamour*. Así, Betty Chester se preparaba para un papel de boxeadora y tomaba lecciones con el

⁵⁰ Irene Gammel investigó los usos que las “mujeres modernas” de Estados Unidos y Europa hicieron del boxeo a comienzos del siglo XX para desafiar las normas de género y construir nuevas identidades. Véase Irene Gammel, “Lacing Up the Gloves”, *Cultural and Social History: The Journal of the Social History Society*, 9, 3 (2012): 369-390. Asimismo, Marjolein Van Bavel ha abordado la representación de las mujeres boxeadoras en la prensa y los medios populares de México durante las décadas de 1920 y 1930 mostrando cómo el deporte femenino se convirtió en un terreno de debate sobre la emergencia de la “chica moderna” y la construcción de la identidad nacional posrevolucionaria. Véase Marjolein Van Bavel, “La Chica Moderna and the Virile Sport of Boxing: Women Boxers, Gender Politics, and Identity Construction in Mexico in the 1920s and 1930s”, *The International Journal of the History of Sport* (2021).

⁵¹ Cecilia Tossounian, *La joven moderna en la Argentina de entreguerras: Género, nación y cultura popular* (Rosario: Prohistoria Ediciones, 2021).

⁵² *El Gráfico*, 1 de noviembre de 1919.

⁵³ *Mundo Argentino*, 27 de julio de 1927, 35.

⁵⁴ “El ring en pantalla”, *Atlántida*, 21 de abril de 1927, 39.

⁵⁵ Gisela Kaczan, “La práctica gimnástica y el deporte, la cultura física y el cuerpo bello en la historia de las mujeres. Argentina 1900-1930”, *Historia Crítica*, 61 (2016): 23-43.

excampeón Frank Morán.⁵⁶ Mediada por una representación criollizada, la soprano y púgil franco-neoyorquina Jeanne La Mar fue presentada como “Juana La Mar” cuando apareció en *Fray Mocho*, donde despuntaba un *round* con el campeón mundial Benny Leonard.⁵⁷ Hacia 1924, cuando La Mar participaba en programas de radio y alternaba su voz lírica con enseñanzas de autodefensa, *Mundo Argentino* la retrató dando lecciones de boxeo a la actriz Carol Goonder.⁵⁸ Si bien esas artistas eran tratadas como pugilistas marginales respecto a los boxeadores profesionales, su presencia en el escenario y en las revistas fue fundamental para que las imágenes de mujeres con guantes se deslizaran hacia la cultura de masas porteña.

En los semanarios porteños, el auge del boxeo y la imagen de la joven moderna convergieron de ese modo en la figura de la boxeadora reinterpretada por artistas y preocupaciones locales. Así, por ejemplo, para ilustrar “la repercusión en Buenos Aires del combate internacional entre Georges Carpentier y Joe Beckett”,⁵⁹ *El Gráfico* prefirió mostrar un combate de box entre las reconocidas artistas locales María Capilla y Marta López. Ese hecho coincide con el análisis de Pablo Scharagrodsky sobre la representación femenina en la cultura física, quien observó que los primeros números de la revista daban visibilidad a las actrices.⁶⁰ No obstante, aunque con el avance de la década el ideal nacionalista y la consolidación de la campeona grácil en deportes “permitidos” como natación y tenis desplazaron de ese lugar a las artistas, el boxeo femenino permaneció ligado al teatro y al espectáculo. Asimismo, la narración del encuentro entre María y Marta fue una invención periodística: un duelo motivado porque una de las mujeres había ofendido al ídolo deportivo de la otra. Al adjetivar ese fanatismo pugilístico femenino como “un culto hierático”,⁶¹ el cronista establecía un límite claro: la mujer podía ser espectadora apasionada y hasta calzarse los guantes, pero el *ring* seguía siendo un escenario fundamentalmente de varones, pues al enfrentarse en boxeo las artistas mostraban un “varonil desnudo”.⁶² Como advierten Bergel y Palomino, aunque *El Gráfico* promovía el deporte femenino, sus hojas no estaban exentas de tensiones sobre lo que se pensaba debía ser el lugar femenino en la modernidad.⁶³

⁵⁶ *Mundo Argentino*, 25 de noviembre de 1925, 2.

⁵⁷ “De todo un poco”, *Fray Mocho*, 1 de mayo de 1923, 19.

⁵⁸ “La mujer en el teatro y el sport”, *Mundo Argentino*, 24 de septiembre de 1924, 34.

⁵⁹ *El Gráfico*, 13 de diciembre de 1919.

⁶⁰ Pablo Scharagrodsky, “Cuerpos, feminidades y deportes. Las tapas de la revista *El Gráfico*, Argentina 1920-1930”, *Arquivos em Movimento*, 16, 2 (2020): 62-91.

⁶¹ *El Gráfico*, 13 de diciembre de 1919.

⁶² *El Gráfico*, 13 de diciembre de 1919.

⁶³ Martín Bergel y Pablo Palomino, “La revista *El Gráfico* en sus inicios: una pedagogía deportiva para la ciudad moderna”, *Prismas*, 4 (2000): 103-122.



Fuente: *El Gráfico*, 20 de abril de 1922.

Durante el intenso debate de 1922 en el Concejo Deliberante porteño — donde muchos legisladores condenaban el boxeo como espectáculo de incultura—, la representación de la boxeadora buscó otra plataforma de aceptabilidad.⁶⁴ Una sátira de *El Gráfico* la mostraba con guantes de boxeo y vestido de corte bajo, en actitud desafiante hacia su profesor (en cuya fisonomía los fanáticos podían reconocer al popular campeón Luis Galtieri). En esa escena, la actitud de la boxeadora provocaba el reproche de mujeres vestidas hasta los tobillos.⁶⁵ Es probable que al sexualizar a la boxeadora moderna se buscara asegurar su feminidad ante el público masculino. En cambio, la estrategia de *Sport Ilustrado* para dignificar el pugilismo incluyó presentar boxeadoras porteñas, como Magdalena Marcó del Pont, entre las “bellas cultoras del sport”. Fundada ese año bajo dirección del ajedrecista Augusto de Muro y con apoyo de Marcelo Torcuato de Alvear (al momento presidente del Comité Olímpico Argentino), ese semanario proclamaba impulsar “la noble orientación de los *sports*”.⁶⁶ La fotografía de Marcó del Pont mostraba a una aficionada con guantes de box y zapatillas de ballet,

⁶⁴ Sobre los debates en el Concejo Deliberante porteño, véase María Ullivarri, “Boxeo, espectáculo y deporte: Hacia la construcción de una institucionalidad pugilística en la Buenos Aires de los años veinte”, *Anuario del Instituto de Historia Argentina*, 20, 1 (2020): e113.

⁶⁵ “Lo que hemos visto y leído”, *El Gráfico*, 29 de abril de 1922, 22.

⁶⁶ “A guisa de prólogo”, *Sport Ilustrado*, 31 de marzo de 1922.

ataviada con un traje flotante, asociado a los cánones de la belleza clásica, mientras se señalaba que “la inteligente bailarina clásica ocupa sus ratos de ocio practicando boxeo”.⁶⁷ La imagen condensaba las condiciones para legitimar esa actividad, pues no era una luchadora agresiva y competitiva, sino una joven que incorporaba el pugilismo a cualidades ya valoradas como belleza, inteligencia y disciplina artística.



Fuente: *Sport Ilustrado*, 8 de diciembre de 1922.

En la ola del nacionalismo cultural y de los triunfos de Luis Firpo —en especial su épico combate con Jack Dempsey en 1923—, que potenció el boxeo como símbolo de masculinidad patriótica, la revista *Punch* usó ese trasfondo para debatir la presencia femenina en el *ring*. Así, su primer editorial insistía en que para admirar “un cuerpo femenino” no era necesario “importar *girls* yanquis”.⁶⁸ En esa línea, reivindicó a artistas nacionales y dedicó portadas a actrices de “nuestro teatro”⁶⁹ que practicaban boxeo. *Punch* surgió en un momento decisivo de la lucha por la aprobación legal de los espectáculos de box en la ciudad y constituyó un proyecto editorial ligado al

⁶⁷ “Bellas cultoras del sport”, *Sport Ilustrado*, 8 de diciembre de 1922.

⁶⁸ “Nuestros propósitos”, *Punch*, 1 de noviembre de 1923, 2.

⁶⁹ *Punch*, 21 de diciembre de 1923.

diario *Crítica*.⁷⁰ Con tono polémico y popular similar al del diario, se autodefinía como “órgano de batalla” y exigía la profesionalización del pugilismo, mientras responsabilizaba a la Federación Argentina de Box por esa demora. Además, la revista se presentaba como “defensora del deporte femenino”⁷¹ y utilizaba la imagen de la boxeadora como herramienta crítica contra la dirigencia federativa.

Sin embargo, la defensa de *Punch* de las boxeadoras era ambigua. En su primera portada, mostró a la actriz Ángeles Mesa con guantes de boxeo, sentada en medio de un *ring* y maquillándose, para subrayar que “no descuida sus encantos físicos”.⁷² En otra edición, un montaje fotográfico de las “bellezas de nuestro teatro” junto a guantes de boxeo insistía en que “caras bonitas y formidables guantes de box son dos cosas diametralmente opuestas... porque las mujeres se han hecho para besar y amar con toda el alma”.⁷³ La revista publicaba series fotográficas de actrices que realizaban *performances* de boxeo, acompañadas por epígrafes que apelaban al voyerismo y a la complicidad del lector masculino. Una secuencia de mujeres en el *ring* remataba: “¿para qué necesitan *punch* estas señoras? Con sus formas y alrededores basta y sobra para dejar K.O. hasta al mismo Firpo. ¿No es así?”.⁷⁴ Debajo de otra fotografía de una actriz en posición de combate, el epígrafe afirmaba que “cualquiera se le anima con esa posturita”, aunque “el único modo de vencerla es lanzándole un directo al corazón”.⁷⁵

Aun con su nacionalismo explícito, *Punch* también destacó el fenómeno de Jeanne La Mar y resaltó el atractivo de sus “formas y belleza”, mientras preguntaba: “¿cuándo veremos esto por aquí?”.⁷⁶ No casualmente en las mismas páginas describía el pugilismo como deporte “viril”.⁷⁷ La figura masculina aparecía siempre como instructor en la cúspide de una jerarquía de género que hacía del hombre el depositario legítimo del saber boxístico. Una fotografía mostraba al púgil Alfredo Porzio “aleccionando a la simpática actriz Ángeles Mesa”; el rótulo remataba: “con sus ojos negros inspira un extraño sentimiento... ¿miedo?”.⁷⁸ Porzio —campeón célebre entre los porteños— encarnaba al agente que garantizaba que la jerarquía de género

⁷⁰ Sobre el diario *Crítica*, véase Sylvia Saitta, *Regueros de tinta. El diario Crítica en la década de 1920* (Buenos Aires: Sudamericana, 1998).

⁷¹ “Nuestros propósitos”, *Punch*, 1 de noviembre de 1923, 2.

⁷² *Punch*, 1 de noviembre de 1923, s. n.

⁷³ *Punch*, 21 de diciembre de 1923, s. n.

⁷⁴ *Punch*, 4 de enero de 1924, 8.

⁷⁵ “Para el que se anime”, *Punch*, 12 de septiembre de 1924.

⁷⁶ “Cuando veremos esto por aquí”, *Punch*, 16 de mayo de 1924.

⁷⁷ “Los menores de 18 años no podrán presenciar los matches de profesionales”, *Punch*, 2 de noviembre de 1923, 8.

⁷⁸ “Una discípula peligrosa”, *Punch*, 2 de noviembre de 1923, 9.

permaneciera intacta. De modo similar, “Las mujeres y el boxeo” narraba el fanatismo de una norteamericana por Firpo. Aunque el texto se acompañaba con una fotografía del boxeador en *sparring* con una mujer, el epígrafe ironizaba: “con una competidora así, los *cross* pupilares y los *punchs* pectorales... ¡bienvenidos sean!”.⁷⁹

Si bien *Punch* presentó algunos casos de boxeadoras más competitivas, siempre se trataba de atletas extranjeras. Un ejemplo era la chilena Lucía Carmen de la Rosa, de quien se afirmaba: “su nariz ha sido golpeada y por consiguiente se ha quedado chata, lo que le da un aspecto fiero y nada dionisiaco; pero, va, ella es boxeadora”.⁸⁰ La pregunta irónica que seguía — “¿Y esta es el sexo débil?”— convertía su destreza en una paradoja que, lejos de cuestionar la inequidad, reafirmaba la jerarquía de género y la supuesta exclusividad masculina del *ring*.



Fuente: *Punch*, portadas del 1, 9 y 23 de noviembre de 1923, y del 21 de diciembre de 1923.

⁷⁹ Manuel Hernández, “Las mujeres y el boxeo”, *Punch*, 11 de enero de 1924, 13.

⁸⁰ “Y esta es el sexo débil”, *Punch*, 16 de mayo de 1924.

De ese modo, la prensa que promovía el boxeo femenino en Buenos Aires también expresaba ansiedad ante la supuesta pérdida de feminidad y una marcada erotización del cuerpo de las boxeadoras, sin llegar a concebir el pugilismo como profesión abierta a las mujeres, ya que la fuerza física seguía caracterizada como atributo masculino. La mayoría de las boxeadoras retratadas en esas revistas eran cantantes y actrices que acudían al boxeo para ampliar su repertorio y su comerciabilidad escénica. Al mismo tiempo, mediante su labor corporal y artística, muchas se apropiaron del boxeo y, a la vez, contribuyeron a que la figura de la boxeadora — pese a los prejuicios — se volviera socialmente imaginable dentro del paisaje cultural porteño. El siguiente apartado analiza esa agencia, para lo cual desplaza el foco hacia lo que su práctica laboral y deportiva producía.

Cuadros de boxeadoras en el teatro de revista: el boxeo como herramienta laboral de las trabajadoras del espectáculo

En 1923 *Punch* afirmaba que María Turganova, del Teatro Porteño, practicaba boxeo “para mantener sus líneas”;⁸¹ sobre otra actriz señalaba que lo hacía para “dejar K.O. a los osados galanteadores que pretendan sobrepasarse”.⁸² Esos comentarios también ponen de relieve el vínculo del box femenino con la experiencia laboral de las artistas, al legitimarlo como técnica de cuidado corporal y garantía de empleabilidad dentro de una lógica de consumo visual. Incluso se reconoce la capacidad de esas mujeres para defenderse y negociar su posicionamiento frente al acoso masculino, un tema relacionado de modo directo con el ámbito laboral del espectáculo. El cruce entre la historia social del trabajo y la historia del género alumbró nuevos interrogantes sobre los espacios laborales históricamente desatendidos; asimismo, revela una industria del espectáculo como ámbito significativo de inserción laboral femenina.⁸³ Esa perspectiva es clave para ponderar la experiencia de las artistas-boxeadoras que, ante demandas del mercado, desplegaron sus capacidades físicas y escénicas como parte de una trayectoria laboral.

Es probable que para muchas artistas el boxeo constituyera un recurso coyuntural más que un oficio duradero. Sin embargo, el pugilismo se desarrolló en un ecosistema laboral compartido con el teatro, como evidencia el caso de los propios boxeadores, entre ellos Pedro Quartucci —hijo de

⁸¹ *Punch*, 9 de noviembre de 1923.

⁸² “Para el que se anime”, *Punch*, 12 de septiembre de 1924.

⁸³ Véanse Cristiana Schettini, “South American Tours: Work Relations in the Entertainment Market in South America”, *International Review of Social History*, 57, edición especial (2012): 129-160; “Transformistas en escena. Género y trabajo en el teatro de variedades, Buenos Aires 1910”, *Indicios*, 1 (2022): 49-72.

actores, acróbata circense y luego campeón olímpico—, quien debutó en un torneo organizado por compañías teatrales. En ese ámbito, también las artistas de variedades aprendían la práctica, como lo expone un anuncio de *Punch* sobre “una boxeadora más: Granadina Bella... acompañada de un conocido Segundo, Ruggero”.⁸⁴ Una fotografía mostraba cómo el actor Marcelo Ruggero la asistía a colocarse los guantes de box.

Es en ese contexto que proliferaron las *performances* de “boxeadoras” en el teatro de revista porteño. Como señala Carolina González Velasco, el mercado del entretenimiento integraba un entramado de productos culturales —teatro, cine, radio y prensa— y de relaciones que los articulaban.⁸⁵ En 1922 la llegada del teatro de revista parisino de Madame Rasimi y su compañía *Ba-Ta-Clan* introdujo un nuevo lenguaje escénico. Según Sergio Pujol, el modelo parisino, en definitiva, marcó la revista, que abandonó el criollismo para convertirse en un espectáculo moderno basado en la exhibición corporal, el humor libre y una visualidad afín al *art déco*.⁸⁶ Gonzalo Demaría explica cómo, en la década de 1920, el género de revista teatral componía una verdadera industria y una puerta al mercado de trabajo para mujeres.⁸⁷ Asimismo, la presencia de boxeadores y las alusiones al deporte en esos espectáculos se advierten en su inserción en la cartelera internacional. Así, aunque *Punch* calificó al *Ba-Ta-Clan* como exhibición obscena, incompatible con la supuesta castidad atribuida al boxeo como escuela moral, en sus páginas celebraba a estrellas del *ring* como Jim Corbett, que triunfaban en los *music-halls* al realizar coreografías de *sparring* junto a jóvenes *vedettes*.

La versión local del teatro de revista se sustentaba en el comentario de la actualidad, lo que obligaba a los directores a renovar repertorios capaces de captar el interés social. En ese sentido, “el boxeo” y “la mujer” se volvieron materias centrales en la década de 1920, cuando los escenarios se poblaron de títulos como *La mujer en todas partes*, *¡Viva la mujer!*, *Maleva* y *La Machona*. En paralelo al auge del pugilismo y de Luis Firpo, obras como *El K.O. del campeón*, *Knock out* y *Un asalto de variedades* capitalizaron el entusiasmo popular. Estructuradas en cuadros que comentaban la coyuntura, las revistas ofrecieron el marco principal para las *performances* de boxeo femenino. En 1925 el Teatro San Martín estrenó *¡Hip! ¡Hip! ¡Hurra!*, centrada en la figura de Firpo, cuyo número culminante recreaba cuando “el Toro Salvaje

⁸⁴ “Los deportes entre las mujeres del teatro”, *Punch*, 23 de noviembre de 1923.

⁸⁵ Carolina González Velasco, *Gente de teatro: ocio y espectáculos en la Buenos Aires de los años veinte* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2012).

⁸⁶ Sergio Pujol, *Valentino en Buenos Aires* (Buenos Aires: Emecé, 1994), 34.

⁸⁷ Gonzalo Demaría, *La revista porteña: teatro efímero entre dos revoluciones (1890-1930)* (Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro, 2011).

de las Pampas” había derribado a Dempsey, explotando así el impacto simbólico de aquel combate en el imaginario porteño. Los programas de la Biblioteca de Argentores muestran que entre 1923 y 1928 los cuadros de “Las boxeadoras” fueron recurrentes.⁸⁸ En 1923 *La Gran Siete* presentó “El Boxing Club Femenino” y luego *Bagallo perdido* ofreció el “Gran asalto: Firpet-Dempset”, parodia del Firpo-Dempsey. En 1925 *Señora Revista*, de Muiño y Alippi, incluyó “Las boxeadoras”, con Sofía Bozán como figura principal.

Las *performances* se estructuraban como cuadros de exhibición donde las “bataclanas” eran las trabajadoras protagonistas.⁸⁹ Aunque ellas evocaban la estética de Hollywood, un cronista destacó que cuidaban su imagen “ante un tocador de modesto pino” y comían el “clásico puchero criollo”.⁹⁰ Esas artistas llevaban una “vida no muy seductora” y cumplían un régimen estricto con “cuatro secciones los días hábiles y hasta seis los feriados”.⁹¹ Las funciones terminaban de madrugada y los ensayos empezaban temprano, “tolerando el mal genio del director” en un ambiente de “competencia a todo trapo”.⁹² Asimismo, la figura de la artista que lanzaba golpes coreografiados bajo los reflectores condensaba un proceso en el que el cuerpo operaba como herramienta profesional. Margarita Padín, estrella del cuadro “Las boxeadoras modernas” en la obra *Las platenses me gustan más*, provenía del circo, donde las hijas aprendían ejercicios de fuerza desde niñas. Aunque críticos como los de *Punch* redujeron su labor a exhibición de cuerpos “para que el mirón observe bien las líneas y curvas de estas pugilistas”,⁹³ al calzarse los guantes ella extendía un oficio hacia una especialización escénica demandada por el mercado. María Isabel Bergero, nacida en 1905 en Balvanera y titulada en el oficio de corte y confección, ingresó al coro teatral gracias a su prima Olinda Bozán, de quien adoptó el apellido, construyendo su nombre artístico como Sofía Bozán. Posiblemente también pudo capitalizar su experiencia previa, ya que “toda bataclana criolla sabe coser y

⁸⁸ La Sociedad General de Autores de la Argentina (Argentores) es una asociación civil de carácter profesional y mutual. Fue fundada el 11 de septiembre de 1910, inicialmente con el nombre de Sociedad Argentina de Autores Dramáticos; a fines de 1934 fue instituida con la designación actual. Véase Biblioteca de Argentores, Programas, Libros 01 al 04 (1922-1927).

⁸⁹ Las bataclanas fueron sujetos de una representación ambivalente, siendo estigmatizadas como una amenaza moral por la prensa crítica, mientras que publicaciones picarescas festejaban su picardía y su poder frente a los varones. Esa dualidad las posicionó simultáneamente como figuras que degradaban el arte teatral y como íconos de una modernidad trabajadora y gozosa en la industria del espectáculo. Véase “¡Araca, muchachos! ¡Una bataclana!: figuraciones de las bataclanas y el teatro de revista en publicaciones porteñas de 1920-1930”, *Indicios*, 2 (2023): 5-20.

⁹⁰ *Mundo Argentino*, 26 de noviembre de 1924, 20.

⁹¹ *Ídem*.

⁹² *Ídem*.

⁹³ “Lástima que solo se exhiban en prive”, *Punch*, 29 de marzo de 1924.

zurcir y su *boudoir* es una mezcla de coquetería y casa práctica”.⁹⁴ Dotada de talento musical, ella destacó en cuadros de boxeadoras en los que “enseguida canta un tango con buen gusto y se hace bisar”.⁹⁵ Por su parte, Hortensia Arnaud, primera bailarina del Teatro Porteño, provenía de la danza clásica y construyó una identidad basada en su destreza atlética y en el uso de una cabellera afro.⁹⁶ En todos los casos, el cuerpo no era solo objeto de exhibición, sino instrumento de trabajo, el que, en pleno auge del boxeo de la década de 1920, incorporó al escenario nuevas técnicas pugilísticas y experiencias previas.

La prensa sostenía un discurso ambivalente entre el fantasma de la masculinización y el voyerismo. Críticas de *Última Hora* desdeñaban el número de “las boxeadoras” por ser “un cantable prendido con alfileres”,⁹⁷ y *La República* lo reducía a “cuadro de chicas para la pasarela”.⁹⁸ Un ejemplo extremo fue *Media Noche*, con una viñeta de boxeadoras que aludía a golpes en su “sitio prohibido”,⁹⁹ con lo cual reforzaba la frontera que mantenía la imagen de la boxeadora fuera del estatuto deportivo legítimo. Pero frente a esos discursos estaba el desafío material del oficio. La capacidad de salas como “el Maipo”, “el Porteño” y “el Sarmiento” daba enorme visibilidad a esas mujeres, y las tecnologías escénicas, junto con un lenguaje visual renovado, ayudaban a que fueran aceptadas como producto “moderno”.

La *bataclanización* de los teatros proveyó un código estético que, aunque cargado de voyerismo —como ya se dijo—, permitió enmarcar a la boxeadora dentro de un ideal de modernidad aceptado por el mercado.¹⁰⁰ Gail Bederman entiende el género como un proceso donde los sujetos negocian su posición y explotan las contradicciones de los discursos dominantes.¹⁰¹ Desde esa perspectiva, se puede pensar que las *performances* funcionaron también como laboratorio de experimentación de género y de especialización laboral. Así, existían además otras representaciones que mostraban a bataclanas como

⁹⁴ *Mundo Argentino*, 26 de noviembre de 1924, 20.

⁹⁵ “Señora Revista”, *Última Hora*, 23 de agosto de 1925.

⁹⁶ Véase, por ejemplo, *El Gráfico*, 21 de enero de 1928.

⁹⁷ “Señora Revista”...

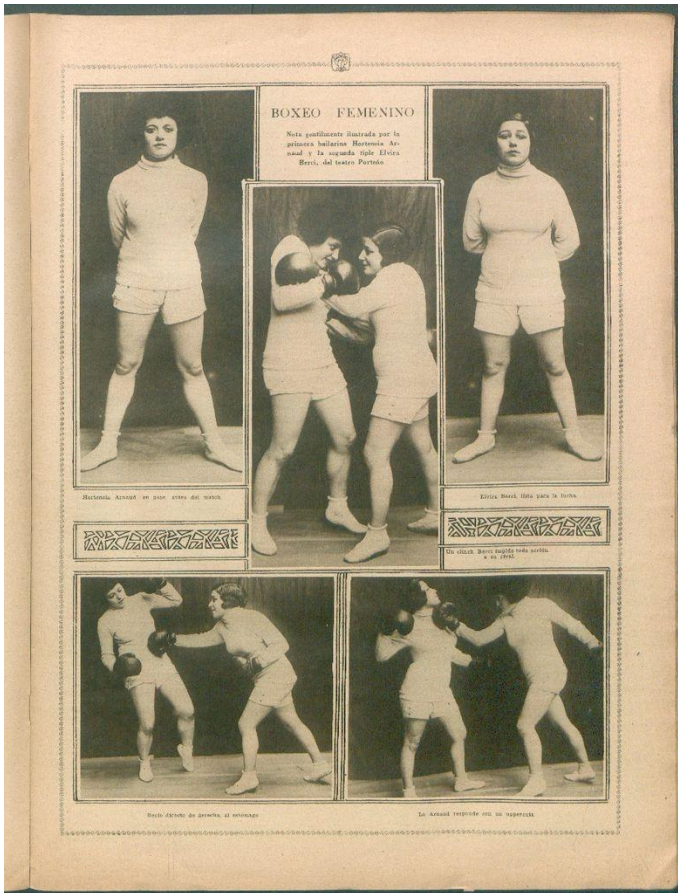
⁹⁸ “Señora Revista se estrenó anoche en el Buenos Aires”, *La República*, 23 de agosto de 1925.

⁹⁹ “Boxeo femenino”, *Media Noche*, 3 de febrero de 1927, 19.

¹⁰⁰ Las bataclanas fueron sujetos de una representación ambivalente, siendo estigmatizadas como una amenaza moral por la prensa crítica, mientras que publicaciones picarescas festejaban su picardía y su poder frente a los varones. Esa dualidad las posicionó simultáneamente como figuras que degradaban el arte teatral y como íconos de una modernidad trabajadora y gozosa en la industria del espectáculo. Véase Borgatello, “¡Araca, muchachos!...”.

¹⁰¹ Gail Bederman, *Manliness and Civilization: A Cultural History of Gender and Race in the United States, 1880-1917* (Chicago: University of Chicago Press, 1995).

Hortensia Arnaud y Elvira Berci en ejecución de *uppercuts* y *clinchs*.¹⁰² De ese modo, para las artistas, los *magazines* y los semanarios deportivos, eran una extensión de los *rings* teatrales, donde al negociar espectacularidad, demandas del mercado y aspiraciones propias cuestionaban la idea de una condición femenina universal.



Fuente: *Fray Mocho*, 22 de diciembre de 1925.

¹⁰² “Boxeo femenino”, *Fray Mocho*, 22 de diciembre de 1925, 27.

Cuadro 1: Obras teatrales con cuadros de boxeadoras durante la década de 1920

Fecha	Teatro	Compañía	Obra	Cuadro	Bailarinas-boxeadoras
23 de agosto de 1923	De la Comedia	Ignacio León	<i>La Gran Siete</i>	“El Boxing Club Femenino” (4to)	Señoritas García, León, Asensio, Navarro, Wilson, Electra, Clara, Dora, Espina, Ceballos, Pura, Bard, Fernández, Merlo
15 de septiembre de 1923	América	Felipe Panigazzi	<i>Bagallo perdido</i>	“Gran asalto Firpet-Dempset” (8vo)	(No especifica nombres)
23 de agosto de 1925	Buenos Aires	Muiño y Alippi	<i>Señora Revista</i>	“Las boxeadoras” (5to de 11)	Bersi, Aparicio, Ventura L., Méndez, P. Soto, Méndez, M. Ventura, J. Sánchez, Vidal, Rolón, Rivalta, Bozán, Waiss y Díaz
14 de abril de 1926	Argentino	De Grandes Revistas - ultra modernas	<i>Las platenses me gustan más</i>	“Las boxeadoras modernas” (3ro de 13)	<i>Referee:</i> Pepita Cantero Boxeadoras: C. Salvador, M. Rodríguez, J. Rodríguez, R. Miranda, M. Salvador, Falcón, Morgan, Bordas, Ortíz, Padín, Wernicke, Mañana, Pais, Ramos
1 de mayo de 1926	Florida	Nacional de Revistas ultra modernas	<i>Las porteñas me gustan más</i>	“Las boxeadoras” (8vo de 12)	<i>Referee:</i> M. Muñoz Boxeadoras: Swanson, R. Miranda, Pais, M. Rodríguez, M. Miranda, Wernicke, Davis, Falcón, Sastre, Dormal, Galarza Henderson

Fecha	Teatro	Compañía	Obra	Cuadro	Bailarinas-boxeadoras
29 de septiembre de 1926	Variedades	Nicolás D’amato	<i>Al revés te has puesto el poncho</i>	“Un poco de boxeo” (2do de 10)	Las hermanas STRONAS.
4 de junio de 1927	Variedades	Felipe Panigazzi	<i>Aquí te la dan con pesto</i>	“Las boxeadoras” (8vo de 10)	Entrenador: señorita Salvatore Boxeadoras: señoritas Ibáñez, Gago, Oleese, Martínez Morales, Salvatore Goldani, Peña Goldani, Ibáñez
6 de junio de 1927	Cine San Martín	Compañía Argentina de Grandes Revistas	<i>Reflejos Film</i>	“Gente del Pueblo, Página de deportes” (4to de 11)	<i>Referee</i> : señor Ferrante Anunciador: señor Ferrer Peleas: 1ra Quintana y Marsal, 2da Martínez y Moreno, 3ra Estor y Santander, 4ta Beltrán y Zapiola, 5ta Estor y Sáenz, 6ta Pastor y Beltrán
19 de octubre de 1927	Variedades	Argentina de Revistas	<i>Un asalto de variedades</i>	“Boxeo con premios” (7mo de 13)	Señorita R. Davis, Echegoyen, Brana, Alfano, M. Davis, Girón, señor Carrasco
30 de diciembre de 1927	Ba-Ta-Clan	De Revistas	<i>La bombonera del amor</i>	Dentro del prólogo, “Boxeadores”	Grany, Clay, García, Miranda

Fuente: Elaboración propia a partir de los programas de mano archivados en la Biblioteca de Argentores, Programas, Libros 01 al 04 (1922-1927).

Fisuras en el consenso: circulaciones, cicatrices y músculos

Además de las *performances* teatrales y fotográficas, rastros fragmentarios sugieren la existencia de un boxeo femenino más técnico y competitivo practicado en gimnasios y clubes, y hasta en los mismos teatros. Así, aun entre sus epígrafes voyeristas, *Punch* publicaba desafíos como el que la artista Armanda Derval, del Teatro Porteño, lanzó “a todas las aficionadas de su peso”.¹⁰³ Esa voluntad de competencia técnica se tradujo también en intentos de monetización: bajo el título “Se necesita un promotor”, la revista *Punch* publicó una misiva de la bailarina y pugilista Ángeles Mesa, quien al alegar su condición de “campeona” aceptaba desafíos de otras aficionadas, pero exigía una bolsa de 50.000 pesos, mientras advertía: “por menos no me pongo los guantes”.¹⁰⁴ Si bien el tono de *Punch* respecto a las boxeadoras era con frecuencia satírico y persistía en definir el boxeo como un “arte viril”, al calificar las pretensiones de esa artista como “perfectamente razonables”, sugería que, para algunas mujeres, el boxeo brindaba la posibilidad de hacer de su fuerza física un capital negociable dentro del mercado del espectáculo.

Al someterse a la mirada masculina y su mediación, quizá ellas negociaban para que su práctica fuera socialmente “tolerable”. No obstante, esta podía desbordar esos límites, como muestra *Sport Ilustrado* al narrar el combate entre Olga y Emma Fernández, “jóvenes argentinas que con todo entusiasmo se dedican a propinarse buenos golpes”.¹⁰⁵ Otro indicio elocuente es el combate, reseñado en 1923 por *Punch*, entre Catalina Passano y Margarita Avelenda en el Internacional Boxing Club.¹⁰⁶ Así, a pesar de los evidentes estereotipos presentes en las publicaciones, sus representaciones dejan vislumbrar la heterogeneidad de las experiencias sociales que tuvieron lugar en esos espacios de boxeo y que, al parecer, incluían a mujeres.

En medio de la “locura por el box”, y cuando los periodistas aseguraban que “todos los días se funda un club de boxeo”,¹⁰⁷ otro columnista lanzaba su “protesta contra un club que propone la enseñanza del box a las muchachas argentinas” y advertía que “las damitas ya estaban en estado de efervescencia”.¹⁰⁸ Esa alarma coincidía con la constatación de *Mundo Argentino* de que “ya nadie se asombra de ver aparecer mujeres boxeadoras”.¹⁰⁹ La coexistencia del rechazo y el reconocimiento de un hecho

¹⁰³ *Punch*, 23 de noviembre de 1923.

¹⁰⁴ “Se necesita un promotor”, *Punch*, 7 de diciembre de 1923, 6.

¹⁰⁵ “Bellas cultoras del sport”, *Sport Ilustrado*, 24 de noviembre de 1922.

¹⁰⁶ “Se ha realizado en Buenos Aires un match de boxeo entre mujeres”, *Punch*, 2 de noviembre de 1923, 11.

¹⁰⁷ *Punch*, 23 de diciembre de 1923.

¹⁰⁸ “El boxeo entre mujeres”, *El Suplemento*, 23 de septiembre de 1925, 118.

¹⁰⁹ “El equipo femenino de polo”, *Mundo Argentino*, 9 de julio de 1924, 4.

consumado delimitaban el tenso espacio en el que la práctica trataba de abrirse paso. Por supuesto que no toda práctica boxística desarrollada por mujeres en el marco de la cultura de masas representaba necesariamente un recurso laboral. En todo caso, conviene considerar que en esas instituciones atléticas la barrera entre amateurismo y boxeo comercial también era borrosa, puesto que, como admitían sus propios integrantes, incluso las “exhibiciones de aficionados” masculinos funcionaban casi como eventos “profesionales” mediados por contratos por dinero.¹¹⁰ De hecho, aunque el caso trascendía Capital Federal, figuras como Helvecia Cheppi, presentada como “Campeona de Tres Arroyos”, lanzaba desafíos públicos tanto a mujeres como a hombres en el Club Independiente de Tandil.¹¹¹

Al exhibir las marcas de los combates en su propio rostro, boxeadoras como la ya mencionada Carmen Lucía de la Rosa instrumentalizaban el sensacionalismo de la prensa para construir una carrera profesional propia. Fragmentos biográficos de la chilena evidencian su itinerario transnacional de boxeo, con base en ciudades como San Francisco, donde además era anunciada como una pugilista mexicana de nariz ligeramente torcida y dispuesta a enfrentar a cualquier hombre o mujer de su peso. El público se sentía atraído por la mezcla de sentidos de género que se producía cuando esas mujeres exhibían atributos considerados “masculinos”. En ese contexto, un columnista también mencionó la posibilidad de que una californiana llamada Luisa Adler arribara a la ciudad de Buenos Aires. Él la retrató como “una boxeadora temible”, célebre por haber puesto *knockout* a rivales masculinos; además, aunque ironizaba que “con esa cara no hacen falta músculos”,¹¹² subrayaba que su trayectoria combinaba el *ring* con “fructíferas” exhibiciones teatrales en un recorrido atlántico que abarcaba Estados Unidos, Cuba, Europa y el Río de la Plata. Por su parte, Patricia Anderson mostró cómo en esos años la figura de la “machona” operaba en la prensa como advertencia disciplinaria hacia las mujeres que se alejaban del mandato maternal o de la belleza heteronormativa. El humor y la burla en revistas como *Caras y Caretas* o *El Gráfico* buscaban de ese modo “ponerlas en su lugar”.¹¹³ No obstante, el sentido para esas boxeadoras era otro: aquello que la prensa interpretaba como “desviación”, para ellas era una herramienta laboral. Aceptar la exposición sensacionalista no implicaba necesariamente sentirse “disciplinadas,” sino usar el juego mediático para sostener su trabajo deportivo, incluso en un escenario internacional. Por

¹¹⁰ “Colazos del match Galtieri-Giribone Cañas”, *Crítica*, 26 de septiembre de 1919, 8.

¹¹¹ “Nueva Era”, 17 de marzo de 1926, citado en Marco Vistalli, *Historia del boxeo de Tandil* (Tandil: 2009).

¹¹² “Misceláneas del deporte universal”, *Mundo Argentino*, 5 de mayo de 1926, 23.

¹¹³ Patricia Anderson, “Sporting Women and Machonas: Negotiating Gender through Sports in Argentina, 1900-1946”, *Women’s History Review*, 24, 5 (2015): 700-720.

cierto, más allá del sensacionalismo “masculinizado”, todas exhibían una imagen de atleta moderna con pantalones cortos y cabello de melena. Es posible que se pensarán a sí mismas en sintonía con artistas y atletas populares y admiradas, como Jeanne La Mar, quien buscaba trascender el teatro para ser la primera boxeadora profesional reconocida por distintas comisiones boxísticas de Estados Unidos.



Fuente: *Punch*, 16 de mayo de 1924. Carmen Lucía de la Rosa.

Entretanto, el debate local, que se nutría de referentes internacionales como parámetros normativos disuasorios, nos ofrece más huellas. La prensa socialista sostenía que, al prohibir los combates femeninos en Francia, la International Boxing Union mostraba un “alto sentido deportivo y moralista”.¹¹⁴ De manera significativa, esa posición llevó a los socialistas a hacer frente común con la Federación Argentina de Box, una institución con la que hasta entonces habían mantenido fuertes divergencias, por cuanto los

¹¹⁴ “El box femenino”, *La Vanguardia*, 23 de marzo de 1923. Sobre la intervención de los legisladores socialistas en el debate sobre el boxeo porteño, véase Javier Guiamet, “El trompeador Firpo. El boxeo dentro del imaginario del socialismo argentino de los años veinte”, *Anuario de la Escuela de Historia*, 7, 9 (2016): 61-80.

socialistas habían impulsado una intensa campaña contra la profesionalización del boxeo. La coincidencia en torno a la exclusión femenina revelaba así un terreno ideológico compartido en el heterogéneo arco político. En paralelo, otros comentaristas elogiaban “al pueblo inglés” por rechazar a un empresario que, en el interés de conseguir un “soberbio negocio”, supuestamente había obligado a “dos Evas a subir al ring a ganarse el triste pan de cada día con el brutal espectáculo de sus puños”.¹¹⁵ Esa insistencia en difundir prohibiciones en las naciones que se consideraban faros de “civilización”, funcionaba como espejos condenatorios que proyectaban los posibles derroteros “barbáricos” de la práctica en el Río de Plata. De hecho, en 1937, en *Caras y Caretas* un escritor denunció que “en un teatro de esta capital fue presentado en noches pasadas un conjunto de mujeres boxeadoras, quienes fueron exhibidas como participantes en un presunto campeonato mundial de box femenino”.¹¹⁶ El comentarista responsabilizaba a empresarios y a autoridades públicas por “rebajar” de esa manera el nivel artístico de los espectáculos teatrales. La indignación moral de aquellos críticos confirmaba que la actividad, lejos de desaparecer, mutaba y se reinventaba.

Es claro que la fragmentariedad de los indicios rescatados obliga a reconocer que, más que un circuito orgánico, lo que se entrevé es un archipiélago de eventos cuya regularidad es difícil de reconstruir en su totalidad. Sin embargo, las falencias del registro documental, que diluyen las trayectorias individuales, no deben leerse como inexistencia de la actividad. Esto exige trascender los marcos que veían solo erotismo o peligro de masculinización. Un ejemplo, referido por Marina Porcelli, es el de Miss Murray, esposa del púgil Jack Murray, quien codirigía una academia en Mendoza y enseñaba boxeo a niños.¹¹⁷ Este dato, mínimo pero revelador, sugiere la necesidad de estudiar qué ocurría incluso lejos de los reflectores metropolitanos, donde las mujeres tal vez no solo practicaban, sino que también transmitían la práctica y participaban en la cadena formativa de la cultura boxística.

Aunque es necesario continuar con la investigación para explorar tales alcances, resulta pertinente preguntarnos si dichos enclaves geográficos se articulaban con la dinámica porteña de modo más estructural como para conformar un circuito en ciernes. Bajo esa premisa, casos como el de Helvecia Cheppi —al enfrentar a púgiles como Mayorico González, con actividad en los *rings* de la capital— o el de Miss Murray —vinculada, como se dijo, al

¹¹⁵ “Un aplauso a los Johnys”, *El Suplemento*, 17 de febrero de 1926, 61.

¹¹⁶ “Espectáculo de mal gusto”, *Caras y Caretas*, 30 de octubre de 1937, 18.

¹¹⁷ Marina Porcelli cita el artículo de Carlos Suárez, “Breve historia del boxeo mendocino”, *Revista Boxing*, 231 (septiembre de 1955): 20-22. Véase también Marina Porcelli, *Boxeadoras: no tan distintas: mujeres que pelean en Buenos Aires* (Buenos Aires: Edición del autor, 2025).

boxeador Jack Murray, quien a su vez estuvo articulado a las redes fundacionales del Buenos Aires Boxing Club— sugieren una potencial integración. Por el momento, puede proponerse que esas huellas pintan un cuadro de capas superpuestas: un núcleo espectacular masivo (teatro de revistas), un anillo periférico de práctica más técnica (Passano, Avelenda) filtrado por el sensacionalismo (de la Rosa, Cheppi) y la posibilidad de un sustrato difuso de enseñanza informal (Miss Murray). Con todo, esa convergencia apunta a que el boxeo femenino fue más complejo y extendido de lo que reconoce el relato centrado en la institucionalización de la Federación Argentina de Box. Su estudio exige seguir el rastro de aquellas mujeres que, desde teatros, gimnasios y clubes, desafiaron con sus puños los contornos de la feminidad de su tiempo.

Conclusiones

La nota gráfica de *Mundo Argentino* del 11 de julio de 1934, con la que se inició este trabajo, funciona como un prisma que condensa visual y discursivamente las tensiones, las transformaciones y las realidades laborales y simbólicas analizadas. Su esquema del “Box femenino en cuatro tiempos” ofrece una cronología cultural que hasta cierto punto coincide y se enriquece con los hallazgos de esta exploración. El primer tiempo evocaba una etapa en la que el boxeo se practicaba bajo “el rigor de los corsés” y “el revuelo de polleras”, aunque era considerado “poco femenino”. Coincidió con la circulación transatlántica de la figura sensacionalista de la “mujer boxeadora”, consumida por la prensa local como “curiosidad” lejana, aun cuando ya se nombraba a figuras como “El Terror de Sudamérica”. El segundo tiempo abarcaba la Primera Guerra Mundial y su inmediata posguerra, cuando la figura de la boxeadora se vinculó al discurso de la “cultura física” y al aumento de mujeres como espectadoras del boxeo masculino. El tercer tiempo, en la década de 1920, radicalizó esa imagen con la joven moderna —de pantalones cortos y melena— e incorporó el boxeo al teatro de revistas. Esa transformación estética tuvo una dimensión laboral: artistas como Margarita Padín, Sofía Bozán y Hortensia Arnaud —procedentes del circo, la danza y el varieté— profesionalizaron sus *performances* pugilísticas dentro de un mercado escénico competitivo. La continuidad de esos números en cartelera reflejaba una práctica laboral concreta y una demanda sostenida, coincidente con el auge del boxeo y la popularidad de Firpo. El cuarto tiempo expresaba la tensión persistente: en 1934 el cronista señalaba que, en los *clinchs*, las boxeadoras “tratarán de renovarse el rouge”, aunque practicaban un boxeo de métodos depurados. Esa ambivalencia resume la existencia de combates más técnicos y competitivos, activos en academias, clubes y teatros. A fines de la década de 1930, otro periodista observó que por negligencia de sus autoridades Buenos Aires era

“de las pocas ciudades donde se tolera el box femenino en lugares públicos y hasta en los sitios donde ellas mismas entretienen a la población”.¹¹⁸ Esa retórica confirmaba que el boxeo femenino se había incorporado al paisaje urbano y cultural porteño, pese a las restricciones normativas y a los prejuicios sociales. En el escenario, el gimnasio o en el *ring*, había boxeadoras que se consolidaban como trabajadoras que capitalizaban sus destrezas corporales para subsistir; con ello, ampliaban los límites de lo imaginable para “la mujer” en el espacio público.

Pero ese proceso no fue una simple evolución de costumbres, sino una trama de coerción y consenso. El Estado y las instituciones deportivas —como la Comisión Municipal de Box y la Federación Argentina de Box— usaron leyes y reglamentos que buscaban apartar a las mujeres de la práctica deportiva profesional, mientras reservaban el “arte viril” a los varones. Paralelamente, se consolidó un consenso que admitía el boxeo femenino como un “ejercicio estético” o una práctica higiénica que no alteraba “la naturaleza” ni “la belleza” de la mujer. Sin embargo, ese consenso no era una libre elección, sino una elección entre posibilidades acotadas por un conflicto. Si “consintieron” las representaciones de la prensa —entre ellas, “terroríficas”, “curiosidades”, “bellas cultoras” o “fieras”— fue porque estas actuaron como mecanismos de negociación para que su práctica fuera “tolerable” en un ámbito definido como masculino.

La idea de una exclusión sistemática de las mujeres en la práctica deportiva debe matizarse a la luz de los fragmentos reconstruidos en este trabajo, los cuales evidencian tanto la presencia de boxeadoras en algunas instituciones deportivas como cierto desarrollo de su práctica, pese a las dificultades y a las objeciones enfrentadas. Así, muchas boxeadoras reinterpretaron aquellos límites y las miradas que las veían simplemente como espectáculo voyerista. Para las bataclanas, el boxeo era herramienta profesional y medio de subsistencia en un mercado competitivo. La fisura se evidenció aún más con atletas como Lucía Carmen de la Rosa y Helvecia Cheppi, quienes desbordaron el marco estético y “natural” cuando, por ejemplo, mostraban marcas reales de combate y sus músculos en el *ring*. Ante ello, la prensa buscó reencuadrarlas en el sensacionalismo, mientras aseguraba que la legitimidad deportiva correspondía al boxeo masculino. No obstante, ellas aprovecharon esa visibilidad para sostener una actividad que la Federación Argentina de Box no asimilaba. En 1934 *Mundo Argentino* afirmaba que en la propia ciudad de Buenos Aires “nada podía impedir la práctica del box entre mujeres”.¹¹⁹ Parte de esa “práctica” se vinculaba con una agencia de carácter laboral y

¹¹⁸ *Caras y Caretas*, 26 de febrero de 1938, 46.

¹¹⁹ “Box femenino en cuatro tiempos”, *Mundo Argentino*, 11 de julio de 1934, 12.

deportivo que una amplia facción del discurso médico y periodístico intentó, sin éxito, suprimir.

Title: “¡Hace treinta años ya boxeaba el sexo débil!”: Gender, labor, and spectacle in the History of Women’s Boxing in Buenos Aires (1890-1930)

Abstract: The article proposes a reconstruction of the early development of women’s boxing in Buenos Aires between 1890 and 1930, examining its representations as part of an emerging mass culture and its unfolding as a labor activity within the entertainment industry, beyond the scope of sports associations. By combining the social history of sport with the history of gender and labor, it analyzes the connections of actresses with boxing as a fundamental element for the legitimacy of female practice and its development as a modern product.

Keywords: Women’s Boxing, Buenos Aires, gender, labor, spectacle

Título: “¡Hace treinta años ya boxeaba el sexo débil!”: Gênero, trabalho e espetáculo na História do Boxe Feminino em Buenos Aires (1890-1930)

Resumo: O artigo propõe uma reconstrução do desenvolvimento inicial do boxe feminino em Buenos Aires entre 1890 e 1930, atentando para suas representações como parte de uma cultura de massas em formação e para seu desdobramento como atividade laboral no âmbito da indústria do espetáculo, para além das associações esportivas. A partir da combinação da história social do esporte com a história do gênero e do trabalho, analisam-se os vínculos das atrizes com o boxe como um elemento fundamental para a legitimidade da prática feminina e seu desenvolvimento como produto moderno.

Palavras-chave: boxe femenino, Buenos Aires, espectáculo, gênero, trabalho