

¿(Des)enmascarando identidades?

Una aproximación a la lucha libre mexicana

(Un)masking Identities? An Approximation to Mexican Catch

Elena TRAPANESE

Università degli Studi di Napoli “Federico II”

elena.trapanese@inv.uam.es

DOI: <https://doi.org/10.15366/bp2017.16>

Recibido: 23/11/2016

Aprobado: 08/02/2017

Resumen: La intención de este trabajo¹ es poner de relieve algunos de los procesos de construcción de las identidades en juego en la lucha libre, considerada como una de las manifestaciones más relevantes de la cultura de México. A través de un cotejo con el mundo de la *commedia dell'arte* italiana, de las reflexiones de Roland Barthes, Carlos Monsiváis y Bolívar Echeverría, dedicamos particular atención al papel de las máscaras.

Palabras clave: lucha libre mexicana, identidades, máscara, cuerpo.

¹ Este trabajo se inscribe dentro del proyecto de investigación post-doctoral *México en Italia. Italia en México. El papel de los exiliados republicanos españoles en las relaciones culturales entre los dos países: de la segunda posguerra italiana a la muerte del Caudillo (1946-1975)*, realizado en la Universidad Nacional Autónoma de México y financiado por el Programa de Ayudas de Excelencia del Gobierno de México para Extranjeros (2016).

Abstract: The aim of this work is emphasize some of the processes in the construction of the identities in game in the “lucha libre”, considered as one of the most relevant manifestations of the culture of Mexico. Through a comparison with the world of the Italian *commedia dell'arte*, of the reflections of Roland Barthes, Carlos Monsiváis and Bolívar Echeverría, we put attention in the role of masks.

Keywords: mexican catch, identities, mask, body.

Para poder hablar de mí, me tengo que despojar de la máscara por un momento y observarla del lado humano.

Blue Demon Jr.

La lucha libre es vista hoy en día como una de las manifestaciones más relevantes de la cultura de México. Se trata de un deporte-espectáculo que se ha formado y se forma en las arenas del país, tanto en el *ring* como en los asientos de los espectadores, en las familias de los luchadores, en las empresas de publicidad, en los talleres donde se fabrican las máscaras y los trajes, así como en los gimnasios donde los luchadores se entrenan durante años.

Cuando acudimos a una arena o coliseo, lo hacemos para presenciar una función de varios combates –que se realizan sobre un cuadrilátero de seis por seis metros, rodeado por tres cuerdas elásticas por cada lado– y cuyas bases son las escuelas olímpicas y grecorromana, las artes marciales, el *jiu jitsu* y las escuelas de combate.

Una importante parte del juego sobre el encordado lo desarrolla también el *réferi*, el árbitro, quien es “la pimienta en la mesa”, pues tiene que hacer valer su autoridad, contribuyendo considerablemente al show. Pero el gran protagonista, además de los propios luchadores, es el público.

El asiento del espectador es la cápsula por la que sales disparado, el último lugar, la frontera entre la ilusión y el mundo cotidiano. [...] El público se comporta como en ningún otro espectáculo: es un verdadero monstruo de mil cabezas cuya participación es definitiva. El espectador mexicano hace de él un eco lejano del antiguo teatro de revista, pues las veladas de lucha no sería las mismas sin los gritos, los gestos, los desafueros y la participación de la gente que se entrega fielmente.²

Inciertos son los orígenes de la lucha libre mexicana. Hay quienes creen, como Orlando Jiménez Ruiz, que uno de sus capítulos más antiguos remonta a los torneos de lucha organizados cerca de Calais, en 1520, con ocasión del encuentro entre Enrique VIII y Francisco I. El “crítico enmascarado”³ hace referencia también a la práctica de *la lutte* por las tropas de Maximiliano de Austria (segundo Emperador de México, de 1864 a 1867), así como a un torneo de lucha grecorromana ofrecido en la boda entre Francois Achille

² Jiménez Ruiz, Orlando, “El país de la lucha”, *Artes de México (Lucha libre. Dos al hilo*, Monográfico sobre Lucha libre), n. 120, marzo 2016, p. 25.

³ Jiménez Ruiz, Orlando, “En el *ring* de la historia”, *Artes de México (Lucha libre. Relatos sin límite de tiempo*, Monográfico sobre Lucha libre), n. 119, diciembre 2015, pp. 11-21.

Bazaine y Josefa Peña y Azcárate, en el Palacio de Buenavista de la Ciudad de México. Sin embargo, indudable es también la influencia de la lucha libre de los Estados Unidos de América, a donde la lucha grecorromana llegó “durante los siglos XIX y XX a través de las grandes oleadas de migrantes europeos”⁴, para luego convertirse en el *wrestling*. La lucha grecorromana llegó a México a principios del XX, más habrá que esperar los años cuarenta para que este deporte-espectáculo adquiera los elementos que hoy en día lo caracterizan. “Cuando nosotros vamos a una gira a Estados Unidos –comenta Sangre Azteca– sus luchadores distinguen muy bien: le dicen lucha libre a lo mexicano, *wrestling* a lo gringo y *pororesu* a lo japonés”⁵.

Una figura central para la fortuna de la lucha libre en México es la de Salvador Lutteroth, un ex pagador de las fuerzas del general Álvaro Obregón: tras haber conocido este deporte-espectáculo en Texas, quien fue el primero en colocar a luchadores mexicanos y no solo extranjeros en los encuentros y fue el artífice de dos espacios emblemáticos como la Arena Coliseo y la Arena México⁶.

En el gremio de los luchadores que se han convertido en verdaderos mitos, cabe destacar a Rayo de Jalisco, Blue Demon, el Perro Aguayo, Rey Misterio, Octagón, La Parka, Místico, Mil Máscaras, Sangre Chicana, Huracán Ramírez, Satánico, Canek y, por supuesto, el Santo⁷. Todos ellos, al empezar su carrera, tuvieron que elegir si pertenecer al bando de los “rudos” o de los “técnicos”: al bando de los trasgresores, que no dudan en utilizar trampas para obtener sus objetivos o, por el contrario, al bando de los que siguen las reglas, que no utilizan maniobras ilegales en los combates y que llegan a la victoria de manera “limpia”. “Aquel que se pone una máscara –recuerda Blue Demon Jr.– se transforma en un héroe, muchos en un superhéroe, pero yo me convierto en un antihéroe”⁸. Hay quienes se han preguntado si la lucha entre el Bien y el Mal, entre la justicia y la injusticia, desarrolla o no un papel central en el *catch* mexicano: Carlos Monsiváis hasta llega a vislumbrar en los encuentros casi una teología o, por lo menos, la teatralización de una oposición teológica entre “los enemigos de Dios” y “los emblemas extenuados y sudorosos del Paraíso”⁹.

Roland Barthes, en un célebre texto titulado *El mundo del catch*, describía las “reglas” de la lucha libre no como una obligación real, sino más bien como “la apariencia convencional de la regularidad”:

La deslealtad [es decir, lo que propiamente tendría que distinguir el bando de los rudos de el de los técnicos] no existe aquí más que por sus signos excesivos: propinar al vencido una gran patada, refugiarse tras las cuerdas para invocar ostensiblemente un derecho puramente formal, rehusarse a estrechar la mano del contrincante antes o después del combate, aprovechar la pausa oficial para volver a traición, por la espalda, contra el adversario, darle un golpe prohibido cuando el árbitro no ve (golpe que, claro está, no tiene valor ni justificación mas que porque en realidad,

⁴ Ibid., p. 14.

⁵ Idem.

⁶ Cfr. Morales, Ricardo, “Los Lutteroth (Entrevista)”, en GROBET, Lourdes, *Espectacular de lucha libre: fotografías de Lourdes Grobet*, México, Trilce/Océano/Conaculta, 2005, p. 20.

⁷ Sobre la figura del Santo, véase el estudio de Carlos Monsiváis, “La hora de la máscara protagónica. El Santo contra los escépticos en materia de mitos”, en *Los rituales del caos*, México, Era, 2008, p. 125-133.

⁸ Blue Demon Jr., “Fuera máscara», *Artes de México (Lucha libre. Relatos sin límite de tiempo*, Monográfico sobre Lucha libre), n. 119, diciembre 2015, p. 54.

⁹ Monsiváis, Carlos, “De la lucha libre como Olimpo enmascarado”, en GROBET, Lourdes, *Espectacular de lucha libre: fotografías de Lourdes Grobet*, op. cit., p. 8.

la mitad de la sala puede verlo e indignarse).¹⁰

La “normalidad” de la lucha adquiere por ende un carácter de excepción, pues su clima natural, prosigue Barthes, es “el mal”. La escenificación y teatralización de las transgresiones llegaría a su coronación en la “bronca final”¹¹ entre los luchadores, una “fantasía desenfrenada” que desborda los límites del *ring*, arrastrando a público, réferi y ayudantes.

La lucha libre es, según las palabras de Monsiváis, “deporte”, “teatro” y “festividad” del *popolo*¹²:

Es popular porque la forma no pretende engañar a la función (el estilo es el mensaje), porque la fanaticada en su metamorfosis se vuelve un tribunal romano del circo, porque las pretensiones en la aglomeración resultan de todos y de nadie, porque la ropa no engaña ni desengaña, porque los acontecimientos inesperados provocan un júbilo de sobremesa, porque se puede ser un ídolo sin estilo pero no sin estilacho.¹³

“Popular” no ha de entenderse, en este caso, como un término opuesto al de aristocrático o burgués, sino como una respuesta o un conjunto de respuestas al “plan de invisibilidad, a lo que no consta en actas o en ceremonias solemnes”¹⁴, formas de resistencia de algo que la sociedad no consigue ni consumir ni asimilar del todo.

Trasladando aquí las reflexiones del filósofo Bolívar Echeverría¹⁵, bien podríamos definir la lucha libre mexicana como una práctica “barroca” o “neo-barroca” de resistencia: en ella se juzgan y se parodian las contradicciones del mundo en el que vivimos, a través de la construcción –o, mejor dicho, de la resemiotización– de un sentido imaginario “de un *hit et nunc* insoportable transfigurado por su teatralización”¹⁶. La lucha libre se configuraría,

¹⁰ Barthes, Roland, “El mundo del *catch*”, *Artes de México (Lucha libre. Dos al hilo, Monográfico sobre Lucha libre)*, n. 120, marzo 2016, p. 19.

¹¹ Normalmente, la última batalla está destinada a los mejores luchadores del momento.

¹² Monsiváis, Carlos, “De la lucha libre como Olimpo enmascarado”, en GROBET, Lourdes, *Espectacular de lucha libre: fotografías de Lourdes Grobet*, op. cit., p. 6.

¹³ Idem. Creemos interesante subrayar que, pese a la variedad (también de nivel social) del público que asiste a los encuentros, la lucha libre nunca ha cambiado de localidad: las dos arenas principales –la Arena México y la Arena Coliseo– se encuentran dentro de colonias “populares” (Doctores y Tepito, respectivamente). Cuando los encuentros no se dan allí, están en la calle y en barrios marginales.

¹⁴ Idem.

¹⁵ En *La modernidad de lo barroco*, Bolívar Echeverría investiga la cabida que “lo barroco” puede tener dentro de un descripción crítica de la modernidad: “¿qué significa hoy una práctica del barroco?”, “¿cuál es la actualidad del paradigma barroco?”, son algunas de las preguntas a las que intenta contestar. Para hacerlo, el filósofo utiliza el concepto “mediador” de “ethos histórico”, entendiéndolo por *ethos* una “estrategia de construcción del ‘mundo de la vida’” que el ser humano pone en práctica para volver vivible algo que no lo es, para resistir y resemiotizar el mundo de contradicciones en el que vive. En su análisis, Echeverría distingue cuatro “ethes” modernos, a menudo entremezclados entre ellos: el “realista”, el “clásico”, el “romántico” y el “barroco”. El *ethos* realista consiste en afirmar la eficacia y la bondad del mundo establecido o “realmente existente” y la imposibilidad de un mundo alternativo. El *ethos* romántico opera una metamorfosis del mundo “bueno” en “infierno”: demoniza el mundo existente, sin excluir por ello que puedan darse “milagros” de la Creación. El clásico es un *ethos* no comprometido, que consiste en percibir la realidad como inapelable y en actuar en cierta medida comprensiva y constructivamente dentro del cumplimiento trágico de las cosas. El *ethos barroco* se diferencia de los otros tres: es distanciado, como el clásico, pero no colabora al desarrollo trágico del mundo ni tampoco lo demoniza (como el romántico). En definitiva, pretende re-inventar la realidad aceptando su forma natural como ya vencida: es una estrategia de los vencidos, de las ruinas, del fracaso, del mestizaje. Cfr. ECHEVERRÍA, Bolívar, *La modernidad de lo barroco*, México, Era, 2013.

¹⁶ *Ibid.*, p. 16.

dicho de otra manera, como una peculiar manera de teatralizar la vida moderna, para hacerla vivible y, sobre todo, comunicable. Merece la pena subrayar este punto, pues el *catch* mexicano formaría parte de aquellas estrategias de resistencia propia del *ethos barroco* que, según Echeverría, no sólo tienen que ver con la esfera de la sobrevivencia, sino con la creación de códigos e identidades culturales que, sin salir del contexto en el que nacen ni tampoco enfrentarse a él de manera directa, consiguen abrir grietas, decir “no” de forma oblicua: resistir visibilizando los conflictos, las derrotas, los fracasos que no suelen nombrarse, que no suelen verse, que suelen esconderse. Toda estrategia barroca se caracteriza, por tanto, por una tensión entre el respeto por el canon y la trasgresión de su forma, por un proceso de resemiotización y estetización de los conflictos. Cuerpo de esta trasgresión posible sería, según Roland Barthes, la propia justicia: “es porque hay una ley –escribe– que el espectáculo de las pasiones que la desborda alcanza todo su valor”¹⁷.

Cuando el público grita pidiendo la sangre de un luchador, comenta Monsiváis, no está pidiendo la sangre verdadera, sino aquella que es producto de la estetización de la violencia, de la estetización de la derrota y de la victoria, de la lucha entre justicia e injusticia.

Así es, el arte del costalazo habla muy golpeado, y a la violencia la abrillantan la exasperación acrobática y las coreografías de los volúmenes (los luchadores) que caen, se levantan y exploran los espacios mínimos, todo con tal de hacer del cuerpo un resorte, un hacha, un ariete contra la puerta del castillo (el cuerpo ajeno). Y lo espectacular no es el dominio técnico sobre el ring, sino la perfección cronométrica de los encontronazos.¹⁸

En el *ring*, sigue el crítico mexicano, “la violencia callejera alcanza su hermosura posible”: alcanza su visibilidad, por un lado, a través del ritmo de los movimientos, de las caídas, de las llaves; por el otro, a través de la estetización exasperada de los colores, de los vestuarios, de las muecas de dolor, de venganza, de victoria¹⁹. Los cuerpos de los luchadores dan vida a golpes armoniosos, cuya realización necesita de un alto nivel de coordinación, también entre los adversarios: sus cuerpos llegan a ser, por tanto, verdaderas “propuestas de integración y complicidad”²⁰. Las que el público ve en el *ring* son prácticas de la marginalidad, que rompen el binomio tradicional centro-margen, que inauguran modelos de inclusión y repetición de lo “mexicano”, “rituales del caos”²¹ bien distintos de la imagen del “caos de la fiesta”, propuesta por Octavio Paz en *El laberinto de la soledad*. Siguiendo a Carlos Monsiváis, habría que insertar el estudio de “lo mexicano” que se

¹⁷ Barthes, Roland, “El mundo del *catch*”, op. cit., p. 19.

¹⁸ Monsiváis, Carlos, “De la lucha libre como Olimpo enmascarado”, op. cit., p. 7.

¹⁹ El *kitch* tiene, desde este punto de vista, un papel fundamental en los encuentros de lucha libre como manifestación del gusto por el mal gusto, de la creación de paradigmas estéticos que buscan sus hallazgos en la yuxtaposición de elementos aparentemente contradictorios, en el aparente desorden de la multitud, en la dinamización de los cánones. El *kitch* sería una manifestación barroca, pues ninguna imagen es vieja y ninguna es nueva del todo: el *kitch* resemiotiza ostentosamente los colores y las formas.

²⁰ Barthes, Roland, “El mundo del *catch*”, op. cit., p. 15.

²¹ En su libro *Los rituales del caos*, Carlos Monsiváis ofrece una imagen de la nacionalidad que se distancia de la larga tradición ensayística que intenta identificar lo “mexicano”. A través del uso del género de la crónica y de conceptos como el de “relajo”, el crítico subraya que aquellas prácticas que antes se concebían como un caos de las masas (opuesto al orden “oficial”) en realidad están regidas por un orden que, aunque diferente o periférico con respecto a la “norma”, hay que tomar en cuenta para entender algunos rasgos de la cultura mexicana. La participación de las masas, la ritualización y la espectacularización (un papel central, desde este punto de vista, juega la televisión y, en particular, Televisa) constituirían los tres rasgos que conectan los fenómenos estudiados por Monsiváis: prácticas aparentemente espontáneas o nacidas en coordenadas espacio-temporales marginales.

manifiesta en la lucha libre dentro de un más amplio debate acerca de la subalternidad y de lo popular urbano en México:

Desde la década de los treinta la lucha libre es un receptáculo de la creatividad anónima, con imágenes que son también esculturas en el tiempo y en el espacio, con ráfagas de velocidad que se proyectan en la mirada que asimila despacio el apretujamiento de las imágenes. La lucha libre vuela a puntapiés sobre el imaginario colectivo.²²

El cuerpo del luchador es, según Barthes, la primera “clave del combate”²³: sus físicos son perentorios como los de los personajes de la *commedia dell’arte* italiana, quienes al entrar en el escenario ostentan actitudes y hasta una indumentaria que les identifica de manera inconfundible. Este arte, nacido en Italia a mediados del siglo XVI, se caracterizó, entre otras cosas, por declararse abiertamente como una obra de actores y no de autores: no sólo los personajes eran siempre los mismos, sino que los actores se dedicaban a perfeccionar y a interpretar a un único personaje en el escenario.

“El *catch* es una pantomima inmediata”, comenta Barthes, que no necesita de ninguna fabulación, que construye su narrativa en instantes significativos, reduciendo al mínimo el antiguo *canovaccio* de la *commedia dell’arte*: cada actor “improvisaba” siempre a partir de un “formulario”, del repertorio de frases y gestos propio de su máscara. La habilidad consistía, por tanto, como en la lucha libre mexicana, en saber insertar este repertorio en el momento adecuado, a través de un difícil ejercicio de coordinación y escucha con los demás actores.

Dentro del complejo entramado de la *commedia* italiana, cabe destacar dos elementos distintivos de sus obras: la perfección de la mímica corporal y la utilización de las máscaras. Por un lado, los actores se entrenaban también para la realización de acrobacias en el escenario; por el otro, el mismo uso de la máscara, les obligaba a una rigurosa educación del cuerpo: para aprovechar al máximo de las potencialidades de su máscara, el actor tenía que estudiar ángulos de proyección de sus rasgos faciales distintivos (nariz o mentón prominentes, cejas fruncidas, ojos pequeños, etc.), y armonizarlos con una gestualidad acorde con las características del personaje (avaricia, astucia, estupidez, deshonestidad, malicia, etc.). De forma similar, los luchadores suben al *ring* ostentando un cuerpo y, en muchas ocasiones, una máscara que los distinguen y que marcan su repertorio de gestos, acciones, rivalidades con otros personajes. Mas a diferencia de la *commedia dell’arte*, los luchadores pueden llegar a perder su máscara. “En la arena, los cabellos recién cortados del rival son trofeo de guerra y son la guerra misma, el desenmascaramiento es la pérdida del rostro”²⁴, escribe Carlos Monsiváis. Un luchador puede llegar a perder su máscara, pero puede inclusive heredarla: este es el caso de Blue Demon y el Santo, quienes dejaron sus máscaras a sus hijos y hasta a sus nietos. Aspecto, éste último, sumamente interesante y revelador de la relación intrínseca entre máscara e identidad, puesto que la máscara se convierte casi en el símbolo de un linaje, de una herencia de “forma” más que de “sangre”.

Mas volviendo al tema de la pérdida del rostro, conviene recordar el conocido argumento de Octavio Paz, quien creía que la verdadera cara del mexicano se encontraba

²² Monsiváis, Carlos, “De la lucha libre como Olimpo enmascarado”, op. cit., p. 8.

²³ Barthes, Roland, “El mundo del *catch*”, op. cit., p. 15.

²⁴ Monsiváis, Carlos, “La hora de la máscara protagónica. El Santo contra los escépticos en materia de mitos”, o. c., p. 129. En efecto, los luchadores que no llevan máscara suelen llevar largas cabelleras.

encubierta por una fachada ocultadora:

Viejo o adolescente, criollo o mestizo, general, obrero o licenciado, el mexicano se me aparece como un ser que se encierra y se preserva: máscara el rostro, máscara la sonrisa. Plantado en su arisca soledad, espinoso y cortés a un tiempo, todo le sirve para defenderse: el silencio y la palabra, la cortesía y el desprecio, la ironía y la resignación. Tan celoso de su intimidad como de la ajena, ni siquiera se atreve a rozar con los ojos al vecino: una mirada puede desencadenar la cólera de esas almas cargadas de electricidad. Atraviesa la vida como desollado; todo puede herirle, palabras y sospecha de palabras. Su lenguaje está lleno de reticencias, de figuras y alusiones, de puntos suspensivos; en su silencio hay repliegues, matices, nubarrones, arco iris súbitos, amenazas indescifrables. Aun en la disputa prefiere la expresión velada a la injuria: "al buen entendedor pocas palabras". En suma, entre la realidad y su persona se establece una muralla, no por invisible menos infranqueable, de impasibilidad y lejanía. El mexicano siempre está lejos, lejos del mundo y de los demás. Lejos, también, de sí mismo²⁵.

Frente a esta postura, nos inclinamos más hacia la lectura de Carlos Monsiváis, quien cree que la verdad conocible y accesible se encuentra en la superficie, en aquellas prácticas que parecen brotar espontáneamente y no estar regladas, pero que se articulan a partir de codificados rituales que el público reconoce y contribuye a construir. El "amor a la Forma" del mexicano que Paz leía como una estrategia para encubrir y proteger con cierto recelo su intimidad, no mutilaría su ser ni tampoco la autenticidad de sus expresiones de vida, sino todo lo contrario. La máscara no ahoga la identidad, sino que le ofrece una forma de visibilidad. De hecho, es sabido que "máscara" en griego –de donde la palabra nos viene– quiere decir "persona".

Como muy bien subrayaba en un estudio el psicoanalista italiano Mario Trevi,

La máscara –o persona– es un aparato necesario y no eliminable de la psique. Pensar que podemos prescindir de ella es absurdo y contradictorio. Nosotros estamos condenados a llevar una máscara, mejor dicho, infinitas máscaras, según la situación social y relacional en la que nos encontramos inmersos e implicados. Sólo las condiciones excepcionales de la amistad dual y del amor permiten reducir al mínimo la necesidad de la máscara. Y también en este caso no es posible eliminarla del todo, sino hacerla solamente lo más transparente posible.²⁶

La mentira no consiste en llevar o no llevar la máscara, en el estudio y hasta acuerdo previo de los movimientos, de las llaves. La mentira reside más bien en el ignorar tenerla o en la pretensión de no tenerla: en definitiva, en las que Trevi llama "las condiciones de la inconciencia o de la mala fe"²⁷.

No habría, entonces, un "detrás" o un "más allá" de la máscara, una función más auténtica que la forma: detrás de las caras cubiertas y de las cabelleras de los luchadores están, por supuesto, los rostros y los cuerpos de hombres de carne y hueso; sin embargo, cuando un luchador pierde su máscara, no pierde su personaje, sino su rostro, su identidad. Las máscaras de los luchadores, así como las máscaras que llevamos puestas, no nos encierran en un espacio infranqueable, no nos alejan de los demás y de nosotros mismos, como escribía Paz: al contrario, son reveladoras. La importancia de la máscara consiste en el abrir paso a una dimensión codificada, litúrgica y simbólica, que permite interrumpir,

²⁵ Paz, Octavio, *El laberinto de la soledad*, México, Fondo de Cultura Económica, 2007, p. 46.

²⁶ Trevi, M., "Tra soggetto e oggetto. Riflessioni psicologiche sulla maschera", *Metaxù. Materiali e ricerche sul pensiero simbolico e zone di confine*, n. 4, noviembre 1987, p. 94.

²⁷ Idem.

trasgredir la cotidianidad, la coherencia y crear un nuevo orden de visibilidad²⁸. La máscara es, desde este punto de vista, *prósopon*²⁹: rostro visible y expuesto a la mirada de otros ojos.

Ahora bien, los trajes y las máscaras de los luchadores pueden ser vistos también como una “conflagración espacial”: un tomar lugar, habitar un espacio hasta subrayar sus límites. Así como los límites del *ring*, tantas veces superados, utilizados en su flexibilidad para asestar golpes, para lanzarse al aire. Límites que llegan hasta el público, parte integrante del espectáculo. Límites líquidos, como las propias fundamentas de la Ciudad de México, mas con una importante diferencia: la lucha libre no pretende edificar, no ha pretendido construir su identidad con estructuras rígidas y, por ende, no está lentamente hundiéndose como los edificios del centro de la capital mexicana. Su narrativa es diferente, pues se construye en otra percepción del tiempo: lo inteligible de la lucha mexicana, subrayaba Roland Barthes, no se da en el desarrollo de la acción, sino en cada momento.

Al espectador no le interesa que la suerte vaya en aumento, lo que espera es la imagen momentánea de ciertas pasiones. El *catch* exige, entonces, una lectura inmediata de los sentidos yuxtapuestos, sin que sea necesario vincularlos. No le interesa el futuro racional del combate al aficionado del *catch* [...]. Dicho de otro modo, el *catch* es una suma de espectáculos [...]³⁰.

La máscara y todo el aparato de vestimentas juegan por tanto un rol central en la construcción del tiempo de inteligibilidad de la lucha libre mexicana: un tiempo “*figé*”³¹, un tiempo diferente con respecto al tiempo lineal. Por eso, nos dice Barthes, el *catch* consiste en un “espectáculo excesivo” y es todo lo contrario que un deporte vil, pues no importa que el combate esté arreglado o no: lo que le importa al público es lo que ve. Cada encuentro, cada golpe, cada llave se convierten en momentos inteligibles dentro de un evento de larga duración.

De manera parecida, la capital mexicana se articula en sus numerosos barrios (colonias). Cada uno inteligible, cada uno marcado por signos que en apariencia parecen no tener vinculación ninguna con los signos de las demás colonias. La Ciudad de México no aparece como un único cuerpo formado por diferentes órganos, sino como un conjunto de cuerpos que gritan, luchan, se rinden, y que a veces consiguen salir de la invisibilidad con acrobacias y saltos. Mas, como en el *ring*, existe un ritual del caos, de la discontinuidad.

Tal vez una de las experiencias más abrumadora al llegar a Ciudad de México consista en mirar, desde la ventanilla del avión, la inmensa extensión de la metrópoli. Una extensión acuática que, como si se tratara de diferentes luchas en un mismo encuentro, está formada por gotas visibles e identificables en su singularidad. La lucha libre mexicana quizás sea una de las mejores escenificaciones de esta compleja estetización barroca, de este enmascaramiento revelador y no encubridor de las múltiples identidades mexicanas.

²⁸ Desde este punto de vista, merecería atención especial el uso de la “máscara” (rostro encubierto) en el movimiento zapatista.

²⁹ Cfr. Pecchinenda, Gianfranco, *Homunculus. Sociología dell'identità e autonarrazione*, Napoli, Liguori, 2008, p. 30.

³⁰ Barthes, Roland, “El mundo del *catch*”, op. cit., p. 13.

³¹ Callieri, Bruno, “Tra verità e finzione. Appunti per una fenomenologia della maschera”, *Metaxù. Materiali e ricerche sul pensiero simbolico e zone di confine*, n. 4, noviembre 1987, p. 83.

Bibliografía

- BARTHES, Roland, “El mundo del catch”, *Artes de México (Lucha libre. Dos al hilo*, Monográfico sobre Lucha libre), n. 120, marzo 2016, pp. 10-22.
- BLUE DEMON JR., “Fuera máscara”, *Artes de México (Lucha libre. Relatos sin límite de tiempo*, Monográfico sobre Lucha libre), n. 119, diciembre 2015, pp. 50-55.
- CALLIERI, Bruno, “Tra verità e finzione. Appunti per una fenomenologia della maschera”, *Metaxù. Materiali e ricerche sul pensiero simbolico e zone di confine*, n. 4, noviembre 1987, pp. 83-89.
- ECHEVERRÍA, Bolívar, *La modernidad de lo barroco*, México, Era, 2013.
- JIMÉNEZ RUIZ, Orlando, “En el ring de la historia”, *Artes de México (Lucha libre. Relatos sin límite de tiempo*, Monográfico sobre Lucha libre), n. 119, diciembre 2015, pp. 11-21.
- JIMÉNEZ RUIZ, Orlando, “El país de la lucha”, *Artes de México (Lucha libre. Dos al hilo*, Monográfico sobre Lucha libre), n. 120, marzo 2016, pp. 23-26.
- GROBET, Lourdes, *Espectacular de lucha libre: fotografías de Lourdes Grobet*, México, Trilce/Océano /Conaculta, 2005.
- MONSIVÁIS, Carlos, “La hora de la máscara protagónica. El Santo contra los escépticos en materia de mitos”, en *Los rituales del caos*, México, Era, 2008, p. 125-133.
- MONSIVÁIS, Carlos, “De la lucha libre como Olimpo enmascarado”, en Grobet, Lourdes, *Espectacular de lucha libre: fotografías de Lourdes Grobet*, México, Trilce Ediciones, 2005, pp. 6-8.
- MORALES, Ricardo, “Los Lutteroth (Entrevista)”, en Grobet, Lourdes, *Espectacular de lucha libre: fotografías de Lourdes Grobet*, México, Trilce/Océano /Conaculta, 2005, p. 20.
- PAZ, Octavio, *El laberinto de la soledad*, México, Fondo de Cultura Económica, 2007.
- PECCHINENDA, Gianfranco, *Homunculus. Sociología dell’identità e autonarrazione*, Napoli, Liguori, 2008.
- TREVI, Mario, “Tra soggetto e oggetto. Riflessioni psicologiche sulla maschera”, *Metaxù. Materiali e ricerche sul pensiero simbolico e zone di confine*, n. 4, noviembre 1987, pp. 90-94.

