



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

LA LUCHA LIBRE COMO TEATRO RITUAL

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

LICENCIADA EN LITERATURA
DRAMÁTICA Y TEATRO

PRESENTA:

ELENA DE LA CRUZ ABRÍN

ASESOR:

LIC. OSCAR MARTÍNEZ AGISS

MÉXICO D.F 2013





Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Un ritual, un mito fundamental, es una puerta.

Esta puerta no está ahí para ser observada,

sino para ser experimentada,

y quien pueda experimentar la puerta dentro de sí mismo,

la traspasará con mayor intensidad.

Peter Brook

Agradecimientos

Primero a mi Mamá y a mi Papá, que son el origen y la base.

A mis hermanas Isabel y Ximena, que son mi esencia.

A mi abuela Bruni, cuya juventud es mi motor.

A Mari, mi Mari: por cuidarme siempre.

A Delfi, por consentirme.

A mi maestro Juan Gabriel que parece más interesado que yo en mi propio éxito.

A dos aves Polite y Rosita, mi puente a la salud mental.

A mi abuelo Alfredo que siempre creyó en mí.

(Por orden de aparición) A Erandi, Alejandro, Ale, Carlos García alias Topo, Corinto y Alan: los que siempre están.

A Santiago, por acompañarme.

A Alain por llevarme a las luchas.

A la Universidad Nacional Autónoma de México, en la forma de mis maestros, mis compañeros y, sobre todo, de mis sinodales que revisaron con paciencia este trabajo.

A mi asesor, a quien no puedo expresarle lo agradecida que estoy por todo su apoyo y confianza.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	I
-------------------	---

CAPÍTULO I

La lucha libre en México	1
I.1 La llegada de la lucha libre a México.....	1
I. 1. 1 Creación del <i>professional wrestling</i>	1
I. 1. 2 Salvador Lutteroth y la Empresa Mundial de Lucha Libre.....	4
I. 1. 3 Organización de la lucha libre.....	8
I.2 Características de la lucha libre en México.....	11
I. 2. 1 La pelea.....	14
I. 2. 2 Rudos contra técnicos.....	16
I. 2. 3 Reglas.....	17
I. 2. 4 El luchador.....	22
I. 2. 5 La máscara.....	26
I. 2. 6 Discurso.....	30
I. 2. 7 El lado femenino de la lucha libre.....	32
I. 2. 8 Exóticos.....	36
I. 2. 9 La lucha libre de altura (baja).....	40
I. 2. 10 Réferis.....	41
I. 2. 11 Público.....	43
I. 2. 12 El efecto de la televisión en la lucha libre.....	45

CAPÍTULO II

Niveles de interpretación de la lucha libre: ritual, teatro y deporte.....	47
II.1 Ritual.....	51
II. 1. 1 Tipos de ritual.....	60
II. 1. 2 Aspectos teatrales del ritual.....	66
II. 2 Teatro.....	69
II. 3 Deporte.....	90
II.3.1 Deportes de combate.....	94
II.3.2 Deporte espectáculo.....	96
II.3.3 La formación del luchador.....	97

CAPÍTULO III

La lucha libre como ritual teatralizado en el México contemporáneo.....	100
III.1 Historia de la representación teatral en México.....	102
III. 1. 1 Rituales aztecas.....	102
III. 1. 2 La conversión.....	108
III.1.3 La representación dentro de las fiestas religiosas.....	117
III.2 La lucha libre como continuación de la representación ritual.....	122
CONCLUSIONES.....	134
ANEXO: Cine de luchadores.....	136
BIBLIOGRAFÍA.....	140

INTRODUCCIÓN

La lucha libre desde sus primeros años ha mantenido un público cautivo. Tan sólo en la Ciudad de México se llevan a cabo seis funciones cada semana, a cada una de las cuales asiste la cantidad necesaria de personas para llenar las arenas México y Coliseo al cincuenta por ciento. Sumado al éxito que tiene en el país, la lucha libre es reconocida a nivel mundial como un signo de la cultura mexicana. Esto se debe a una serie de procesos de apropiación cultural y de la cercanía que logra, mediante éstos, a su público.

En México la lucha libre se presenta como un deporte, sin embargo para la gente que asiste con religiosidad a las arenas ésta representa algo más que un entretenimiento. Para estas personas parece ser más una necesidad, que sólo una costumbre arraigada.

El objetivo de esta tesis es demostrar que por sus características y por el significado que el público le confiere la lucha libre podría ser clasificada como un teatro ritual. He elegido este tema porque me resulta importante entender los procesos culturales de mi país y, a través de éstos, mi origen y mis posibilidades creativas. El tema es relevante ya que la lucha libre es un ejemplo de suceso escénico que logra satisfacer las necesidades de su espectador a través de la comprensión y mutua alimentación con éste.

Por esta razón en este trabajo analizaré la presentación en vivo, dejando a un lado su efecto como evento televisado. Como objeto de estudio se ocupará únicamente la lucha libre organizada por el Consejo Mundial de Lucha Libre (CMLL)¹, ya que el estilo que maneja no se ha dejado influenciar por la industria norteamericana de la forma en que lo han hecho empresas como la Triple A².

En el primer capítulo hice una semblanza histórica de la llegada de la lucha libre a México y su asentamiento en el territorio. También describo las características estéticas, estructurales y sociales que se dan únicamente en la lucha libre a diferencia de prácticas similares en otros países como el *wrestling* estadounidense. El objetivo de este capítulo es que el lector posea la información necesaria para seguir las comparaciones que se hacen en los capítulos siguientes de la lucha libre con prácticas como el teatro, el deporte y el ritual.

En el segundo capítulo defino las características del ritual, el teatro y el deporte que son compartidas con la lucha libre. El objetivo de este capítulo es definir en qué medida se cumplen las funciones de estas tres prácticas.

1 La principal empresa de lucha libre en México

2 Empresa de lucha libre creada por Televisa

En el tercer capítulo hago una descripción histórica de las representaciones rituales en el territorio mexicano desde los ritos prehispánicos, pasando por el teatro evangelizador y la fiesta religiosa extrayendo las características que de éstos se conservan en la lucha libre.

Esta tesis puede beneficiar a los que estén interesados en entender la teatralidad mexicana, ya que ésta se extiende en muchos ámbitos de la vida fuera del teatro. Es importante conocer estos fenómenos para poder traducir lo esencial de la teatralidad en México a la escena. Entender porqué la lucha libre goza de éxito en nuestro país puede llevarnos a una clave para la creación teatral y una mejor comprensión del público.

CAPÍTULO I

La lucha libre en México

La lucha libre tiene sus equivalentes en varios países del mundo; en Estados Unidos (*professional wrestling*), en Francia (*catch*) y en Japón (*puroresu*), por mencionar los más conocidos. En cada uno de estos países la lucha libre se transformó de acuerdo a las características de sus espectadores y se convirtió en un fenómeno único, de la misma forma en que lo hizo en México. En este primer capítulo se explican cuáles son las características que distinguen a la lucha libre¹, desde los aspectos estéticos, estructurales y sociales.

I.1 La llegada de la lucha libre a México²

I.1.1 Creación del *professional wrestling*

La sociedad como la conocemos se ha construido gracias a millones de intercambios entre las distintas culturas existentes. Hoy en día existen numerosos medios de comunicación, mediante los cuales el intercambio de información se vuelve más sencillo.

1 A partir de este punto debemos entender "lucha libre" como el nombre que recibe esta práctica sólo en México, así como *wrestlig* para Estados Unidos, *catch* para Francia y *puroresu* en Japón.

2 La mayoría de la información ha sido tomada de Levi y Möbius, pero debido a las diferencias que se han encontrado se optó por las fechas provistas por Möbius, ya que éstas coinciden con las señaladas en la página del CMLL y por Monsiváis.

Hace cien años estos intercambios dependían completamente de los viajeros. Los marineros fueron responsables de traer al continente americano los deportes de combate que ellos utilizaban como divertimento y que, con el paso del tiempo, se convirtieron en grandes instituciones deportivas como el boxeo.

La lucha libre tuvo su origen en el *professional wrestling* estadounidense, el cual ha sido rastreado por Charles Wilson hasta un estilo de combate recreacional que practicaban los soldados de Vermont durante la guerra civil. Este deporte era llamado *collar and elbow*³, porque en la posición inicial éstas eran las partes del cuerpo en que se colocaban las manos del oponente (Levi 2008: 6). Una vez que la guerra terminó estas peleas fueron transportadas a las tabernas, en las que su principal atractivo era la apuesta, así como a otros espacios en los que fueron convertidas en un espectáculo.

En el circo surgieron entretenimientos que consistían en el despliegue de fuerza humana. Este tipo de entretenimiento se conserva hasta hoy: el hombre musculoso que impresiona al público levantando cosas pesadísimas, el aparato al que se le pega con un martillo con el objetivo de hacer sonar la chicharra que está hasta arriba y el enfrentamiento entre dos hombres. Phineas Taylor Barnum, fundador del circo *Ringling Brothers*, fue el primero que instituyó los combates como parte de su

3 Clavícula y codo.

repertorio dentro de la carpa durante el siglo XIX. Éstos consistían en el enfrentamiento entre un empleado del circo (que poseía la fuerza y la habilidad para ser un oponente digno) y un miembro del público que deseara participar. Al parecer esta práctica acarreó varios finales poco afortunados para los retadores, por lo que se dejaron de usar voluntarios. A finales de ese mismo siglo las luchas se efectuaban entre dos empleados del circo, uno de ellos no ocultaba serlo mientras que el otro se sentaba con el público y, llegado el momento del reto, se levantaba y subía al escenario, lo que dio origen a las luchas actuadas (Levi 2008: 7).

Durante la primera década del siglo XX estas peleas adquirieron más éxito hasta que en la década de los 20's se desprendieron del circo para convertirse en un espectáculo autónomo llamado *professional wrestling*.

Los luchadores comenzaron a volverse famosos y para poder destacar buscaron características especiales que los diferenciaban de los otros. Los extranjeros se aprovecharon de serlo remarcando su nacionalidad para sobresalir, otros trabajaron con gestos y movimientos específicos con los que crearon sellos personales, lo cual llevó eventualmente a la creación de personajes luchadores (Levi 2008: 7).

Poco tiempo después de que el *professional wrestling* cobrara una forma definida en Estados Unidos, México conoció la lucha libre gracias a un hombre llamado Salvador Lutteroth.

I. 1. 2 Salvador Lutteroth y la Empresa Mundial de Lucha

Libre

Salvador Lutteroth González nació el 21 de marzo de 1897 en Colotlán, Jalisco. Cuando era niño llegó a la Ciudad de México e ingresó al colegio de Bartolomé de las Casas. La muerte de su padre en 1910 lo obligó a buscar trabajo cuando todavía era muy joven. Comenzó por ganar dinero en un taller de rotograbado y a los diecisiete años de edad se unió a la Revolución como parte de las fuerzas del General Álvaro Obregón. Cuando la guerra acabó, Salvador Lutteroth dejó el ejército por un tiempo y regresó en 1923, mismo año en que fue nombrado Capitán Primero. En 1924 se casó con Armida Camou, por lo que pidió una licencia ilimitada para ausentarse del ejército, y desde ese año hasta 1931 trabajó como inspector de hacienda (CMLL web). Mientras desempeñaba este cargo, fue enviado por el General Álvaro Obregón a Texas en el año de 1929; en ese viaje Salvador Lutteroth presenció en el *Liberty Hall* de El Paso una función de *wrestling* que quedaría en su memoria durante los siguientes años.

Después de eso, nos dice Carlos Monsiváis (Grobet, 2008: 20), Salvador Lutteroth fue dueño de una mueblería no muy productiva, lo que lo obligó a un cambio de negocio "que dejara utilidades inmediatas y en el que no tuviera que fiar a nadie". Cuando decidió cerrar la mueblería recordó la función de *wrestling* que había presenciado en El Paso y apostó por esta práctica como su nuevo negocio. Junto con su socio, Francisco Ahumada, comenzó a buscar el apoyo económico necesario. Primero visitaron a los promotores del Boxeo: Lavergne y Fitten, los cuales manejaban la Arena Nacional, pero la negociación fue fallida. Entonces pidieron apoyo al dueño la Arena Modelo, el Sr. Víctor Manuel Castillo, quien aceptó rentarles el lugar.

La Arena Modelo era un viejo inmueble que había sido utilizado para funciones de boxeo y se encontraba en malas condiciones. Lutteroth y Ahumada hicieron lo posible por mejorar la presentación del lugar y dar inicio a las funciones de la lucha libre. Finalmente el 21 de septiembre de 1933 se llevó a cabo la primera función, con la que quedó instituida la Empresa Mundial de Lucha Libre (EMLL). En esta primera pelea la mayoría de los luchadores fueron extranjeros: Chino Achiu, Bobby Sampson, Cyclone Mackey y el chicano, que era visto por la audiencia como mexicano, Yaqui Joe.⁴

⁴ Levi plantea en su libro que realmente el primer año de presentaciones se llevó a cabo en la Arena Nacional y que después de un año fue cuando se les

Las primeras presentaciones fueron poco exitosas, sin embargo después de que la EMLL contrató al norteamericano Ray Ryan las cosas cambiaron y comenzó el auge de la lucha libre en México. También obtuvieron popularidad otros luchadores como Stefan Berne (alemán), Matzuda (japonés), Hipopótamo Higgins (EUA) y Pietro Chiandoni (italiano) (Monsiváis en Grobet 2008: 20).

Después de algunas funciones, los empresarios Lavergne y Fitten volvieron a hablar con Salvador Lutteroth para pedirle que llevara las luchas a la Arena Nacional por voluntad propia o que ellos crearían su propia empresa. Salvador Lutteroth optó por llevar las luchas los jueves a la Arena Nacional y seguirse presentando los domingos en la Arena Modelo.

La capacidad de la Arena Modelo comenzó a ser insuficiente debido al éxito que había logrado la lucha libre y justamente un año después de la primera función Salvador Lutteroth compró un cachito de la lotería que salió premiado con 40 mil pesos y con el cual comenzó la construcción de la Arena Coliseo.⁵

La Arena Coliseo, situada en el Centro Histórico de la Ciudad de México, muy cerca del barrio de Tepito, fue inaugurada

retiró la renta del local y se movieron a la Arena Modelo renombrada Arena México.

5 Esta información es tomada de la página web del CMLL, no es fácil comprobar su veracidad, sin embargo sirve como ejemplo de la magia que los responsables de la lucha libre se empeñan por poner en el acontecer de esta práctica.

el 2 de abril de 1943 y se encuentra en uso hasta la fecha. Esta arena cuenta con una capacidad para 6 500 espectadores. En la primera función dentro de este local la pelea estelar se llevó a cabo entre Tarzán y el Santo, pelea ganada por el primero (CMLL web). La construcción de esta arena pretendía solucionar el problema de cupo al que Lutteroth se había enfrentado diez años antes, sin embargo en la inauguración el espacio fue insuficiente. Aquel día hubo lleno total de la Arena Coliseo y muchos espectadores se quedaron afuera. Salvador Lutteroth decidió volver a embarcarse en la construcción de una nueva arena que le tomaría más de una década. Este nuevo espacio por fin sería lo suficientemente grande para albergar a los fanáticos del nuevo deporte nacional.

La Arena México, conocida como la Catedral de la Lucha Libre, está ubicada en el mismo lugar en que se encontraba la Arena Modelo⁶. La construcción de la Arena México comenzó en 1954. Fue inaugurada el 27 de abril de 1956 y tiene una capacidad para 17 678 personas⁷ (que en la época dorada de la lucha libre se llenaba al máximo cada semana con la presencia del Santo). Los luchadores que participaron en la primera

6 Que además de estar en malas condiciones como se mencionó, sufrió daños severos a causa de un incendio en 1938.

7 Las fechas son tomadas de Möbius, la cifra de la capacidad de la página web del CMLL.

función fueron Santo, Médico Asesino, Rolando Vera, Blue Demon, Gladiador, Bobby Bonales y Gorilita Flores.⁸

Conforme la popularidad de la lucha libre aumentó, durante las décadas de los 40's y los 50's, ésta se fue expandiendo por todo el país. Se fundaron arenas en diferentes estados de la República, entre las que destaca la Arena Guadalajara, no sólo por su tamaño, sino por la presencia del Diablo Velasco fundador de la escuela de lucha libre más importante de nuestro país.

1. 1. 3 Organización de la lucha libre

Empresas

Una Empresa se integra por un grupo de luchadores y su promotor, quienes cuentan con un capital privado para financiar peleas, y pueden o no poseer arenas. Para que una función de lucha libre se lleve a cabo se necesita el respaldo de una empresa, permisos de las autoridades locales y la aprobación del programa por parte de la Comisión de Lucha Libre.

Por muchos años la EMLL fue la única empresa de lucha libre en nuestro país, pero en la última década del siglo XX

⁸ A partir de ese momento las principales Arenas en la ciudad y en sus afueras fueron la Coliseo, la México y la Neza, aunque por muchos años (1968-1997) existió la Arena pista Revolución.

comenzaron a surgir otras. La AAA es la única que ha logrado crecer y perdurar para ser competencia de la EMLL.

Como se anotó anteriormente la EMLL se fundó con la primera pelea de lucha libre en México en 1933 y es administrada hasta la fecha por la familia Lutteroth. Cuenta con dos arenas propias en la Ciudad de México y trabaja en colaboración con otras arenas en los Estados. En 1985 fundó el Consejo Mundial de Lucha Libre (CMLL)⁹, que es el representante de los luchadores mexicanos en nuestro país y en el mundo y busca tener reconocimiento mundial (Möbius 2007: 82).

La AAA (Asistencia, Asesoría y Administración) se creó en 1992 por el antiguo diseñador en jefe de la EMLL junto con la cadena televisiva Televisa. Esta empresa se caracteriza por operar de forma muy similar a las empresas estadounidenses de *wrestling*. Lo que quiere decir que se apoyan mucho en las peleas televisadas, la creación de personajes por estudios de mercado (de identificación de grupos), nuevos tipos de peleas (con utensilios, en jaulas, todos contra todos, de mini-estrellas y luchas de locura, entre otras).¹⁰ Las luchas no están programadas cada semana como las de la EMLL, sino que organizan eventos enormes donde los boletos son mucho más costosos. Sus

9 Actualmente el CMLL es la continuación de la EMLL, pues las peleas de esta empresa se identifican bajo el nombre del consejo.

10 Cada equipo está integrado por un mini, una mujer y un hombre.

luchadores son los únicos que tienen un contrato de exclusividad (Möbius 2007: 82-83).

Comisión de Lucha Libre (CLL)

Cuando la lucha libre se estableció en 1933 comenzó por estar sujeta a las comisiones de box y lucha de cada estado, las cuales eran independientes entre sí y estaban reguladas a su vez por un organismo federal. La Comisión de Box y Lucha comenzó como una rama de la Oficina de Espectáculos Públicos, dependientes del entonces del Departamento del Distrito Federal. Sin embargo, desde 1993 el box y la lucha libre se regulan por comisiones separadas, cada una con sus propios reglamentos (Möbius 2007: 76-78).

Las funciones de la Comisión de Lucha Libre son:

- ▲ Programar las funciones de lucha libre cada semana, con el fin de garantizar que ningún luchador pelee más de una vez por día.
- ▲ Vigilar todas las luchas que se llevan a cabo a través de un comisionado, quien, por lo general, es un luchador retirado. Este comisionado tiene derecho a: dar consejos cuando sea necesario y, en ocasiones, revocar los resultados de una pelea si éstos le parecen equivocados.
- ▲ Imponer sanciones a los luchadores, árbitros y organizadores, de ser necesario.

- ♣ Hacer los exámenes necesarios para que un luchador o árbitro reciba su licencia.
- ♣ Autorizar a los organizadores de los eventos para llevar a cabo las peleas.
- ♣ Decidir qué luchadores tienen derecho a usar máscara (sólo los que aprueben su examen con excelencia).
- ♣ Regular los personajes y los vestuarios de los luchadores, para que no se repitan.
- ♣ Vigilar los títulos de campeonato.

I. 2 Características de la lucha libre

La lucha libre parte del *wrestling* norteamericano, sin embargo hoy en día al comparar el *wrestling* y la lucha libre uno se encuentra con fenómenos completamente distintos. Esto se debe a un proceso de adaptación de varios años, pues seguramente las primeras peleas en nuestro país eran exactamente iguales a las que se llevaban a cabo en Estados Unidos, no sólo porque éste era su modelo, sino porque todos los luchadores eran extranjeros. Después de un tiempo de organizar peleas con luchadores importados Salvador Lutteroth decidió hacer la prueba con el talento mexicano. Colocó un anuncio en el periódico solicitando jóvenes interesados en entrenarse en la lucha libre: "Con la

idea de forjar ídolos mexicanos, don Salvador comenzó a colocar a luchadores nacionales en las funciones. Surgieron así los inolvidables Charro Aguayo, Carlos Tarzán López, Firpo Segura, Merced Gómez, Raúl Romero y Octavio Gaona" (Monsiváis en Grobet 2008: 20).

La lucha libre fue construida por los luchadores y el público nacional en una especie de complicidad mutua. El público, por un lado, apoyaba a los luchadores que le gustaban asistiendo a sus peleas, con lo que les daban mayor popularidad en la empresa. Y los luchadores observando cuál era el gusto del público se esforzaban por complacerlo. Con esta relación también se fueron estableciendo códigos y juegos entre público y luchador. Ejemplos de esto son: la forma en que los rudos provocan a los seguidores de los técnicos, cuando el luchador que domina la pelea en ese momento pregunta si debe castigar a su oponente, cuando el público grita para que el luchador sepa que su oponente va a atacarlo por la espalda o cuando el luchador complace al público con alguna maniobra o chiste personal (el beso que dan los exóticos a sus oponentes, el baile sensual que hacen los luchadores guapos para las mujeres del público o maniobras aéreas como la "mística").

Actualmente vemos que desde la estructura de las peleas hasta el estilo mismo y la estética son completamente diferentes a los del *wrestling* norteamericano. Durante la primera década de

la lucha libre en México surgieron figuras que se convertirían en los cimientos mismos de este deporte. Figuras que darían una identidad en términos de nacionalidad y harían de la lucha libre un deporte nacional y no sólo una importación.

A la lucha libre se introdujeron máscaras y personajes que serían memorables y un estilo de lucha aéreo con una variedad más amplia que la norteamericana ¹¹. Estos cambios operaron naturalmente en función de factores tan claros como la misma constitución física de cada nacionalidad, hasta el gusto y personalidad de su público.

Conforme este deporte se adaptó al gusto nacional, creció su popularidad. Desde su inicio en los años 30's hasta su época dorada en las décadas de los 50's y los 60's, vivieron y lucharon las figuras más grandes de la lucha libre, su éxito se extendió hasta el cine y fue retroalimentada por éste¹². Parte del éxito del que gozó la lucha libre en sus inicios se debió a tres factores: el éxito del que ya gozaba el boxeo en la cultura nacional, el esfuerzo que hicieron los corresponsales deportivos por explicar al público las reglas de este deporte y el esfuerzo

11La variedad de llaves, maniobras y castigos aumenta porque los mismos luchadores en México van buscando y creando movimientos distintivos.

12Ver Anexo de Cine de Luchadores.

que hizo la EMLL para crear en sus arenas un ambiente familiar (Möbius 2007: 73-74).¹³

A continuación se describirán ciertos aspectos del funcionamiento de la lucha libre, los cuales servirán como base para comprender los capítulos posteriores.

I. 2. 1 La pelea

Las peleas en la Ciudad de México se llevan a cabo en la Arena Coliseo los martes, los viernes y los domingos; en la Arena México y en la Arena Neza (Estado de México) los viernes y los domingos. Los precios de las localidades varían dependiendo del día y, como en cualquier otro evento, del asiento que se ocupe. Los martes los precios son más baratos. Los viernes y los domingos el boleto más caro es de 350 pesos y el más barato llegó a costar hasta 1 peso. Cuando se celebra un evento especial, como el aniversario del CMLL, el precio de los boletos se eleva hasta el doble.

El programa cuenta con cinco peleas grandes y, en ocasiones, un par de peleas relámpago o de regalo, como le llaman los luchadores.¹⁴ La primera pelea está integrada por luchadores

¹³ Los niños y las mujeres entraban gratis.

¹⁴ Pelea relámpago: pelea entre rudo y un técnico, con un límite de tiempo de 10 minutos.

nuevos, conforme avanza la noche las peleas tienen luchadores más conocidos, hasta la última que es conocida como la lucha estelar, en la que participan los luchadores más queridos del momento.

En cada pelea se enfrentan en el ring los dos bandos de la lucha libre: rudos y técnicos. Cada luchador hace su entrada con la música de su elección y, en las arenas que tengan el equipo¹⁵, un video que ellos mismos hacen presentando su imagen.¹⁶ El árbitro revisa que los luchadores no porten objetos punzocortantes. La pelea debe comenzar cuando el árbitro lo indique, sin embargo, la mayoría de las veces comienza antes, ya que los luchadores se provocan desde que comparten el *ring*. La mayoría de las peleas en las arenas mexicanas se hacen "a dos de tres caídas sin límite de tiempo", una caída es equivalente a un *round* de boxeo.

Durante la pelea los luchadores efectúan maniobras aéreas, golpes, llaves y castigos, con los que se determina la superioridad de uno de los bandos y se define a los ganadores.

15 La Arena México tiene una pantalla arriba de la salida de los luchadores, la Arena Coliseo no.

16 En estos videos aparecen los luchadores mostrando sus músculos y con fondos temáticos, como llamas o barcos. Por lo general poseen una calidad muy pobre.

I. 2. 2 Rudos contra técnicos

La principal división en la lucha libre es entre los dos bandos que se enfrentan semana tras semana con el fin de emocionar a su público: los rudos y los técnicos.

Un rudo se caracteriza por:

- ▲ Violar o respetar las reglas con base en lo que le conviene.
- ▲ Vestuarios oscuros.
- ▲ Movimientos pesados, los cuales no le restan habilidad al luchador.
- ▲ Luchar con más frecuencia a nivel de la lona.
- ▲ Tener más contacto con el público, con el fin de provocar a los partidarios de los técnicos y subir la energía de los partidarios de los rudos.
- ▲ El reto del luchador rudo es crear un personaje que incite a la gente a reaccionar, ya sea a su favor o en su contra.

El origen de esta división se debe al luchador Ryan Ray, quien llegó en 1935 a México. Este luchador empezó a usar trucos sucios en el *ring*, lo cual resultó atractivo y funcional para el desarrollo de la pelea, pues emocionaba mucho al público. Por esta razón decidieron mantener en las peleas a luchadores que no siguieran las reglas, que aportaran desorden, que provocaran a

la gente y la hicieran enojar por pelear sucio: los rudos (Möbius 2007: 72).

Muchos luchadores comienzan siendo rudos porque no es necesario tener una técnica tan depurada como los técnicos, sin embargo muchos de los luchadores optan por preservar este papel debido a que les satisface más, artísticamente hablando, ya que el rudo es el personaje interesante, el que tiene mayor rango de acción.

Un técnico se caracteriza por:

- ♣ Obedecer las reglas y serle fiel a su equipo.
- ♣ Vestir de colores claros.
- ♣ Poseer una técnica excelente, con movimientos limpios.
- ♣ Ser representante de la virtud.
- ♣ Pelear en el aire, es decir, desplegar mayor número de maniobras aéreas.
- ♣ El reto del luchador técnico es alcanzar un manejo de la técnica impecable.

I. 2. 3 Reglas

En la lucha libre existen dos tipos de reglas, aquellas que conoce el público, necesarias para entender la pelea y que son

similares a las de cualquier deporte, y aquellas que sólo conocen los luchadores, entrenadores y árbitros, necesarias para practicar este deporte. Ya que este capítulo se ocupa de la estructura externa se explicarán sólo las del primer tipo, profundizando más adelante en las del segundo.

En la lucha libre, como su nombre lo indica, están permitidas una mayor variedad de técnicas y movimientos que en otro tipo de deportes de combate, por lo que los luchadores deben entrenarse en distintas disciplinas luchísticas. Sin embargo, por la seguridad de los luchadores, dentro del estilo libre también existen límites de acción, es decir reglas. El responsable por la mayoría de estas regulaciones fue Rafael Barradas Osorio, quien cumplió el trabajo de secretario de la lucha libre desde 1953 hasta 1986. Él determinó las reglas básicas, las acciones permitidas en la función y la regulación de las licencias (Levi 2008: 25).

"Lucharán de dos a tres caídas sin límite de tiempo"

Este es el grito más famoso de la lucha libre, y el mejor resumen de las dos reglas principales de la lucha libre. En primer lugar, la lucha se divide en *rounds* o caídas, que se acaban hasta que un bando es vencido. Cuando un bando gana dos caídas se corona como ganador. La tercer caída se efectúa si los equipos quedan empatados en las primeras dos. Para que un equipo gane una caída debe (Möbius 2007: 79):

- ♣ Derrotar a dos de los integrantes o, en su defecto, al capitán de cada equipo (en los relevos australianos).
- ♣ Poner a su contrincante, mediante una llave, en una posición inmovilizadora.
- ♣ Mantener a su oponente contra la lona por más de tres segundos (contados por el árbitro).
- ♣ Que el contrincante no se pueda levantar debido a algún golpe o lesión.

También se puede ganar en las siguientes circunstancias:

- ♣ Cuando el oponente permanece por más de 20 segundos fuera del *ring*.
- ♣ Si el oponente comete una violación.

Los tipos de peleas que existen son (Möbius 2007: 79-80):

- ♣ Mano a mano: pelea entre dos adversarios.
- ♣ Superlibre: lo mismo pero sin árbitro.
- ♣ *Team Match*: dos contra dos, luchando al mismo tiempo.
- ♣ Relevos: dos contra dos, sólo pueden luchar uno tras otro, después de golpear la palma del compañero.

- ♣ Relevos australianos: la modalidad de pelea más frecuente: tres contra tres, cada luchador toma su turno para pelear.¹⁷
- ♣ Relevos atómicos: Cuatro contra cuatro, siempre tiene que haber un combate simultáneo de dos contra dos. La victoria se obtiene tras someter a tres rivales.
- ♣ Batalla campal: seis o más luchan todos contra todos. Los derrotados abandonan el ring, los dos últimos pelean por la final.
- ♣ Relevos increíbles: pelean dos equipos, cada uno integrado por un rudo y un técnico.

Las siguientes reglas están hechas para prevenir accidentes (Möbius 2007: 79-80):

- ♣ Queda prohibido golpear en la nuca o en la entrepierna, y en las luchas de mujeres golpear en el pecho.
- ♣ No se puede desenmascarar a un oponente durante la pelea. Sólo se podrá desenmascarar al luchador que pierda una lucha de apuesta cuando ésta haya terminado.
- ♣ No se puede golpear al árbitro.
- ♣ Tocar las cuerdas equivale a pedir un tiempo fuera.

¹⁷Por lo general al final terminan peleando todos contra todos, lo mismo en relevos de dos contra dos.

▲ Está prohibido pelear fuera del *ring* (nuevamente una regla con límites difusos, ya que se puede ver pelear a los luchadores bajo el *ring*, pero no se les ve aplicar maniobras complejas o llaves que puedan poner en peligro a los espectadores).¹⁸

▲ Está prohibido insultar al público (al parecer esta regla tiene sus límites, pues está permitido que los rudos provoquen a los espectadores, pero es imposible ver que les peguen o se involucren directamente con un espectador¹⁹).

▲ Queda prohibido golpear con el puño cerrado, ahorcar y picar los ojos.

▲ Queda prohibido usar objetos para golpear, únicamente puede usarse el cuerpo.

▲ Siempre es obligatoria la presencia de un médico y de un representante de la comisión.

Lucha de apuesta

Una lucha de apuesta quiere decir que el luchador que sea vencido perderá su máscara o, de no poseer una, su cabellera.

Las luchas de apuesta se llevan a cabo tras una rivalidad

¹⁸En el año 2012 se colocó una barrera que protege de los golpes al público de la primera fila.

¹⁹La Park golpeó en una ocasión a un aficionado ya que éste estaba jalándole la máscara. Aunque el aficionado fue irrespetuoso los comentaristas consideraron como algo grave que un luchador (que cuenta como arma blanca) golpeará a un señor común. Este suceso debe tomarse como la excepción que confirma la regla.

duradera entre dos luchadores. Ganar una lucha de apuesta es un gran triunfo para los luchadores, incluso mayor que cualquier campeonato.

Después de perder una máscara los luchadores deben pelear desenmascarados por cuatro años, una vez transcurrido este tiempo pueden volver a escoger una máscara, ésta y el nombre de batalla deben ser diferentes a los perdidos. El cambio debe ser autorizado por la comisión (Möbius 2007: 81).

El riesgo de perder una de estas peleas es perder popularidad y, eventualmente, perder el trabajo de luchador. Sin embargo, esto no es una regla y, así como hay luchadores que llegan a su fin sin su máscara, existen otros que se vuelven más famosos.

Se dice que como todas las peleas, las luchas de apuesta están predeterminadas por los promotores. Los luchadores son elegidos cuidadosamente conforme a criterios tales como el beneficio de la carrera de uno de ellos, el deseo de cambiar de bando o los ingresos económicos (Levi 2008: 115).

I. 2. 4 El luchador

Cada luchador tiene una historia distinta, sin embargo, la mayoría de ellos tienen un origen común: casi todos provienen de clases económicas bajas y poseen una educación básica. Tenemos

por ejemplo a Irma González, (Grobet 2008: 210) proveniente de una familia de cirqueros tuvo que empezar a luchar porque su padre los abandonó y el dinero era escaso; o al mismo Santo, quien venía de una familia pobre. Ya que en las clases bajas la mayoría de los individuos no disponen de educación superior, su medio de trabajo depende del uso de su cuerpo, ya sea realizando labores manuales o, apostando al deporte, con lo que muchos jóvenes ven la posibilidad de mejorar su estado económico considerablemente.

Para muchos de ellos la lucha libre no mejora sus condiciones de vida, ya que sólo los más destacados reciben un pago sustancioso, incluso los mejores luchadores no perciben un salario equivalente a las estrellas del fútbol o del boxeo. Los luchadores que no son capaces de vivir únicamente de las peleas conservan otro tipo de oficios para poder mantenerse o para poder asegurar su futuro, con lo que previenen el desgaste del cuerpo que irremediablemente lleva a todo deportista al retiro. En el libro *Espectacular de Lucha Libre* de Lourdes Grobet (2008: 214-215) se incluye una serie de fotografías en las que los luchadores aparecen con el rostro cubierto haciendo su trabajo alternativo a la lucha libre.

Las familias en ocasiones apoyan a sus hijos para que luchan, pero la mayoría tiene miedo de que se puedan lastimar. Blue Panther, por ejemplo, ocultó por mucho tiempo a su madre su

profesión de luchador y él mismo dice que no le gustaría que sus hijos fueran luchadores. Los luchadores que tienen mayor apoyo de su familia son aquellos que provienen de familias luchísticas. Este tipo de luchadores también son los que ya gozan de una mejor posición económica.

En la lucha libre nadie entra con derechos, ser un luchador nuevo no trae ningún beneficio, ellos tienen que pagar su vestuario, su material de prensa, como fotografías y costos de transportación. Aunado a esto, cada luchador depende de la programación que le asigne la Comisión de Lucha Libre, por lo que no puede garantizar un ingreso fijo cada semana. La única forma de asegurarse una posición económica en la lucha libre es convertirse en una estrella (Möbius 2007: 86-87).

Aunque las historias personales sean distintas, existen elementos comunes en el carácter de los luchadores. Al leer las entrevistas realizadas por Fascinetto (1992) se nota que todos los luchadores poseen una autoestima muy alta y un carácter enérgico, en su mayoría son tercos, pues sólo de esta forma se puede llegar a triunfar en una actividad tan exigente, y todos están profundamente enamorados de su actividad, a la que consideran, en la mayoría de los casos, su vida misma.

Dentro de los gimnasios los entrenadores enseñan a sus pupilos las llaves y maniobras necesarias para ser un luchador. Muy pocos de los que inician con el entrenamiento llegan a ser

profesionales. Un aspirante a luchador antes de hacer su *debut* debe entrenarse por lo menos dos años, idealmente cinco. Los entrenamientos son arduos y se alternan distintos tipos de trabajo, a veces se complementan con otros deportes de lucha y con trabajo de pesas. Muchos entrenadores insisten en que el luchador debe manejar la lucha greco romana, la olímpica, en ocasiones artes marciales y, por supuesto, el estilo libre (Möbius 2007: 96).

Lo primero que se aprende en un entrenamiento son maromas, éstas son de primordial importancia para que un luchador aprenda a caer y, por lo tanto, a luchar (Levi 2008: 33). También se hacen varios ejercicios repetitivos, como formas de caminar y de moverse en el cuadrilátero. Una vez que el aspirante ha adquirido el nivel para luchar profesionalmente debe presentarse ante la Comisión de Lucha Libre para que se le practiquen varios exámenes y pueda obtener su licencia.

Con el examen para obtener la licencia, queda claro que la lucha libre se ha profesionalizado. Antes cada luchador iba aprendiendo el oficio como podía. El examen consiste en pruebas de condición física, habilidad para caer y manejo de las técnicas de lucha libre (Levi 2008: 84).

El *debut* de un luchador se da en pequeñas arenas; antes de tener el privilegio de pelear en las grandes arenas hay que vivir años probando la propia valía en territorios lejanos a las

grandes capitales. El oponente de un luchador en su primera pelea es denominado su "padrino" o "madrina" (Levi 2008: 38).

Levi cuenta que su entrenador de lucha libre le dijo que el objetivo del entrenamiento no es aprender coreografías, sino entrenar el cuerpo para que responda a las claves corporales que le son provistas por el otro luchador (Levi 2008: 36). Si uno observa con atención durante una noche en la Arena México puede darse cuenta de que en las primeras peleas, que son integradas por luchadores con menos experiencia, este tipo de avisos o marcas para el compañero son mucho más notorias que en los luchadores consagrados quienes las realizan casi de forma imperceptible.

I. 2. 5 La máscara

Una de las características principales en la lucha libre mexicana es el uso de la mundialmente famosa máscara. El primer luchador enmascarado peleó en Manhattan en 1915, bajo el nombre de *The Masked Marvel* y fue desenmascarado un tiempo después. Muchos luchadores norteamericanos continuaron usando la máscara de este personaje como un *gag*, por lo que la máscara no permaneció como un nombre de batalla, sino como un truco. (Levi 2008: 109-110)

La primera máscara mexicana fue diseñada en la Ciudad de México por un zapatero llamado Antonio Martínez (proveniente de León Guanajuato). Cuando se mudó a la Ciudad de México se volvió fanático de la lucha libre y en especial del Charro Aguayo. Con el tiempo, ambos llegaron a conocerse y el Charro le pidió que diseñara una bota especialmente para los luchadores ya que éstos, hasta ese momento, habían estado usando botas de boxeador. El diseño de las botas fue el hecho que introdujo a Don Antonio Martínez en el mundo profesional de la lucha libre. Después de un tiempo el luchador Cyclone MacKay quiso usar el truco de *The Masked Marvel* y fue con Antonio Martínez a pedirle que le hiciera una máscara. Don Antonio la hizo sin conocimientos exactos para tomar medidas, por lo que su hechura no fue muy buena: le quedó pequeña al luchador, pero por ser de piel se amoldó a su cabeza, así que pidió más (Fascinetto 1992: 281). Y durante un año fue el único luchador con máscara (Levi 2007: 110).

Actualmente las máscaras están hechas de cuatro partes de lycra²⁰. Con los años su forma ha cambiado poco, aunque las luchas televisadas tienen máscaras con más adornos. Por lo general son de dos colores, el color base y el color que se usa para delinear ciertas partes de la máscara (boca, nariz, orejas y ojos) o insertar símbolos en ella. Existen dos tipos famosos

²⁰Actualmente se pueden comprar de piel, pero la lycra se popularizó porque cuesta la mitad.

de máscara, la que cubre toda la cara y aquella que deja libre la barbilla.

Después de que Mackay usara el truco de *The Masked Marvel* comenzaron a surgir luchadores mexicanos con máscaras. En 1934 apareció El Enmascarado, con poco éxito, y en 1938 el Murciélagos Enmascarado considerado por muchos el primer luchador enmascarado porque fue el primero que incorporó con éxito y como parte de su personaje luchístico la máscara. Él fue el luchador que le otorgó las características que hasta ahora conocemos pues también fue el primero en hacer una lucha de apuesta.

El Murciélagos Enmascarado abrió el camino para la lucha libre en un sentido creativo; se esforzó por hacer de ese evento un suceso memorable para el público, pues además de la máscara sus entradas eran impresionantes: liberaba murciélagos verdaderos (Möbius 2007: 71-72).

A través de los años, la máscara en la lucha libre ha adquirido un significado simbólico muy importante, la máscara es parte esencial del luchador y perderla es una verdadera derrota, quitarle la máscara a un luchador es como quitarle su valor. Los luchadores que desean ser enmascarados, se dice, enfrentan un examen para licenciarse más difícil, ya que llevar una máscara significa mayor responsabilidad. Portar el símbolo del deporte mismo es un honor reservado a aquellos capaces de darle esa fuerza sobrehumana. El luchador enmascarado tiene prohibido

revelar su verdadera identidad, sólo un número reducido de sus allegados la conocerá, por lo que los límites de la lucha y de su vida deben ser claros (Levi 2008: 114). Desenmascarar a otro luchador es un gran logro, la grandeza de un luchador se cuenta popularmente en máscaras y cabelleras.

En el *ring* la máscara es un objeto de honor, quitarle la máscara a otro luchador sin haber ganado una pelea de apuesta cuesta una descalificación. En ocasiones los rudos roban las máscaras de los técnicos para inmovilizarlos, pues el luchador despojado se queda tirado en el suelo hasta que alguien (por lo general alguien del público) le pasa un objeto con que cubrirse, o hasta que sus compañeros recuperan la máscara. En otras ocasiones las máscaras sólo sufren una ruptura menor tras un forcejeo, la cual no revela la identidad del luchador.

Es común que las máscaras se pasen de padres a hijos.²¹ Cuando un padre pasa la máscara al hijo se considera una continuación del mismo poder: una leyenda. La máscara sirve para que los luchadores sean una especie de seres inmortales ya que al usarla no se verá que envejecen y su presencia puede prolongarse por generaciones (Levi 2008: 122). En ocasiones el luchador es dueño del nombre de batalla y por eso puede pasarla de generación en generación, pero existen otros nombres de batalla que pertenecen a las empresas, como fue el caso del

²¹El hijo del Santo y El hijo de Blue Demon son ejemplos muy populares.

Místico, quien al abandonar el CMLL tuvo que cambiar de personaje.

La máscara también ayuda a que la gente se identifique con un luchador, pues de esta forma la gente no ve un individuo, ve la representación de una fuerza. Levi (2008: 191) dice que la máscara al mismo tiempo acerca y aleja al público: por un lado debajo de la máscara puede estar cualquiera, un vecino o un amigo, alguien similar al espectador, por otro la máscara le da un aura de misterio y superioridad al luchador.

Aunque la máscara sea el signo inequívoco de la lucha libre, existen luchadores que por su personalidad prefieren no usarla y no la necesitan. Ellos encuentran otras formas de sobresalir; por ejemplo, el Vampiro Canadiense (o Casanova) no la usaba porque decía ser guapo y especial (Fascinetto 1992: 74). En las luchadoras, por ejemplo, usar máscara se vuelve cada vez menos común.

I. 2. 6 Discurso

En cada país en que la lucha estilo libre se estableció ésta desarrolló un discurso afín a los intereses y cultura de los espectadores. El discurso está presente principalmente en los personajes luchísticos y en la ficción dentro de la lucha.

En el *wrestling* estadounidense los personajes están determinados con base en un sentido patriótico y se dividen, hasta la fecha, entre aquellos que defienden el *American Way of Life* y aquellos que lo amenazan. Pero en México los personajes no representan un "nosotros contra los otros", sino el choque de dos fuerzas: los rudos y los técnicos, los defensores del orden contra quienes lo amenazan. En esta división de personajes se puede notar que el discurso gira en torno a un tema religioso o ritual, ya que los luchadores encarnan fuerzas naturales: caos y orden, cuyo equivalente católico es el bien y el mal. Como lo señala Möbius (2007: 48) los luchadores encarnan fuerzas que funcionan a partir del inconsciente colectivo.

Estas diferencias se basan en la historia de cada civilización. La historia de los Estados Unidos Americanos comienza con la consolidación de la migración de los colonos y la consolidación de las trece colonias, ya que la cultura de los nativos de ese territorio no se preservó. En México, por el contrario, quedaron restos de la cultura azteca que se mezclaron con la española y prevalecieron después de la independencia. Ambas culturas, la azteca y la española, se destacaron por su profunda religiosidad, la cual prevalece en el espectador de la lucha libre.

En el *wrestling* las peleas son sólo la culminación de rivalidades que se narran durante días mediante escenas "tras

bamabalinas”²² en las que dos o más luchadores se van provocando hasta que la pelea se vuelve el último nivel de este enfrentamiento. De esta forma el espectador se introduce en un ficción similar a la de las telenovelas. En México la ficción es la parte mágica del ritual, la parte en que el público debe creer en lo que sucede para poder experimentarlo (Möbius 2007: 47-49).

I. 2. 7 El lado femenino de la lucha

La lucha libre femenil ha atravesado por distintas etapas: desde haber sido misteriosamente vetadas en la Ciudad de México, hasta el surgimiento de luchadoras capaces de instalarse entre las figuras emblemáticas de este deporte. Möbius (2007: 75) indica que las peleas de mujeres comenzaron en el año de 1942, sin embargo, en ese entonces eran sólo luchadoras estadounidenses y es hasta 1955 que empiezan a aparecer mujeres mexicanas. Hoy en día las luchas de mujeres nunca se encuentran en la pelea estelar de un programa, a pesar de eso las luchas femeninas son muy bien recibidas por el público, pues gran parte de éste está integrado por congéneres.

La lucha libre femenil posee las mismas características y regulaciones que la varonil, posee los mismos códigos de

22 El entrecomillado se deba a que esas escenas son transmitidas en la televisión con la misma importancia que la pelea.

vestuario, los mismos movimientos, las luchadoras incluso llevan el mismo entrenamiento ya que éstos son mixtos y son tratadas con igualdad en este sentido. Para muchos hombres fue difícil aceptar que las mujeres lucharan, por ser una actividad muy brusca, aparentemente contraria a la figura de una mujer respetable.

El lugar que gozan las luchadoras hoy día se ganó a través del tiempo, gracias a las varias mujeres que resistieron las pruebas que la misma sociedad les imponía y que por necesidad o por gusto continuaron en esta profesión demostrando su capacidad luchística y que ésta no las hacía menos femeninas, ni incapaces de concebir y criar a sus hijos.

Otro aspecto contrario a la práctica de la lucha libre para las mujeres fue que en el *ring* se debe llevar ropa pegada al cuerpo²³ la cual revela su figura. Esto pudo resultar en morbo dentro de las luchas y provocar que éstas triunfaran únicamente por el despliegue sexual de las contrincantes. Sin embargo, justamente por el esfuerzo que se hizo desde el principio en la EMLL para crear un ambiente familiar en las arenas, las luchas de mujeres han sido respetadas y apreciadas por su verdadero significado. A diferencia de las luchas de mujeres en los Estados Unidos de Norteamérica, las mujeres en México no son

23 Tanto hombres como mujeres usan ropa pegada al cuerpo, la razón de que los luchadores usen lycra o ropas de materiales similares es evitar accidentes que pudieran provocarse al enredar o resbalarse con la ropa amplia.

consideradas objetos sexuales sobre el ring (Möbius 2007: 331). Justamente por esta razón, para las luchadoras es aún más importante defender que la lucha libre no es un espectáculo, sino un deporte, porque deben separarse de la figura de las vedettes, y recalcar que no es un ambiente de vicio, sino de competencia deportiva (Möbius 2007: 330-331).

Para las luchadoras, es importante subrayar su carácter de madre, en cierta forma porque la sociedad mexicana tiene en alta estima a las madres comprometidas y esto sirve como un elemento de simpatía con el público. También esto ayuda a resaltar su feminidad. Con el fin de crear empatía varias luchadoras usan sus verdaderos nombres, para humanizar su personaje (Möbius 2007: 334-336).

Ya que gran parte del público de la lucha libre está integrado por mujeres, entre éstas y las luchadoras se crea una conexión emotiva. La luchadora representa a una mujer fuerte e independiente y en México existen muchas madres trabajadoras, de las cuales varias son solteras. Por esta razón la figura de la luchadora crea un reflejo de la lucha diaria de estas mujeres.

Esta fuerza e independencia que encarna la luchadora muchas veces afecta su vida íntima, ya que los hombres no quieren una esposa que luche. La mayoría de las luchadoras o son solteras, u ocultan su ocupación a sus esposos o se casan con luchadores. Las luchadoras se enfrentaron a una fuerte discriminación por

parte de sus compañeros masculinos, lo cual pudo deberse a muchas razones, la más probable fue el rechazo del sexo femenino fuera del ámbito familiar, otra pudo ser que las luchas femeninas tuvieron mucho éxito y los luchadores pudieron haber reaccionado de esa manera por celos profesionales (Levi 2008: 162).

En los años 50's se prohibieron las luchas de mujeres en la Ciudad de México, por lo que se vieron obligadas a trabajar fuera, lo que significaba encontrarse fuera de la capital de la lucha libre. A pesar de la prohibición en esos años las luchas de mujeres fueron muy populares y podían formar parte de la lucha estelar.

En el año de 1985 aquellos que no estaban de acuerdo con la prohibición empezaron a tomar cartas en el asunto y descubrieron que no había ley escrita que fundara y motivara esta prohibición y que la Comisión de Lucha Libre carecía de autoridad para imponer una prohibición de este tipo. Hasta el día de hoy nadie se ha hecho responsable de este malentendido; Juan Alanís, sin embargo, afirma que fue culpa de Rafael Barradas el secretario de la Comisión de Lucha Libre, y opina que esta penosa situación persistió por la ideología de la gente. Pero justamente a causa de este problema la oficina de Promoción Deportiva del entonces Departamento del Distrito Federal otorgó una constancia escrita

del permiso para que las mujeres pudieran luchar (Levi 2008: 164-165).

Möbius (2007: 326) indica que el responsable de la prohibición de las luchas femeninas fue el regente en turno de la ciudad de México: Ernesto P. Uruchurtu. Según esta autora la prohibición se levanta hasta 1987.

En los últimos años, las peleas de mujeres en México no han tenido mucho apoyo; siempre aparecen en primer o segundo lugar en el programa, por lo que sus ingresos son menores a los de los hombres y aún existen prejuicios por parte de sus compañeros (Möbius 2007: 327). En enero de 1995 se fundó la Alianza Mexicana Femenil de Lucha Libre, todos los encargados eran hombres, no hubo resultados concretos y la iniciativa se perdió.

Una de las posibilidades que tienen las luchadoras para mejorar sus ingresos es participar en torneos en el extranjero, sobre todo en Japón, donde la lucha libre femenil tiene una mayor difusión y existen incluso programas completos de mujeres. La EMLL apoya a sus luchadoras mandándolas a entrenar y a luchar a Japón (Möbius 2007: 328).

I. 2. 8 Exóticos

Los exóticos son considerados homosexuales dentro de la lucha libre. Sin embargo la connotación de un exótico no siempre

fue ésta; en un principio el exótico sólo representaba a un hombre excéntrico, un *dandy*, un hombre delicado, con movimientos finos y buen gusto, un hombre aseado, un hombre que demuestra gran interés por su apariencia física.

El primer luchador que introdujo el género de los exóticos en México fue Gardenia Davis en 1941 y con él también se introdujo de manera más marcada la escenificación de la entrada de los luchadores, teniendo como antecedente al ya mencionado Murciélago Enmascarado. Desde ese entonces, el luchador escenifica su entrada que depende de su tipo de personaje y con ayuda de música, gestos y, en ocasiones, por una pequeña escena. Gardenia Davis iba acompañado de una persona que le ayudaba a cargar gardenias, que luego entregaría a las mujeres del público y despreciaba a los hombres hasta el punto de escupirles. Además de Gardenia Davis llegó a México otro luchador llamado Gorgeous George, a quien se le consideraba el padre de todos los exóticos (Möbius 2007: 354-355):

Muy elegante y fino; solía usar batas hermosas de seda y cuando subía al ring siempre le acompañaba su peinador, que se encargaba de peinarle cuando se despeinaba en los combates. Complementando su séquito estaba su manicurista y bellas damas que llevaban claveles y ramos de rosas.

Una de las teorías de cómo el hombre elegante pasó a ser homosexual, planteada en Möbius (2007: 355-356), es que los primeros exóticos eran parte de la época dorada de la lucha

libre, donde aún se relacionaba a la lucha libre con un estrato social alto, el Santo aparecía en sus películas rodeado de lujo, de ahí que los exóticos representaran este lujo excéntrico de algunos hombres. Con el paso del tiempo y la caída de la lucha libre, este deporte se fue enfocando a las clases bajas donde la figura del homosexual era más común y mejor entendida. En este sentido los movimientos delicados se transforman en un comportamiento afeminado, contrario a la visión de "macho" de las clases populares (Möbius 2007: 357).

La recepción de la homosexualidad en nuestro país es ambigua, en la lucha libre antes se les atacaba a los exóticos por parte de los hombres (aunque siempre en los límites del mismo orden de la lucha libre), o se reían de ellos, para poder convivir con éstos sin ser integrados a su mismo nivel. En estos días, en las arenas se puede ver que a los exóticos los únicos gritos que les están reservados son las peticiones de besos.

Los espectadores se sienten cada vez más cómodos con este personaje. Por otro lado, cabe recalcar que hasta la fecha ser un exótico no siempre quiere decir ser homosexual, como lo dice Máximo en una entrevista, a él le gustan las mujeres y está casado. Muchas veces un luchador escoge ser exótico para poder sobresalir y tener mejores condiciones de trabajo, pues es un género escaso pero que goza de popularidad.

Möbius (2007: 377) plantea dos formas principales de recepción de los exóticos:

▲ El trato lúdico, las risas de gozo junto con y a causa de los exóticos

▲ El desorden, el desmadre, el relajo, el efecto catártico debido a las provocaciones de los exóticos.

Dice Monsiváis en el libro de Grobet (2008: 37) “[...]estos amanerados gladiadores han representado la tercera vía dentro de los encordados mexicanos, exhibiendo sin recato su preferencia sexual y retando con ella los ánimos homofóbicos- o secretamente homofílicos-de los aficionados de las luchas.” Ser un exótico en el ring, ser aceptado y aplaudido por el público, no implica que fuera de la arena los luchadores sean aceptados. Para varios, como es el caso de May Flowers, el tema de su homosexualidad era tabú en su círculo familiar (Fascinetto 1992: 185).

Entre los exóticos más famosos se encuentran Rubí, Ruddy Reyna, Bello Filli, El Bello Perfumado, (la pareja) Sergio el Hermoso y El Bello Greco y (la tripleta) Pimpinela Escarlata, May Flowers y Casandro. Varios de ellos, por ser luchadores más antiguos, hacían mayor énfasis en su elegancia que en su homosexualidad (Möbius 2007: 357).

Cuando Möbius y Levi escribieron sus libros, al parecer, todos los exóticos eran rudos, sin embargo ese ya no es el caso,

en la CMLL existe un exótico que pelea de técnico: Máximo²⁴. Ser exótico no es factor negativo en la lucha libre, ya que éstos pueden ganar la pelea de igual forma y el público los apoya en la medida en que participen del lado que apoyan, no en medida de su papel de exótico. Esta igualdad que gozan los exóticos en el mundo de la lucha se refleja en otro aspecto: aunque representen un papel homosexual los exóticos siempre serán vistos como hombres, no se les considera aparte (Möbius 2007: 359).

I.2. 9 La lucha de altura (baja)

Existe una categoría denominada mini, integrada por luchadores de baja estatura o, incluso, con enanismo. Este tipo de peleas comenzaron en 1952, junto con la introducción de los relevos australianos (Möbius 2007: 75). Fue idea de Jesús Hernández Garza y de Emilio Azcárraga, competidores de Lutteroth. Veinte años después de esto volvió a haber un *boom* de este tipo de luchas.

Todo comenzó, esta vez, con la filmación de *Los vampiros de Coyoacán*, dirigida por Rogelio Agrasánchez en 1972. Como ayudantes del villano principal había cuatro *stunts* enanos disfrazados de quirópteros. Los luchadores principales de la película tenían miedo de hacerles daño con las maniobras y les

24 Hoy es el luchador Exótico más reconocido, incluso responsable de revivir con fuerza a este tipo de personaje luchístico.

enseñaron movimientos de lucha libre. César Valentino que era parte de los luchadores extras de esa película vio la facilidad con que éstos podían manejarse en la lucha y los invitó a entrenar.

Comparando las condiciones de trabajo que tenían en el circo con aquellas que tendrían en la lucha, los *stunts* aceptaron entrenar con Valentino y así nacieron Filli Estrella, Gabby Da Silva, Gulliver y Pequeño Goliath, a quienes luego se les unirían el Gran Nikolai y Arturito (Grobet 2008: 86). En los últimos años sus nombres son diminutivos de los de luchadores de tamaño normal.

I. 2. 10 Réferis

En la lucha libre participan réferis con fama similar a la de los luchadores. Los réferis también son capaces de desarrollar personajes: Tirantes, réferi odiado por el público muestra un carácter inclinado hacia el equipo rudo y desprecia los reclamos del público, de esta forma queda como un personaje corrupto. Otra razón por la que los réferis llegan a tener un bando predilecto es porque varios de ellos fueron luchadores y sienten inclinación por su bando antiguo. También existen réferis que prefieren mantenerse neutrales, pues no consideran una conducta aceptable dar ventaja a un bando determinado.

La opinión general indica que un buen réferi no debe tomar bandos, porque debe representar la justicia, la balanza y no atraer mucha atención a sí mismo, respetar el espectáculo en su totalidad (Levi 2008: 93).

Sin importar el carácter del réferi existen ciertos trucos y maniobras que todos deben conocer para cumplir su papel dentro del desarrollo de la pelea. Todos los réferis deben entrenar junto con los luchadores²⁵ a fin de estar preparados para las eventualidades de la lucha, ya que es común que queden atrapados en alguna maniobra.

Para poder ser réferi se requiere una licencia expedida por la Comisión de Lucha Libre, pues aunque muchos representen un papel corrupto en el *ring*, todos deben hacer su trabajo: mantener la seguridad de los luchadores durante la pelea. Uno de los trabajos del réferi es darse cuenta de cuándo un luchador está realmente lastimado. Otro trabajo muy importante es avisar a los luchadores cómo deben seguir la pelea para hacerla interesante, en este aspecto el réferi hace la parte de un director de escena que ayuda a mantener el ritmo a los intérpretes. Por ejemplo, si el réferi nota que el público está perdiendo el interés le pedirá a los luchadores que hagan una maniobra aérea o rápida (Levi 2008: 91).

25 Comunicación personal del maestro Huicochea, ex réferi Baby Wiky

El réferi es a la vez director e intérprete, ya que existen varios *gags* que dependen de que él esté dando la espalda a los luchadores. Uno de los más populares es aquel en el que un rudo se quita la máscara y se la avienta al técnico para que cuando el réferi voltee parezca que el técnico fue quien violó las reglas.

I. 2. 11 Público

La lucha libre sin el público no es lucha libre. En realidad toda esta práctica gira alrededor del público y aprovecha este recurso humano hasta sus últimas consecuencias. Por el público triunfan o fracasan los luchadores, por el público se van modificando las peleas conforme ocurren en el ring, por el público los luchadores adquieren su cualidad de fuerzas naturales.

El público participa de manera activa mediante sus gritos de apoyo o de disgusto, también señala faltas al réferi que éste pudo haber pasado por alto. El público de la lucha libre se toma muy en serio su papel. Puede ser comparado con un antiguo coro griego dentro de la escenificación misma de la lucha libre.

La forma en que el público recibe a un luchador determina el rumbo de la carrera de éste, la indiferencia es lo peor que

puede sucederle a un luchador, ya que ser odiado o amado por el público es importante para que la pelea sea interesante.

El público de la lucha libre actúa con honestidad. Después de que el Místico firmara contrato en Estados Unidos de Norteamérica, el CMLL introdujo un nuevo luchador con el nombre y atuendo del Místico (ya que la empresa posee los derechos del personaje); fue recibido con pocos aplausos porque la gente sabe que ese luchador no es el verdadero Místico. Sin embargo, cuando este luchador hace un movimiento aéreo de calidad no duda en aplaudirlo.

Cuando un luchador da una gran pelea es posible incluso que la gente aplauda y mientras lo hace, hay quienes se levanta para entregarle billetes a manera de agradecimiento por haberles dado tanta emoción a partir de su trabajo.

Entrar a la lucha libre como espectador es poder romper con tabús sociales. Por ejemplo, es permitido que una mujer aprecie sexualmente el cuerpo de un hombre y que le grite obscenidades y groserías sin ser mal vista, sin importancia de edades. También es permitido que los hombres heterosexuales se relacionen con la homosexualidad de manera lúdica.

El público de la lucha libre tiene una gran presencia femenina, las dos grandes admiradoras de este deporte han sido mujeres: Doña Vicky y Guillermina Zarzosa, ambas han podido

establecer relaciones personales con los luchadores y ser un símbolo de la afición. Doña Vicky incluso se hizo merecedora a la entrada gratuita en primera fila de por vida, ya que su presencia era obligatoria en cada función.

Es importante mencionar que la relación entre el público y el luchador no es puramente de admiración, ya que ambos provienen del mismo estrato social; dice Möbius que es una relación de complicidad, no de dependencia unilateral del *glamour* de las estrellas (2007: 346). El luchador debe ser una persona con la que el espectador se identifique para poder confiar en él, alguien que le provoque simpatía, en el *wrestling* debe ser exclusivamente admirado incluso temido.

I. 2. 12 El efecto de la televisión en la lucha libre

En los años 50's se prohibieron las peleas televisadas a causa de algunos accidentes en niños. Sin embargo a partir de 1990 se volvieron a permitir. En 1995 la lucha libre fue el deporte más transmitido en nuestro país, esto dio lugar a una sobreoferta y a una merma del público. No sólo esto, sino que la transmisión de la lucha libre hizo que la gente acudiera menos a las arenas y de quinientas que existían para 1997 éstas se redujeron a cincuenta. Esto no sólo afectó a los luchadores,

sino a toda la gente que vive de este negocio vendiendo cosas en las arenas (Möbius 2007: 88-89).

A pesar de la introducción de la lucha libre a la televisión y de la confrontación que vive diariamente ante nuevas formas de entretenimiento, ésta ha logrado mantener éxito suficiente para sobrevivir²⁶. Esto se debe a que la lucha libre en vivo no puede ser igualada, ni siquiera comparada con la versión televisada, ya que, a diferencia de otros deportes, la lucha libre también es un ritual.

26 En los últimos años incluso está ganando seguidores nuevos de distintas clases sociales, debido a un fenómeno de revalorización y modernización de la cultura mexicana. Algunos ejemplos se dan en tiendas como Cielito Café, Ay güey y la misma tienda del Santo, donde la artesanía y folklóre mexicano se utilizan para la creación de objetos comerciales.

CAPÍTULO II

Niveles de interpretación de la lucha libre: ritual, teatro y deporte

La lucha libre es una práctica compleja que contiene elementos de diversos acontecimientos escénicos y de convivencia social. Las distintas interpretaciones que se le pueden dar, según Möbius (2007: 37), son otorgadas individualmente por cada espectador sin que cualquiera de éstas sea menos válida que la otra. Las principales lecturas que se le pueden dar a la lucha libre en vivo son: deporte espectáculo, teatro popular y ritual (necesariamente ligado a la fiesta).

La primera de estas interpretaciones representa el discurso oficial de todos aquellos que toman parte en la organización del evento. Los promotores, empresarios y luchadores defienden de manera persistente la categoría de deporte de la lucha libre. Si bien ellos no niegan que existen ciertas características de espectáculo y un entrenamiento actoral para los luchadores, en ningún momento aceptarán que esto lo prive de ser un deporte.

Los luchadores se preocupan por defender su trabajo como el de un deportista, pues no quieren que sea asociado con el ambiente del espectáculo en el que muchas veces existen hábitos dañinos tales como el uso de drogas y el intercambio sexual

indiscriminado o, incluso, el intercambio sexual por trabajo. Los luchadores, justamente por lo que representan como figura pública, deben defender que son deportistas, para ser un ejemplo de salud y de hábitos positivos para los niños tales como el compromiso, la entrega y el trabajo duro.

También hay un sector muy importante del público que reconoce la lucha libre como deporte y nunca lo designará de otra manera. Este sector está integrado por aquellos que asisten frecuentemente a la arena, pues ellos no asisten a la lucha libre como parte de una investigación o de una experiencia cultural, sino como parte misma del evento y, sólo al defender la lucha libre como deporte, se puede formar parte pura de la representación. Aceptar la convención deportiva significa entrar en el juego, lo que permite participar con entusiasmo y regocijo. Como lo indica Johan Huizinga (2000: 21), cuando un individuo se deja absorber completamente por el juego se refleja en la entrega y el entusiasmo verdadero.

La categoría de teatro es otorgada a la lucha libre desde varios puntos de vista. En primer lugar por aquellos que piensan que es relevante que el final está decidido y la llaman despectivamente "puro teatro", pensando que esto anula por completo la categoría de deporte y asumiendo que la lucha libre pretende ser un engaño. Esta categoría es también dada por

algunos estudiosos de la lucha para puntualizar su valor escénico.

La última categoría, la de ritual, es asignada por los antropólogos que estudian la lucha libre y que tras varias investigaciones han descubierto que la lucha libre sirve para gritar y para desahogarse, para convivir y mantener el orden social. En esta división se debe incluir la categoría de fiesta, pues en nuestro país todo ritual religioso o de cualquier especie es inseparable de la celebración. La característica de ritual puede ser entendida también por los espectadores asiduos, sin embargo nunca desde un punto de vista racional, sino desde un punto de vista vivencial. Es decir, un espectador se puede dar cuenta de que asistir a la lucha libre lo libera del estrés sin embargo, no va analizar este efecto como parte de un ritual. De la misma forma en que las personas disfrutan de las fiestas y carnavales sin saber que cumplen con el propósito de mantener a la comunidad en paz y liberada de las preocupaciones de la vida cotidiana mediante la relajación momentánea de los códigos de conducta y convivencia social.

La lucha libre abarca todas estas definiciones y por eso mismo es un fenómeno complejo. Möbius (2007: 37) toma como apoyo a MacAloon quien estableció el término de *ramified performance* (escenificación ramificada). Según MacAloon cada representación cultural funciona como una *matruschka*, o sea una muñeca dentro

de otro muñeca. Cada muñeca representa una forma en que la representación puede ser leída y cada lectura se relaciona con la otra.

Imaginando esta *matruschka*, se explicarán las características generales de cada una de estas interpretaciones y los aspectos de la lucha libre que responden a estas características. Primero se explicarán las características rituales de la lucha libre, luego las teatrales y finalmente las deportivas. Ya que las dos últimas son derivaciones de la primera resulta difícil separar de manera tan tajante los aspectos rituales de los deportivos y de los teatrales.

En el origen de las olimpiadas, así como del *sumo* japonés o del juego de pelota prehispánico, éstos poseían las características de un deporte de competencia y servían propósitos religiosos, pertenecían a una forma ritual dentro del marco de sus religiones específicas.

Lo mismo sucede con el teatro occidental, cuyo origen se atribuye a Grecia, donde las adoraciones al dios Dionisios se van organizando hasta crear las primeras obras teatrales. La representación siempre ha sido parte del ritual, ésta poco a poco comenzó a tener un peso mayor, de los poemas utilizados en las adoraciones se derivó el diálogo y los coros griegos comenzaron a tener mayor relación con la parte hablada, hasta que nació el teatro. Posteriormente el teatro también se

presentó a manera de competencia para agradar al dios. (Baty y Chavance 1951: 20-22)

Otro aspecto por el que es difícil separar ritual, teatro y deporte es que el ritual posee y necesita de aspectos teatrales, de la misma forma que los deportes. Las reglas, límites o convenciones en estas tres prácticas son otro elemento común ya que en el ritual, el teatro y el deporte son la base de su funcionamiento. En este aspecto las tres prácticas pueden ser comparadas con el juego, del que Huizinga (2000: 23) indica que las reglas generan el orden mismo del juego y la tensión o principio de incertidumbre. También tienen en común el cuerpo como el principal portador de significados, la participación de los observadores y la planeación de cada uno.

II. 1 Ritual

La palabra ritual puede ser fácilmente entendida por todos de una forma natural, pues nuestras vidas están rodeadas de este tipo de experiencias. Entendemos que un ritual es una serie de acciones que conllevan un significado y que se realizan con el objetivo de modificar algo. Existen rituales preestablecidos, como los religiosos o sociales, y otros que podríamos denominar cotidianos por ser los que apoyan nuestras actividades diarias. Un ritual abarca desde el bautismo cristiano, la misa y la

circuncisión, hasta deshacernos de las cosas de una persona que ha muerto o de la que nos hemos separado con el fin de poder seguir adelante. Tomando en cuenta el elemento común dentro de esta amplia variedad se puede decir que un ritual es una serie de acciones destinadas a efectuar un cambio en la realidad. En este sentido las acciones y los cambios deseados pueden ser de tipos muy distintos.

El ritual es parte de la conducta humana²⁷, por lo que no es posible establecer su origen con exactitud y en realidad basta decir que surge con el hombre como lo conocemos hoy: un ser racional. A lo largo de las civilizaciones se han creado variados rituales, pero nunca han estado ausentes.

Cada ritual está acompañado de una explicación, de una razón de ser, de una historia, de un mito. La discusión sobre cuál de los dos surge primero es interminable, cada uno de los teóricos del ritual posee su propio punto de vista. Incluso el origen mismo de los mitos es discutible. Friedrich Max Müller, uno de los primeros estudiosos del ritual²⁸, plantea que el mito es una explicación poética de la naturaleza. De forma similar, Edward B. Tylor postula que el mito es una forma de filosofía primitiva, una explicación deliberada aunque carente de un sistema complejo, sobre las cosas que ocurren en el mundo. Es

27 Se deben hacer a un lado lo que nosotros llamamos rituales en los animales, ya que en éstos dependen únicamente de factores biológicos.

28 El estudio del ritual es relativamente reciente y data del siglo XIX.

irrelevante si el rito o el mito fue primer, lo importante aquí es entender que la serie de acciones rituales, acompañadas de su explicación mitológica provienen, en efecto, de una observación del mundo, por lo que no son explicaciones equivocadas, pero como Müller postula, son poéticas. Así podemos observar que los rituales de fertilidad coinciden con las estaciones de cosecha, por ejemplo.

Justamente por esta relación entre la realidad y el mito-rito, estas prácticas comenzaron a establecer un orden en las sociedades, como William Robertson Smith lo plantea: "religion was made up of a series of acts and observances...[it] did not exist for the sake of saving souls but for the preservation and welfare of society" (Bell 1997: 4). De esta forma el ritual sirve para que una comunidad se una a partir de un orden común, mismo que se deriva del orden de la naturaleza misma.

Uno puede observar en las estaciones, en el día y la noche, en la vida misma del ser humano, que el mundo se rige por ciclos de renovación, de muerte y vida, en los que este cambio es constante, pero reiterativo como tema principal del ritual. La simbología puede cambiar, pero lo cíclico es recurrente, sobre todo en las civilizaciones antiguas cuya principal actividad era la agricultura. Sir James George Frazer lo propone diciendo que todo ritual tiene como fondo la muerte y la resurrección de un dios o rey (antes considerados dioses en vida) que simbolizaba y

aseguraba la fertilidad de la tierra y el bienestar de la gente (Bell 1997: 5).

Frazer también plantea que en su forma antigua el ritual es inseparable del mito, ya que así como el mito explica el ritual, el ritual le da credibilidad y forma tangible al mito. Muchos teóricos plantean que el mito posee mayor importancia que el ritual; como lo postula Jane Ellen Harrison, los rituales caducan con el tiempo, mientras que el mito continúa. Esta teoría puede apoyarse en la del monomito de Joseph Campbell sin llegar a menospreciar el valor del ritual: existe sólo un mito, que toma distintas formas, pero que está presente desde los cuentos de hadas, hasta los sueños mismos (Campbell 1972: 9). Partiendo de esto podemos observar que en efecto, cualquier mito parte, como se dijo arriba, de ciclos de vida, muerte y resurrección; el mundo, incluido el ser humano, es un ave fénix, nada muere en definitiva, sólo da paso a una etapa nueva. Campbell (1972: 11) define el mito como "la entrada secreta por la cual las inagotables energías del cosmos se vierten en las manifestaciones culturales humanas".

Tenemos como ejemplo el rapto de Proserperina, hija de Ceres y Zeus, Hades enamorado de ella la lleva al inframundo, lugar de los muertos, pero en una negociación con Ceres logran llegar al acuerdo de que la mitad del año Proserperina vivirá

con su madre, en la tierra (primavera y verano) y la otra mitad en el inframundo con Hades (otoño e invierno).

Posteriormente estos mitos de dioses y de reyes divinos se transforman en los mitos de los héroes. Según FitzRoy Richard Somerset Raglan, muchos de héroes deben morir o ir al lugar de los muertos, para luego regresar, como lo hizo el mismo Jesús (Bell 1997: 7). Por lo tanto, el trasfondo de cualquier ritual, que puede ser denominado el monomito, no caduca por ser la esencia misma del universo; en cambio el ritual se transforma y de la misma forma lo hace el mito particular que lo explica. Hoy el mito de Proserperina queda como parte de la literatura ya que su ritual ha caducado, como lo plantea Henry Hooke: una vez que el ritual se separa del mito que lo acompaña se crean distintos géneros dramáticos y religiosos (Bell 1997: 6).

Mircea Eliade, principal exponente de la fenomenología de la religión²⁹, otorga distintos valores al mito y al rito; para él lo más importante son los signos dentro de los mitos, que luego serán comunicados a través de un ritual, sin negar que ritual y mito son inseparables. Eliade plantea en su libro *Myth and reality* que todo mito (acompañado por su ritual) es la historia de las acciones de los dioses.

²⁹La fenomenología de la religión es una corriente de estudio que trata de explicar lo sagrado sin recurrir a la teología ni a la filosofía, es decir desde un punto de vista científico. También se caracteriza por no tomar en cuenta el aspecto histórico, por ser reduccionista.

Myth narrates a sacred history; it relates an event that took place in primordial Time, the fabled time of the "beginnings". In other words, myth tells how, through the deeds of Supernatural Beings, a reality came into existence, be it the whole reality, the Cosmos, or only a fragment of reality -an island, a species of plant, a particular kind of human behaviors, an institution. Myth, then, is always an account of a "creation"; it related how something was produced, began to be...Because myth relates the gesta of Supernatural Beings and the manifestations of their sacred powers, it becomes the exemplary model for all significant human activities. (citado en Bell 1997: 10)

De esta forma el ritual es la representación de estas acciones hechas por los dioses. Por ejemplo, un sacrificio de regeneración es la repetición de la creación. Eliade, como Frazer, se enfoca en la relación del ritual con el mito cosmogónico, del cual resalta los temas de la muerte y la resurrección, del caos degenerativo y el orden regenerativo. Dentro de la lucha libre este tema está presente: por un lado están los técnicos que se caracterizan por el orden y del otro lado los rudos, encargados de llenar de caos el *ring* con sus trucos sucios. Los rudos y los técnicos encarnan la composición del mundo, así como los dioses antiguos lo hacían: el mismo dios tiene el lado bondadoso y el lado "destrutivo, colérico y enloquecedor" (Campbell 1972: 31).

Hasta ahora se ha tratado principalmente el origen del ritual y su relación con el mito, pero otro aspecto importante del ritual es su función dentro de una sociedad: conservar el

orden. Sobre este aspecto existen dos corrientes, la psicoanalítica liderada por Sigmund Freud, la cual se ocupa en principio del efecto en el individuo, y la sociológica liderada por Emile Durkheim, que se ocupa del efecto del ritual en una comunidad entera.

Dentro del enfoque psicoanalítico Robertson Smith (Bell 1997: 4) plantea que durante la realización del ritual los participantes no están conscientes de que el ritual sea otra cosa que lo que aparenta, o sea que no acarrea otras connotaciones más que las religiosas. De esta premisa Freud parte para proponer que el ritual surge a causa de la represión, el funcionamiento del inconsciente y su interpretación psicoanalítica. Para Freud el ritual tiene fines terapéuticos, ya que en él se pueden liberar los deseos tabú, tanto sexuales como violentos. Volney Gay (Bell 1997: 15) da una interpretación similar, pero con la diferencia de que él no lo ve como represión, sino como supresión y excluye todo aspecto patológico, describiendo el ritual como un mecanismo benéfico. René Girard (Bell 1997: 15), en esta línea, explica que en los sacrificios rituales la violencia del individuo se transfiere al chivo expiatorio. El mismo Girard postula que la violencia en todo orden cultural es el verdadero origen del ritual o de las instituciones, como una forma de apaciguarla a través de un ambiente controlado.

Por otro lado, Émile Durkheim, apoyándose en las ideas de Robertson (Bell 1997: 24), percibe el ritual como una creación social que acarrea beneficios para la comunidad. Para Durkheim la religión es una serie de ideas y prácticas mediante las cuales la gente sacraliza el orden social y los lazos de la comunidad. Aquí nuevamente vemos la unión de un grupo de personas mediante un orden compartido; La unidad de la comunidad se hace sólida mediante la experiencia compartida de una fuerza superior, que se logra gracias a los efectos del ritual, pues éste dispara emociones apasionadas en la comunidad.

La lucha libre como ritual catártico cumple esta función. Se debe recordar que los espectadores asisten a la lucha libre sin estar conscientes de los aspectos rituales que posee, sin embargo la energía con que se llena una arena al momento en que pelean sus luchadores favoritos es enorme: los gritos llenan el espacio y aprovechan la acústica del lugar, las porras oficiales siempre presentes hacen ruido con sus tambores, las personas rompen en aplausos de aprobación cuando un luchador ha demostrado su habilidad derrotando con alguna sorprendente maniobra a su oponente. El compromiso emotivo del público es indudable y tras gritar dos o tres horas, tras platicar con las personas con las que van, de reír cuando algo desafortunado pero chusco le sucede a un luchador, de gritarle al árbitro por todas las faltas que está pasando por alto, en fin, después de vivir apasionadamente la noche de lucha libre, cada espectador se

siente relajado y tranquilo. Por eso la respuesta más común cuando se le pregunta a un aficionado de la lucha libre por qué asiste, responde: gritar. Y ya lo decía el mismo Salvador Novo en *Mi lucha (libre)* (3: 2011):

En ellas, cada espectador es el héroe; cada reumático y calvo dueño de un billete de dos pesos en el ring numerado pierde los kilos y los años necesarios para transformarse, durante un cuarto de hora, en Jimmy el Apolo, y con igual módica facilidad localiza en el Hombre Montaña o en Alberto Corral a sus enemigos dispersos en el mundo -el casero, el jefe de la sección, su suegro personal-, y contribuye desde su asiento a exterminarlos, a patearlos, a echarlos fuera de las cuerdas. Semejante catarsis no es sólo higiénica, ni sólo psicoanalíticamente saludable, sino profundamente católica.

Invocar a las deidades o seres supernaturales tiene un lugar muy particular en la lucha libre. Los luchadores tienen este lugar. La gente quiere tocarlos y les entregan a sus bebés. La invocación debe ser real y aquí podemos encontrar otra explicación de por qué los luchadores se esfuerzan tanto en hacer creer que todo es real: porque para la gente, en el momento en que sucede, se vuelve real. Los luchadores deben asumir su energía de luchador, su nombre de batalla para que la experiencia sea real. No pretenden engañar, la experiencia es real para ellos también.

II. 1 .1 Tipos de Ritual

La variedad de los rituales es proporcional a las necesidades mismas del hombre, cada uno tiene su propia magnitud, sus características y sus fines dentro de la sociedad y con el individuo. Con base en esto Catherine Bell (1997: 93) los divide en seis tipos distintos, descritos a continuación:

-Rituales de Pasaje: utilizados para marcar la diferencia de la edad, los ciclos biológicos del ser humano, ya sea un nacimiento, una boda o la muerte, o aquellos utilizados por varias culturas en las que se infringe dolor al joven o a la joven para marcar el fin de su niñez.

-Rituales Calendáricos: son celebrados en fechas específicas de cada año, como la Navidad y se usan, generalmente, para conmemorar un suceso importante. "Give socially meaningful definitions to the passage of time, creating an ever-renewing cycle of days, months and years" (Bell 1997: 102).

-Rituales de Aflicción: usados para ahuyentar energías no humanas que puedan estar trayendo infortunio.

-Rituales Políticos: engloban las reglas de etiqueta y costumbres políticas.

Los ya mencionados son tipos que no aluden a nuestro tema y por eso se describen brevemente. Sin embargo hay dos tipos con

los que se identifica la lucha libre y se explican a continuación más ampliamente.

Rituales de intercambio y comunión

Un ritual de intercambio puede ser descrito como un intercambio que hace el hombre con su dios para asegurar su bienestar. El humano hace u ofrece algo que le da substancia al dios y asegura su misma existencia, a cambio de cosas variadas, materiales o espirituales, como el perdón mismo. La comunión dentro de este ritual se da entre el dios y el hombre, en el momento en que, mediante la ofrenda o sacrificio, convergen ambos mundos.

Aunque el aspecto principal del ritual de intercambio es la negociación con el dios, estos rituales también son importantes para la identidad de la comunidad, pues son su reflejo. Los rituales de sacrificio azteca por sus características eran propios de un pueblo bélico. Un tipo de ritual de intercambio en esa sociedad era el sacrificio, mismo que se describe a continuación (Bell 1997: 109).

Sacrificio

Significa hacer algo sagrado: *sacer facere* (Bell 1997: 112). Sobre este tipo de sacrificios, de convertir lo sacrificado en divino, existen varios ejemplos a nuestro alcance en México. En

primer lugar el ritual católico de consumir la carne y la sangre de Cristo en el pan y el vino (una práctica no exclusiva de nuestro país), luego la ingestión de la bebida llamada *balché* para alimentar a los dioses mayas en Chiapas, la ingestión del peyote y el sacrificio de los prisioneros de guerra llevado a cabo por los aztecas. El hecho de que este tipo de sacrificio sea tan común en México se debe a la mezcla de la cultura mexicana y cristiana. Para los Aztecas era muy importante sacralizar aquello que se iba a ofrecer a los dioses, pues uno de sus principales mitos, el del nacimiento del sol, tiene esta temática: el sacrificio de un dios (Bell 1997: 114).

Lo que se ofrece durante el ritual tiende a ser destruido, quemado (para que pase al plano intangible de lo divino) o consumido por la gente y compartido con la divinidad. Aunque los sacrificios pueden abarcar incluso semillas, lo más común es que éstos sean de sangre, ya sea animal o humana. En ocasiones, el objeto sacrificado adquiere las cualidades mismas de la divinidad. El objetivo de este tipo de rituales de intercambio es renovar el universo y reordenar la relación entre los hombres y los dioses (Bell 1997: 112).

En las culturas antiguas se crearon los sacrificios rituales para sublimar la violencia del hombre en un ambiente institucionalizado. Toda religión lleva escrita en su nombre el sacrificio, aunque en cada una se experimenten variantes; en

ocasiones se hacen sacrificios personales, en otras se hacen sacrificios de sangre. En la lucha libre no hay precisamente un sacrificio humano, sin embargo los luchadores encarnan de la misma manera un "blanco" de la violencia. La gente saca todo lo que trae dentro, descarga mediante gritos y groserías la violencia que experimenta en su vida diaria. Ahora, Möbius indica que la lucha libre no soluciona problemas, pero previene que se desborden.

En la lucha libre, la violencia se representa de manera estetizada y ritual, a través de algunas personas enmascaradas sustraídas de la normalidad que simbolizan algo distinto, lo cual evita la propagación o la experimentación de esa violencia fuera de la arena. Los espectadores viven un momento catártico, que en el plano emocional corresponde a una limpieza de agresiones. (Möbius 2007: 238)

La parte estética dentro de los rituales, así como en la lucha libre, cumple con la función de distanciar al espectador, pues aunque éste se involucre con los sucesos representados para crear la catarsis no debe confundirlos con la realidad, pues si lo hiciera podría llegar a experimentar dolor (Möbius 1997: 240). Salvador Novo (2: 2011) también hace la defensa del aspecto estético de la lucha libre en el mismo sentido:

Si el toreo es arte, como suponen los taurófilos; si Diego Rivera es un artista, como aseguran los críticos, es porque ni Armillita ni Diego tienen la menor necesidad de enfrentarse con toros ni paisajes, y sin embargo, lo hacen; no para darnos directamente el paisaje ni una idea de cómo se logra en el rastro convertir en la materia prima de las milanesas al fingido robador de Europa; sino

la emoción que, cada cual a su manera, contienen las rocas de Taxco y el descabello de un Torrecillas. Por este camino de la sublimación artística de un hecho real y objetivo cuya esencia se depura de la realidad, las luchas libres resisten a toda crítica académica.

La última parte de este párrafo también es una respuesta a las personas que califican la lucha libre como "fingida", argumentando que sería imposible hacerla más real ya que el costo sería la vida de uno de los luchadores³⁰. En este sentido queda aún más claro que el aspecto estético en los rituales previene el desbordamiento incontrolable de la violencia dentro del público.

Feasting, Fasting and Festivals

Dentro de esta clasificación se encuentran rituales que incluso podrían parecer contrastantes: compartir alimentos o compartir ayuno, la flagelación o la fiesta. Sin embargo, lo que todas estas prácticas tienen en común es que se llevan a cabo en comunidad y que el individuo sea capaz de mostrar ante ésta su devoción o compromiso emotivo (Bell 1997: 120).

La primera división de este tipo de ritual, denominada *feasting*, se refiere en primer lugar, al acto de compartir la comida con la comunidad y va encaminada a la celebración de la creación, de la unidad tanto humana como cósmica. Además, compartir la comida con un grupo de personas específico ayuda a

30 En todo ritual, así como en la lucha libre existe el riesgo de muerte.

delimitar la pertenencia a esa comunidad, fortaleciendo los lazos (Bell 1997: 123).

La segunda división, denominada *fasting*, se enfoca al ayuno ritual como los del Ramadán³¹. El ayuno tiene como objetivo que el hombre experimente condiciones divinas como la falta de deseos o mostrar una subordinación ante la divinidad (Bell 1997: 124).

Estas dos divisiones del ritual poseen muestras más extremas, como el carnaval o la penitencia. El carnaval siempre ocupa un lugar público y la penitencia en ocasiones, pero cuando lo hacen, ambas forman parte de la tercera división: *festival*.

El carnaval (*feasting*) es un evento mediante el cual una comunidad se junta en un ambiente licencioso que permite la unidad, borrando las diferencias sociales, promoviendo la compartición del espacio y de la diversión. La penitencia (*fasting*), por el otro lado, es una muestra extrema de subordinación, que involucra muestras de dolor entre las cuales se cuenta la autoflagelación (Bell 1997: 126). La celebración de los Santos Patronos es quizás la forma más común en México; las peregrinaciones, "irse de rodillas a la villa" y los penitentes de Taxco son algunos ejemplos de este tipo de ritual. La

³¹Mes de ayuno ritual en la religión islámica. Lo efectúan únicamente los adultos sanos (mental y físicamente).

tradición católica está plagada de este tipo de prácticas, las cuales se acoplaron de forma magnífica a las prácticas indígenas.

La lucha libre puede identificarse en la división de *feasting* y *festivals*. *Feasting* porque la gente dentro de la arena, como en el carnaval, comparte no sólo la bebida alcohólica, sino el espacio de diversión donde se relaja el comportamiento (sin derivar en la violencia). Dentro de la arena una madre puede gritar groserías o hacer comentarios pícaros a los luchadores, incluso si va acompañada de sus hijos y esposo. Las mujeres se permiten manifestar el gusto por algún luchador que les parezca atractivo, los hombres pueden bromear con los exóticos y en general el público puede permitirse conductas de desahogo que no tendrían sentido fuera de ese espacio.

II. 1. 2 Aspectos teatrales del ritual

El ritual cuenta con aspectos teatrales de la misma forma que el teatro cuenta con aspectos rituales. Richard Shechner lo describe como una misma línea, en la que de un lado se encuentran los aspectos utilitarios y del otro los aspectos de entretenimiento, si situamos al ritual en esta línea se encontraría del lado de los aspectos utilitarios, mientras que el teatro estaría del lado del entretenimiento (Driver 2006: 94).

El ritual es la madre de todas las escenificaciones por lo que, al igual que el teatro o el deporte, posee reglas que delimitan tanto las acciones permitidas y prohibidas, como el espacio mismo, temporal y espacial. Las reglas en este sentido son muy importantes porque representan la protección para aquellos que participan, aunque, por ser un evento en el que convergen emociones y pasiones humanas, siempre existe el riesgo de la destrucción y la muerte (Driver 2006: 99- 100).

The performance must have limits that are preset, or else these must be generated during the performance itself, marking off spaces, times, gestures, words, and objects that are necessary to avoid (to go around), and others that it is necessary not to avoid but obligatory to do, touch, or say.³²

Dentro de estas reglas se encuentran el tipo de acciones que determinan las funciones de los distintos participantes. La acción en el ritual es el principal medio para significar, para comunicar. Por esta misma razón las acciones dentro de un ritual tienen carácter teatral, existen formas preconcebidas en las que un oficiante y los participantes deben comportarse, códigos de movimiento que deben atender, de lo contrario perjudicarían la esencia misma del ritual.

32 La representación debe tener límites preestablecidos o deben ser generados durante la misma, marcando espacios, tiempos, gestos, palabras y objetos que deben ser evitados necesariamente y otros que deben necesariamente hacerse, tocarse o decirse.

Las acciones que integran los rituales surten efecto gracias a la capacidad imaginativa del hombre, por lo que siempre tienden a enriquecerse con la creatividad misma del ser humano. Una acción clara contribuye a que se cumplan los objetivos del ritual (Driver 2006: 89).

Dado que parte del ritual es despertar ciertas emociones en la gente, éste debe valerse de artilugios estéticos para crear una atmósfera que las encamine. El ritual se vale de las artes escénicas, tales como música, teatro y danza, con las que comparte un punto en común: el tipo de inteligencia que los rige, ya que ésta no es intelectual, sino corporal.

Tanto en este tipo de artes, como en el ritual existe un compromiso físico, sólo de esta manera los participantes pueden adquirir la fluidez para entrar en contacto con lo divino o para evocar las emociones esperadas. El ser humano utiliza su cuerpo para invocar, sus acciones predeterminadas están pensadas como una serie de instrucciones para que el dios o espíritu aparezca. Biológicamente ciertas acciones hechas o recibidas por el cuerpo tienen efectos reales en el ser humano: por ejemplo, los resultados obtenidos mediante un estudio neurológico mostraron que los monjes budistas examinados eran personas más felices, lo que quiere decir que mediante las acciones establecidas por su propia religión ellos lograron los objetivos deseados (Shreeve 2005: 32). La acción, al igual que en el teatro, es creadora.

Por esto mismo es importante establecer estas acciones, que al principio pueden parecer mero procedimiento, pero que llevadas a cabo con el compromiso corporal hacen que el ser humano atraviese una experiencia transformadora.

Dentro de estas acciones compartidas entre los que representan y los que observan se desarrolla un ambiente lúdico, Johan Huizinga (2000: 26) plantea que con el juego se generan situaciones de comunicación y que el juego tiene sentido porque se toma en serio, se cree en él.

La teatralidad, como Josette Féral (2002: 98) lo indica no es exclusiva del teatro, ya que ésta puede darse dentro de la vida cotidiana y depende del acto de observar y ser observado, mediante el cual se le confiere la teatralidad a un espacio o a un suceso. Por esa misma razón el ritual que posee teatralidad engendra al teatro. Por lo que puede decirse que el ritual conserva elementos teatrales sin llegar a ser teatro.

II. 2 Teatro

La manera más sencilla y breve de definir el teatro a través de las palabras de uno de los dramaturgos más significativos de la historia resulta una manera sencilla y breve de hacerlo. Las palabras citadas a continuación pertenecen al prólogo de *Enrique V* de William Shakespeare (485):

O for a muse of fire, that would ascend
the brightest heaven of invention,-
a kingdom for a stage, princes to act,
and monarchs to behold the swelling scene!³³

Los primeros tres factores que se mencionan para que ocurra el fenómeno teatral son: un espacio, actores y espectadores.

Then should the warlike Harry, like himself,
assume the port of Mars; and at his heels,
leasht-in like hounds, should famine, sword, and fire,
crouch for employment.

But pardon, gentles all,
tha flat unraised spirits that have dared
an this unworthy scaffold to bring forth
so great an object: can this cockpit hold
the vasty fields of France? Or may we cram
within this wooden O the very casques
that did affright the air at Agincourt?
O, pardon! Since a crooked figure may
attest in little place a million;
and let us, ciphers to this great accompt,
on your imaginary forces work.³⁴

33 ¡Oh! ¡Quién tuviera una musa de fuego que ascendiera el cielo más resplandeciente de la creación! ¡Un reino por teatro, príncipes como actores y monarcas para presenciar de la escena sublime!

34 Entonces, apareciendo bajo sus rasgos verdaderos, el belicoso Harry se presentaría con la apostura de Marte; y se verían, como sabuesos, el Hambre, la Guerra y el Incendio a sus pies, en disposición de ser empleados. Pero todos ustedes, nobles espectadores, perdonen al genio sin llama que ha osado llevar a estos indignos tablados un tema tan grande. Este circo de gallos, ¿puede contener los vastos campos de Francia? ¿O podríamos en esta O de madera

La historia, el elemento narrativo, será contada con los elementos disponibles. Lo único que se necesita, como diría Peter Brook, es un hombre cruzando un espacio vacío.

Suppose within the girdle of these walls
are now confined two mighty monarchies,
whose high-upreared and abutting fronts
the perilous narrow ocean parts asunder:
piece-out our imperfections with your thoughts;
into a thousand parts divide one man,
and make imaginary puissance;
think, when we talk of horses, that you see them
printing their proud hoofs i'th'receiving earth;-
for 'tis your thoughts that now must deck our kings,
carry them here and there; jumping o'er times,
turning th'accomplishment of many years
into an hour-glass: for the which supply,
admit me Chorus to this history;
who, prologue-like, your humble patience pray,
gently to hear, kindly to judge, our play.³⁵

hacer entrar solamente los cascos que asustaron el cielo en Agincourt? ¡Oh!, perdón, ya que una pequeña figura ha de representar un millón en tan pequeño espacio, y permitidme que contemos como cifras de ese gran número las que forje la fuerza de su imaginación.

35 Supongan que dentro de este recinto de murallas están encerradas dos poderosas monarquías, a las cuales el peligroso y estrecho océano separa las frentes, que se amenazan y se disponen a chocar. Suplan mi insuficiencia con vuestros pensamientos. Multipliquen un hombre por mil y creen un ejército imaginario. Cuando les hablemos de caballos, piensen que los ven hollando con sus soberbios cascos la blandura del suelo, porque son sus imaginaciones las

Finalmente, se remite al público, contando con la capacidad innata que el ser humano tiene para imaginar, siempre que esté en disposición.

Resumiendo, el teatro consta de: un elemento narrativo, actores que lo interpreten, un espacio (sin importar las características) y un público que observe y participe con su propia imaginación.

Esta definición no sólo es adecuada por su puntualidad, sino por la similitud que tiene el público isabelino con el de la lucha libre, ambos son un ente comunicativo, que interactúa con la representación misma, que sabe leer los gestos de los actores y entender el espacio para darle significado a la historia. Y así como el público isabelino le otorgaba el éxito a los dramaturgos y actores, el público en la lucha libre es capaz de elevar a ídolos a ciertos luchadores.

Quizás el elemento más difícil de entender a primera vista por su amplitud es el elemento narrativo. La narrativa según Roland Barthes (1986: 7) no se encuentra únicamente en las palabras, como podría creerse, puede encontrarse en una imagen, por ejemplo, ¿acaso las pinturas rupestres o los murales hechos por los egipcios y los aztecas no eran narrativas?, puede

que deben hoy vestir a los reyes, transportarlos de aquí para allá, cabalgar sobre las épocas, amontonar en una hora los acontecimientos de numerosos años, por lo cual less ruego que aceptn como reemplazante de esta historia a mí, el Coro, que vengo aquí, a manera de prólogo, a solicitar su amable paciencia y a pedirles que escuchen y juzguen suave e indulgentemente nuestro drama.

encontrarse en la música y en la danza de igual manera. En el sentido más amplio, el diálogo más rudimentario, la danza, el canto dialogado, pueden ser clasificados como drama (Horcasitas 2004: 34). En la lucha libre la pelea es la historia y abarca una gama riquísima de elementos humanos. Como dice Möbius (2007: 22): “[...]los tres asaltos de la pelea pueden ser leídos como una pieza dramática en tres actos, cada uno con su exposición, aumento de la tensión, solución del conflicto y/o catástrofe, mientras que la pelea como un todo repite nuevamente esta estructura”.

La forma en que se desarrolla una pelea también es parte de las reglas no conocidas por el espectador, los tres *rounds* tienen una lógica y aumentan su intensidad conforme avanzan. El primer round se caracteriza por tener mayor contenido de llaves y pelea cuerpo a cuerpo, es el más lento, el segundo se caracteriza por tener una exhibición de habilidades aéreas y en el tercero todo se vale, la trama se hace clara, los gestos de humillación y venganza encuentran su lugar (Levi 2008: 16). Aquí cabe hacer notar que aunque la pelea se haga de dos a tres *rounds* sin límite de tiempo la generalidad indica que siempre se pelean los tres *rounds*, ya que el público exige su espectáculo.

La narrativa de la lucha libre posee momentos de contraste: risibles, patéticos, de ira, de dolor y de orgullo, entre otros. Durante la pelea éstos se entrelazan, los luchadores rudos se

burlan constantemente de los técnicos causando la risa, pero luego viene la confrontación.

Los temas de la lucha libre son el honor, la justicia y la traición (la fidelidad a uno mismo- como luchador, a la sociedad-en el público y a nuestro grupo íntimo- equipo de lucha), adornadas con toda una gama de sentimientos y emociones humanas, la vergüenza, el dolor, la tristeza, la pérdida, etc (Möbius 2007: 47).

Möbius (2007: 17) nos dice: "la dramaturgia de la lucha libre surge de la división de roles en buenos y malos", de la misma forma en que la *Commedia dell'Arte* desarrolla su dramaturgia a través de sus personajes, cuyo encuentro y choque generan la acción (de la Luz 1961: 46). De esta misma forma se origina la dramaturgia de la lucha libre. Los rudos y los técnicos son la base y el encuentro de estas entidades opuestas genera todo el conflicto.

El cuerpo del luchador, al igual que en el ritual, es el portador de todos los signos para la lectura del conflicto: desde cuál es su rol dentro de la pelea, hasta la etapa de la lucha que se está desarrollando en el ring. Juan Villoro dice (Aviña, Criollo y Nava 2011: 14): "El repertorio de las llaves sigue códigos equivalentes a los del toreo o el teatro kabuki (...)" y "Ahí la calidad no depende de la mejoría atlética ni de estrategia alguna, sino de la repetición de valores compartidos,

ademanos que encarnan el bien y el mal". Dentro de esta gama de acciones cada tipo de luchador define en el escenario su función, en palabras de Villoro (Aviña, Criollo y Nava 2011: 16):

El luchador rudo vive la trampa, la ruptura de las reglas, el codazo a traición, el limón en los ojos del inocente adversario. Su salario es el ultraje; su propina el abucheo. El luchador técnico está acorazado por su bondad. Aplica llaves terribles, domina la "quebradora", la "rana" y la "tapatía", pero cuando el oponente está en la lona y el público exige: "¡San-gre, san-gre!", no propina el golpe ruin y definitivo. Al contrario, le concede un respiro a su rival, se distrae con el cariño de la gente, permite la recuperación del enemigo y es aviesamente atacado por la espalda.

Incluso la manera de entrar al ring es distinta entre los rudos y los técnicos. Un técnico procura entrar de manera espectacular, con algún salto o maroma y saludando a todos, mientras que un rudo entra caminando, haciendo énfasis en el peso que su rol generador de caos representa, a veces, incluso de manera prepotente tratando de que el público inmediatamente se ponga en su contra.

Ya que es difícil juzgar una pelea únicamente por las maniobras aéreas, durante ésta los luchadores manejan gestos con los que hacen notar si van perdiendo o ganando, su dolor o regocijo. Este tipo de formas preestablecidas también se pueden apreciar en la *Commedia dell'Arte* donde son llamadas *Lazzi*: una serie de guiños, posturas y juegos que los actores sabían de memoria e introducían en los momentos oportunos, los cuales

daban los últimos toques al personaje (de la Luz 1961: 39). Cada una de las acciones dentro del ring es parte de la misma narrativa, como Juan Villoro lo explica (Aviña, Criollo y Nava 2011:16)

Los nombres de guerra, las máscaras, los tics definitivos (El Canibal mastica orejas, El Adonis de nariz fracturada que se mira en un pequeño espejo) hacen que la lucha libre sea intensamente narrativa. Nada de lo que ahí sucede reclama otra verdad que la del teatro. Y más aún: la de un teatro extremado, que aspira al colmo de la representación.

Por esta misma razón el luchador tiene la responsabilidad de ser ese actor del teatro extremo. Una parte muy importante de la lucha libre, como lo indica Barthes (2006: 14) es el gesto, el gesto exagerado pues "El espectador no se interesa por el ascenso hacia el triunfo; espera la imagen momentánea de determinadas pasiones". Monsiváis (Möbius 2007: 23) también lo dice: "la mueca trágica del luchador no es igual a ninguna otra, es desmesurada, podría decirse que rítmica". Los luchadores manejan signos claros, para que el público de las enormes arenas pueda leer el dolor, la victoria y todo lo que acontece:

[...] una característica importante de la teatralidad en la lucha libre es su excesividad, la exageración y la claridad de las situaciones y de los gestos (...) en la lucha libre las caídas, las derrotas, el dolor producido por las llaves, no se disimulan, sino que se exponen abiertamente justo por medio de la exageración de los gestos y de la mímica. Cuando un luchador es arrojado al suelo, permanecerá tendido para dar expresión al dolor de su derrota [...] (Möbius 2007: 155)

Los luchadores toman clases con un maestro de actuación que les ayuda a desarrollar su personaje, rudo o técnico, a poner atención a sus compañeros para hacer efectivas las acciones en el ring, en algunos casos a poder hablar por micrófono, ya que esta acción puede desarmar a muchos de los más temibles luchadores, y a desarrollar su expresión física para transmitir sus emociones. Dentro de este entrenamiento actoral también desarrollan ciertos trucos para dar mayor espectacularidad a la lucha, por ejemplo, los remates o registros en la lona que amplían el sonido de las caídas y los golpes: "Como un mago, la habilidad de un luchador para entretener al público depende de mantener una ilusión, de no dejarles ver cómo se hacen los trucos" (Levi 9). Con ayuda de este apoyo sonoro la lucha obtiene un soporte rítmico en el sentido teatral que provoca que la atención del público aumente (Levi 2008: 42).

En los contenidos de la lucha profesional se incluye, empero, también el trabajo corporal desde la perspectiva de la escenificación, los roles, los efectos: las caídas estrepitosas sin que provoquen dolor, la gestualidad, la mímica, el olfato para percibir al público y el desarrollo de las tensiones en la pelea, la manera de representar a un personaje-luchador. El trabajo corporal en la lucha libre es una materia compleja que consiste en mostrar y representar con exageración, en el trabajo con y ante el público, y en el ocultamiento simultáneo de los elementos teatrales bajo la "máscara" del "deporte normal". El trabajo corporal constituye el balance entre el exceso y la verosimilitud, entre la rivalidad y el trabajo en conjunto de los demás luchadores, en la interacción en el juego de reflejos corporales en desarrollos e improvisaciones ortodoxos y conocidos. De

forma parecida al arte teatral occidental, la paradoja de las técnicas corporales y performativas de la lucha libre que se enseñan consiste en que, por un lado, es preciso dominarlas a la perfección, y por otro, no debe permitirse que éstas parezcan técnicas, o sea, es necesario superarlas. (Möbius 2007: 97-98)

Sin embargo, no importa si es rudo o técnico, el cuerpo del luchador debe reflejar su profesión, debe ser fuerte y hay ciertos movimientos que debe hacer de determinada forma, por ejemplo al correr debe hacerlo con pasos grandes y sueltos, los brazos a los lados en ángulo de noventa grados y el torso un poco inclinado hacia adelante (Levi 2008: 42). Ya que el cuerpo es el principal vehículo para significar, tener el cuerpo de luchador es muestra de verdadero profesionalismo, el público debe poder reconocerlo en la calle. Esto no quiere decir que los cuerpos de los luchadores sean desproporcionados conforme a la noción humana, aunque sí son hombres y mujeres considerados altos en México (Levi 2008: 52).

La convención de la lucha libre como mundo escenificado, con la mezcla de la ficción y la realidad de los luchadores, y sus personajes como componente aceptado para la percepción del entretenimiento, hace posible la creación y recepción de héroes propios, que sin embargo en ningún momento interrumpen el vínculo con el público y con su realidad. (Möbius 2007: 106)

Parte del entrenamiento de los luchadores (además de la parte deportiva) incluye la práctica de:

[...]secuencias de movimientos, combinaciones de llaves y de saltos, el timing, la coordinación con el adversario y el olfato para el espacio dentro del ring, de manera que estos elementos- de manera parecida a como ocurre con los bailarines- se instauran en la memoria cinética, y es posible realizarlos de manera inconsciente en cualquier momento. Esto es esencial para poder aprovechar instintivamente para improvisaciones los espacios libres que, a pesar del arreglo previo de la pelea, se generan sin poner en riesgo al adversario [...](Möbius 2007: 97)

Un aspecto que muchos pueden entender como teatral, pero que los luchadores entienden como una ética profesional, es que una vez que el oponente ha iniciado una maniobra es necesario seguirle el juego, si éste se va a aventar de las cuerdas el contrario no puede retirarse (Levi 2008: 42). Aquí se pueden aclarar algunas características de los rudos: no son malos, en tanto que no actúan en base a una maldad propia, si fuera así, simplemente no tendrían ética profesional, los rudos ejemplifican una fuerza contraria al orden, el caos. Como el conocido símbolo del yin yang, a pesar de que sean contrarios no dejan de apoyarse mutuamente. Möbius plantea que la lucha libre es una teatralización de la justicia, el trabajo del técnico es reestablecerla, mientras que el rudo oportunista la viola (Levi 2008: 18).

Conforme un aspirante a luchador va adquiriendo maestría en el manejo de la técnica éste puede ir incorporando muestras de emoción; se espera que conforme entrenan los luchadores se vuelvan más expresivos, lo cual se obtiene en parte con las

clases de actuación, pero en mucho mayor medida gracias al carisma del luchador.

Poco a poco lo rudo o lo técnico se determina por un factor corporal y por temperamento (Levi 2008: 43). Muchos inician como rudos ya que no es necesario presentar una técnica tan limpia y conforme van mejorando pueden cambiarse al bando técnico como lo hizo el mismo Santo. Muchos escogen ser rudos porque les otorga mayor satisfacción artística.

Lo que puede entenderse como personaje es llamado "nombre de batalla", ya que en ningún momento debe relacionarse con uno que pudiera interpretarse en el teatro, en este caso no se actúa, se transforma. Hay dos partes en las que Levi (2008: 65) divide las características del personaje en las estéticas (personaje y ropa) y el rol ético que desempeñan (rudo o técnico), el personaje no puede cambiar, pero el rol ético sí. La elección de estos elementos es de vital importancia para el éxito del luchador, es recomendable que los luchadores elijan nombres de batalla que sean acordes con su propia personalidad. El público es muy perceptivo, si alguien intenta fingir este tipo de aspectos se siente engañado y lo que sucede generalmente es que el luchador no dura mucho en el ámbito profesional.

En muchas ocasiones el nombre de batalla que será definitivo no se logra en el primer intento. No sólo hace falta la parte estética, también se debe poner a prueba con el público.

Si éste reacciona ante la presencia del luchador, sin importar si la reacción es de amor u odio, entonces es una buena elección, si el público se muestra indiferente lo mejor es intentar con uno nuevo.

Cuando un luchador se cambia de rudo a técnico o viceversa también existe un objetivo de fondo, ya sea crear una historia de personaje o que el personaje se haya vuelto tan popular que sea mejor colocarlo de técnico o simplemente provocar al público. Cuando un técnico se cambia a rudo el público lo recibe con una cantidad abrumadora de abucheos. Cuando el Místico hizo este cambio y entraba al ring con el mismo diseño de traje, aunque en lugar de blanco era negro, la gente se volvía loca y no se cansaba de gritar, podía gritar minutos enteros. Justamente para cumplir la finalidad de la lucha, que es emocionar a la gente, el Místico seguía ganando y sus victorias hacían que el público se enojara y gritara más. Con el público siguiendo los movimientos del luchador éste tomaba el micrófono para decirles que no le importaba su opinión, cosa que obviamente estaba encaminada a hacerlos enojar más. El Místico salía del ring con toda la gente en su contra la cual regresaría ávida de venganza contra el traidor.

Justamente lo contrario sucedió cuando el Santo, un luchador rudo que ya se había ganado el aprecio de la gente, apareció brillante (su traje era brillante) y triunfal en el

ring, con una imagen de la Virgen de Guadalupe en la capa, signo de que había adoptado el camino de la justicia, el cual nunca más abandonaría. La gente probablemente gritó, pero esta vez de satisfacción.

Los cambios de rudo a técnico se dan como una historia de salvación, mientras que de técnico a rudo la historia es de corrupción. A veces un rudo cambia a técnico y se justifica por un momento en que se da cuenta de que los rudos se están pasando con un técnico y lo defiende (Levi 2008: 97).

Gracias a todos estos signos y convenciones el público puede entender la pelea más allá del mero despliegue atlético de los luchadores, con base en este entendimiento tiene la capacidad de opinar y enriquecer la lucha: "El público al contrario del público de teatro, no entra a formar parte de una convención, sino que se convierte en cointérprete de la representación" (Möbius 2007: 112). Aunque en el teatro, contrario a la lucha libre, el público no participe con gritos o incitando a los actores existe un elemento que los dos tienen en común, un elemento que conservan desde los rituales dionisiacos: la purificación o purgación de las emociones mediante la experiencia que lo representado le aporta (en el teatro griego el terror y la compasión) (Campbell 1972: 31).

La principal diferencia entre el teatro y el ritual como lo indica Josette Féral (2002: 104) es que el teatro garantiza

mediante un contrato tácito que lo que se va a ver es representado, gracias a lo cual una vez terminada la función se puede regresar a la realidad sin cambio. El ritual, por el otro lado cumple fines de transformación, es decir que, una vez que se hace el ritual, la realidad y el espectador cambia. A pesar de esto es difícil negar que el teatro se despoje por completo de la función ritual, ya que aún logra su fin "purificador" ya sea mediante la risa o el llanto, de la misma forma que en la lucha libre se logra la comunión y la "purificación" (o relajación).

La mejor comparación que se puede hacer de la lucha libre con una forma teatral es con la *Commedia dell'Arte*. Existen varios puntos de contacto. Comencemos por el entrenamiento de los actores y de los luchadores. Los actores de la *Commedia dell'Arte* tenían un trabajo muy meticuloso de su propio personaje, pues cada actor encarnaba durante toda su vida a un sólo personaje de la *Commedia* (de la Luz 1961: 33). Una vez que se decidía el personaje, se hacía un ritual llamado bautizo, en el cual el actor recibía al espíritu de su personaje y comenzaba a encarnarlo, a partir de ese momento el comediante trabajaría toda su vida para adquirir un mejor manejo de su personaje, haciéndolo único gracias a su personalidad, sin violar las características primarias de su personaje.

Lo que lleva a la segunda característica: la máscara. En *Commedia dell'Arte* el ritual de ponerse la máscara no es rápido, antes de cada presentación el actor se pone frente al espejo se mira, cierra los ojos, se pone la máscara y luego vuelve a abrirlos, los comediantes al ponerse la máscara se transforman en el personaje, más allá de una actuación se considera una posesión, por eso mismo deben volver a cerrar los ojos al quitársela y deben hacerlo frente al espejo: para no perder a su persona real.

En la lucha libre también podemos considerar que el luchador se transforma, no podemos decir que el Santo era la misma persona que el carpintero (oficio que realizaba antes de volverse tan famoso), y con el tiempo Rodolfo Guzmán sí se transformó por completo en el Santo, el personaje se volvió más fuerte que él mismo, aunque en este sentido no se percibe como algo negativo. Muchos otros luchadores trabajan como los comediantes, buscan la mayor separación entre su personaje y su vida, pero no porque se sientan amenazados por una posesión, sino por proteger su anonimato.

Por último, otra similitud muy marcada entre la *Commedia dell'arte* y la lucha libre es el *canovaccio*, una especie de libreto usado por los comediantes para saber el rumbo de la historia a grandes rasgos. Sin embargo, está muy lejos de ser un guión, ya que los comediantes improvisan desde diálogos, hasta

gags y utilizan los *lazzis*, haciendo de un *canovaccio* de una página una presentación de media hora.

Lo mismo sucede con los luchadores, saben el rumbo de la pelea, pero ellos con maestría y arte la desarrollan para dar en el mejor de los casos una gran pelea (de la Luz 1961: 10). Los luchadores deben mantener un repertorio fijo de gestos y de procedimientos luchísticos (Möbius 2007: 144). Para que el público pueda identificar al personaje, existe una creación, una forma de ser de cada luchador dentro del ring, que lo hace distinto.

Tras una serie de experimentos que realizó Brook con el fin de indagar más sobre la comunicación escénica llegó a la siguiente conclusión: "El actor veía entonces que para comunicar sus invisibles significados necesitaba concentración, voluntad, debía apelar a todas sus reservas emocionales, necesitaba valor y claridad de pensamiento. Pero el resultado más importante era el de llegar inexorablemente a la conclusión de que necesitaba la forma" (Brook s.a.e: 74).

Una vez entendidos estos aspectos teatrales, existen dos tipos de teatro con los que puede describirse el efecto que la lucha libre tiene en el público. Estos son el teatro popular y el teatro sagrado, ya que ambos poseen una identificación profunda entre actores, narrativa y público,

El teatro popular previo al siglo XX era visto como aquellas representaciones que se daban en las comunidades y que formaban parte de la tradición (Frischman 1990: 13). Un teatro popular puede ser entendido burdamente como aquel que va dirigido al pueblo, sin embargo, definir lo que es el pueblo puede representar la verdadera complicación. Varios autores denominan pueblo únicamente a las clases subyugadas, especificando que la población incluye a todas las clases mientras que el pueblo sólo a las clases bajas (Boal citado en Frischmann 1990: 16). Lo que quiere decir que el pueblo es visto como la gente que lo único que puede hacer para vivir es vender su fuerza de trabajo, o sea, las capacidades de su cuerpo (Frischmann 1990: 19).

La cultura, por otro lado, debe definirse también para entender el teatro popular. Todo grupo humano tiene una cultura, aunque sea esta misma la clave para diferenciar su estrato socioeconómico. Ahora bien hay tres momentos de la creación de la cultura: la creación, la distribución y el consumo (Frischmann 1990: 21). El arte se divide en arte elitista, masivo y popular. Estas divisiones van de la mano, ya que a cada una corresponde un momento de mayor importancia en la producción. Al arte elitista corresponde la producción, ya que representa la creación y la expresión individual, se alaba al artista y la distribución y el consumo no tienen que ver con su esencia (Frischmann 1990: 21). La cultura de masas encuentra su punto de

mayor importancia en la distribución, este tipo de arte se enfoca en repartir valores burgueses a todas las clases y proporcionar ganancias a los dueños de las empresas "su valor supremo es el sometimiento feliz" (Canclini citado en Frischmann 1990: 22). Por último el arte popular, es producido por la clase trabajadora, o por gente que representa sus intereses y objetivos. En palabras de Canclini:

[...] pone todo su acento en el consumo no mercantil, en la utilidad placentera y productiva de los objetos que crea y no en la originalidad o en la ganancia; la calidad de la producción y la amplitud de su difusión están subordinadas al uso, a la satisfacción de necesidades del conjunto del pueblo. Su valor supremo es la representación y la satisfacción de los deseos colectivos. Llevado a sus últimas consecuencias, el arte popular es un arte de liberación que apela no sólo a la sensibilidad y la imaginación sino también a la capacidad de conocimiento y acción. (Canclini en Frischmann 1990: 22)

Este tipo de arte (Stavenhagen citado en Frischmann 1990: 23) corre el riesgo de ser usado por otras clases para su comercialización. En este caso los valores del arte popular son identificables con los de la lucha libre que es creada por gente de clases sociales similares a las del público, no se genera una ganancia tan grande en comparación con aquellas de la cultura de masas.³⁶ Y lo más importante, tiene su principal enfoque en el disfrute de las personas.

³⁶Cabe aclarar que la lucha libre justo como lo vaticina Stavenhagen ha sido usada por ciertas empresas para su comercialización, en este caso la AAA cuyos boletos no sólo son más caros, sino que desarrollan una serie de productos

En *La puerta abierta* Peter Brook (2007: 50) indica que el público del teatro popular es capaz de involucrarse desde el primer momento y que el hecho de que la acción tome lugar en un escenario cuyas características permitan que esté rodeado por el público le da una naturalidad y vitalidad distinta a la que es posible en un teatro frontal.

Dentro del teatro popular se incluye la categoría del teatro ritual. Brook describe el teatro ritual llamado Ta'azieh de Irán. En éste, el público, de la misma forma que en la lucha libre, está integrado por personas de la comunidad que conocen perfectamente el funcionamiento de esta representación ya que han crecido con él. En el Ta'azieh existen las figuras opuestas del héroe y el antihéroe, las cuales se enfrentan y la lucha que representan es tomada por el público como real, como si el evento histórico que narra el ritual volviera a suceder. La lucha libre no narra un suceso histórico particular, sin embargo, como se verá con detalle en el siguiente capítulo, encarna figuras representativas del imaginario mexicano. Justamente por estas características los únicos capaces de vivir la ficción son aquellos que crecieron en ese contexto y son los únicos capaces de conferirle el significado ritual (Brook 2007: 49-56).

para su venta. Aunque la CMLL sea una empresa grande conserva valores tales como los precios populares, más económicos que el resto y no desarrolla productos propios, la venta de cualquier objeto de esta empresa está a cargo de pequeños vendedores fuera de la Arena.

Más extremo que Brook, pero con una definición excepcional es Antonin Artaud, quien espera del teatro sagrado, en palabras de Brook (s.a.e. 78-79): "una inacabable sucesión de violentas imágenes escénicas, provocando tan poderosas e inmediatas explosiones de humanidad que a nadie le quedarán deseos de volver de nuevo a un teatro de anécdota y charla. (...) Quería que el teatro contuviera todo lo que normalmente se reserva al delito y a la guerra" y que fuera "más violento, menos racional, menos verbal, más peligroso". Los golpes, las caídas, el dolor llevado al extremo, la venganza, el honor, los gritos del público, todos ellos cuadros de la lucha libre parecen adaptarse perfectamente a lo que Artaud desea.

Un aspecto evidentemente teatral es el controvertido final decidido, pues como en una obra de teatro en la que cada cosa ya está escrita y ensayada, los actores se esfuerzan por que cada momento parezca nuevo. El público de una obra de teatro sabe cómo funciona la creación dentro de éste y no deja de asombrarse cuando en una obra sucede algo terrible o hermoso, no deja de reír cuando sucede algo gracioso y, sobre todo, nunca se siente engañado usando como argumento que nada de eso sucedió realmente en ese momento. Lo que le interesa al espectador de teatro de la misma forma que al de lucha libre es que se les presente un trabajo que los emocione.

II. 3 Deporte

El origen de los deportes en cada sociedad es distinto, puede surgir como preparación para la guerra, como un juego, una actividad recreativa, como educación corporal, como competición y espectáculo, o como un medio de invocación religiosa. El origen varía en las distintas etapas de la humanidad: en las civilizaciones antiguas prevalecía el deporte como invocación religiosa, las olimpiadas o las artes marciales tienen un significado mucho más profundo que el de la competencia. Por ejemplo, el sumo, es un deporte enfocado a la agricultura, los luchadores al principio de cada encuentro hacen una especie de danza en la cual golpean el suelo con fuerza para ahuyentar a los espíritus malignos cuya finalidad es mejorar las cosechas. Dependiendo del desarrollo de cada sociedad se transformaron, desaparecieron o se mantuvieron (Hernández 1994: 9).

Después de la revolución industrial es el deporte de competición y espectáculo el que impera sobre los demás. El deporte moderno tuvo su origen en Inglaterra durante el siglo XIX. Se practicaba en las escuelas con el fin de que los jóvenes pudieran aprender sobre la victoria limpia, el espíritu de competición y el trabajo en equipo. Otro de los beneficios del deporte moderno era canalizar la violencia y liberarla de forma controlada: experimentar emociones en un ambiente controlado (Möbius 2007: 54). Con el tiempo, en Inglaterra se fueron

formando Clubes en los que se practicaba algún deporte específico y dentro de éstos se comenzó a regular su práctica surgiendo de ahí los aspectos institucionalizados del deporte.

Cagigal (1981: 6-9) da una primera división del deporte, entre aquel que se practica por razones de salud, de evasión, de ocio o para socializar, y aquellos que forman parte de un espectáculo, ya sea en el ámbito profesional o amateur. La definición de este autor de deporte es: "actividad simple donde convergen la ejercitación corporal, con el talante competitivo (retador, pulsador, medidor, desafiante) en medio de una actividad vital lúdica".

Hernández (1994: 16) cita varias definiciones de deporte en su libro, y las junta para crear una definición más completa, en la cual intervienen los siguiente elementos:

- ♣ Situación motriz: realización de una actividad en la que la acción o movimiento, no sólo mecánico, sino también comportamental, deba necesariamente estar presente y constituir parte insustituible de la tarea.
- ♣ Juego: participación voluntaria, libre y con propósitos de recreación y con finalidad en sí misma.
- ♣ Competición: deseo de superación, de progreso. Conseguir una meta, ya sea respecto al tiempo o a la distancia, o con respecto al rival, o a sí mismo.

- ✧ Reglas: que definan las características de la actividad y su desarrollo. Incluyendo las reglas para determinar al ganador.
- ✧ Institucionalización: requiere reconocimiento y control por parte de una instancia o institución generalmente denominada federación que rige su desarrollo y fija reglamentos de juego.

La lucha libre cuenta con todas estas características:

- ✧ Situación motriz: es indudable que la práctica de la lucha libre requiere un entrenamiento regular y demandante y que, ya en el cuadrilátero, este entrenamiento crea los códigos de movimiento de los luchadores.
- ✧ Juego: la participación, tanto de los luchadores como del público es voluntaria, ambas partes conocen las reglas de la lucha libre y se comportan de acuerdo a éstas; mediante esta aceptación hacen del juego un suceso real, de la misma forma en que sucede con el aspecto lúdico del ritual.
- ✧ Competición: la competición en la lucha libre es un aspecto controversial. Ya que la victoria está decidida desde el principio, no se le puede comparar con otros deportes de combate donde la competencia recae en demostrar quién posee las mayores capacidades en relación con el otro. Pero la competencia existe dentro de la lucha libre de otras formas: el luchador debe superarse a sí mismo para ser más veloz y

fuerte y para presentar secuencias más atractivas para el público, cuando va superándose en este aspecto su nivel dentro de la lucha libre crece y se hace merecedor de las peleas estelares, lo cual es el verdadero indicador de triunfo en la lucha libre. Para llegar al campeonato no hace falta acumular victorias, sino responder retos (Levi 2008: 17).

- ▲ Reglas: existen dos tipos de reglas, aquellas que se supone que el público debe conocer y aquellas que representan los secretos de la lucha libre las cuales sólo conocen los luchadores y aquellos que forman parte de la organización de las luchas. Para este punto las reglas que son comparables con las del deporte son las que el público conoce.
- ▲ Institucionalización: la lucha libre está regulada por la Comisión de Lucha Libre, como se explicó en el primer capítulo y que aplica exámenes a los luchadores para probar su desempeño como atletas.

La línea que separa a la lucha libre de estos deportes es parte de los secretos y, ya lo hemos mencionado: el resultado está decidido. Este es el fin de la categoría de deporte y el principio de la categoría de teatro y de ritual. Sin embargo, hay que recordar que por más decidido que esté el resultado, el esfuerzo de los luchadores y su compromiso físico es real; la lucha es en sí una improvisación, no está ensayada, los

luchadores van construyéndola a partir de ciertos movimientos que ellos practican en su entrenamiento, llaves y maniobras aéreas. De la misma forma en que en el boxeo se practican los mismos golpes y ciertas combinaciones y luego, en el ring, se van utilizando.

II. 3. 1 Deportes de combate

Estos deportes implican la confrontación entre los participantes, Möbius (2007:10) los define de la siguiente manera: "permite a especialistas en el empleo del cuerpo brotes controlados de violencia bajo determinadas reglas, para que, después de la crisis mimética que se suscita, todos los participantes ingresen obligatoriamente en un nuevo orden." Bouet dice (Hernández 1994: 19) "tienen como una de sus características más relevantes el contacto físico entre los participantes, donde el cuerpo del otro constituye una referencia obligada" y los divide en aquellos que utilizan un objeto-arma y los que no. Cabe aclarar que un deporte de combate no es necesariamente una lucha o arte marcial, éstas pueden ser de equipo, y pueden no involucrar un contacto con el otro, como el tenis. Hernández (1994: 27), mediante un esquema divide los deportes de combate, la lucha libre queda dentro de esta clasificación:

- ▲ Deporte de oposición
- ▲ Con espacio común
- ▲ De participación simultánea

Esto quiere decir que en este deporte los participantes luchan cuerpo a cuerpo (en el mismo lugar y en el mismo momento). En este estudio Hernández (1994: 25) cita otra clasificación, planteada por Parbelas, la cual se caracteriza por el principio de incertidumbre, el cual proviene de los elementos no controlables que en el deporte de combate son los participantes. En base a este principio existen tres divisiones:

- ▲ Con un adversario: la relación es de oposición y de comunicación negativa.

- ▲ Compañeros: relación de colaboración y de comunicación positiva

- ▲ Y aquella que posee ambas

En este caso la lucha libre podría poseer la primera y la última dependiendo de la modalidad. En los relevos australianos, por ejemplo, se pelea en equipos de tres: rudos contra técnicos; por lo que existe tanto una relación de incertidumbre entre los miembros de cada equipo como con respecto al adversario (es apropiado recordar que esta clasificación de la lucha libre se

puede aplicar mientras se crea en ella como un deporte y con el fin de ubicar las características deportivas de ésta).

II. 3. 2 Deporte espectáculo

Existe un factor mucho más importante para entender el deporte actual: la ganancia. Los eventos deportivos multitudinarios tienen su origen en Grecia y Roma, aunque en esa época el fin no era lucrativo, sino religioso. Hoy las construcciones colosales alrededor de canchas, de pistas o de rings tiene un objetivo distinto al de agradar a los dioses: la comercialización del deporte. En este sentido podemos entender varios deportes como espectáculos, no sólo la lucha libre.

Möbius (2007: 61) dice que una vez que el deporte se convierte en deporte espectáculo se generan nuevas fuentes de trabajo divididas principalmente en dos ramas: comerciales y técnico-científicas. Las personas con estos empleos se encargan de desarrollar las siguientes estrategias:

▲ Una planeación minuciosa que ayuda a evitar momentos inesperados o azarosos, la dirección teatral escenifica por sí misma los sucesos deseados.

▲ Las emociones y los gestos que siguen un código claro, a través de la escenificación televisiva se amplían los gestos

que transmiten las emociones, con lo que incrementa también su efecto.

▲ Las emociones que adquieren claridad y se vuelven excesivas por medio de la estandarización de la expresión, de la repetición y de la ampliación.

▲ El cuerpo que se convierte en portador de signos y emociones.

Cualquier deporte que se comercialice a gran escala debe poseer estas cualidades con el fin de asegurar su éxito ante la audiencia.

Así, la aparición de elementos de show en la competencia deportiva se caracteriza por un marco ritual o de culto, momentos de transgresión o de inversión en el transcurso de la escenificación del mundo, violencia o excesos y por la autocelebración del pueblo, ya sea en cuanto deportistas o como espectadores; estas características, por su parte, no necesariamente tienen que mostrarse todas juntas. En la lucha libre como deporte-espectáculo comercial, todos estos aspectos son determinantes para su funcionamiento [...] (Möbius 1997: 60)

II. 3. 3 La formación del luchador

Los luchadores y todos los que participan en la lucha libre hacen un gran esfuerzo por mantener la categoría de deporte por encima de las de ritual y teatro. Es muy importante para ellos ser reconocidos como atletas, una de las razones es mantener la imagen de la lucha libre como una práctica sana, pero también

porque la percepción del cuerpo es importante para ellos y, por lo tanto, debe partir de la idea de un cuerpo deportivo, no artístico (como en el teatro). El culto por el cuerpo en la lucha libre forma parte no sólo de una meta, sino de una ideología, pues en la lucha libre el cuerpo habla: "Most of all, it means cultivating and displaying a wrestler's body, living as the embodiment of a particular kind of physical power" (Levi 2008: 14).

El cuerpo del luchador es un factor importante y en la lucha libre la máscara es una forma de acentuar el cuerpo. Si uno observa a los distintos tipos de deportistas, dependiendo del deporte que hagan desarrollan distintas partes del cuerpo, este es el caso de los luchadores, que deben ser hombres musculosos por igual (a diferencia de los boxeadores que, en su mayoría, se ven más delgados de las piernas), deben tener cuerpos musculosos, pero no en exceso, ya que se les imposibilitarían las maniobras aéreas.

El cuerpo del luchador es un elemento estético y deportivo, debe admirarse en él la grandeza del luchador, la fuerza, el entrenamiento arduo, la agilidad. Incluso se dice que una de las tantas funciones de las máscaras es restar importancia a la cara del luchador para darle peso a su cuerpo. En el caso de que un luchador no tenga este cuerpo aún tiene la opción de aprovechar

sus diferencias como parte del personaje, de cualquier forma estas diferencias no deben restarle habilidad.

Tanto la demanda física que el luchador debe cumplir, como el formato y la institucionalización de la lucha libre proveen características estructurales para considerarla un deporte.

CAPÍTULO III

Lucha libre como teatro ritual en el México contemporáneo

La lucha libre es un fenómeno exclusivamente mexicano. Sin embargo, varios de sus elementos no son de origen mexicano. La diversidad musical que nos presenta con cada una de las entradas de los luchadores y que va desde una canción ranchera, pasando por una de *Queen*, una de *Metalica*, hasta llegar al *Ameno*, nos lo demuestra. No sólo eso, sino que los nombres, tan variados, que utilizan palabras anglosajonas, personajes extranjeros, pero también aztecas y mexicanos (que la mayoría de las veces no tienen mucho que ver con el vestuario)³⁷, nos presentan una mezcla cultural vasta. Incluso podríamos decir que este fenómeno ni siquiera es mexicano debido a su origen norteamericano.

Cuenta Fernando Horcasitas (2004: 59) que en un curso de náhuatl les presentaron el *Padre Nuestro* para analizar la gramática de esta lengua, entonces uno de sus compañeros de curso presentó ciertos inconvenientes porque el *Padre Nuestro* no era un texto perteneciente a la cultura original náhuatl, sobre lo que Horcasitas comenta: "La forma náhuatl es más antigua que la castellana y el afirmar que "eso no es mexicano: lo trajeron los españoles", muestra el criterio de alguien que se niega a

³⁷ Levi elaboró una clasificación muy completa de los nombres de batalla (1998: 67)

comprender la continuidad de una cultura, que se resiste a aceptar los cambios que ocurren en ella con la introducción e incorporación de elementos extraños". Por lo tanto no sólo en la lucha libre se nota la capacidad del mexicano para incorporar elementos ajenos y hacerlos propios, sino que a través de toda su historia así es como ha vivido.

Los mexicas tomaron a los dioses toltecas, la conquista trajo el sincretismo cultural, la apertura de los puertos trajo ideas europeas, Porfirio Díaz lo francés, y el siglo XX, con Estados Unidos como imperio la incorporación de algunos elementos anglosajones.

Pero no sólo la incorporación de lo nuevo, sino la preservación de lo antiguo forma parte de lo que México es hoy. "Todo está conectado", una de las enseñanzas más valiosas del profesor José Luis Ibáñez. Tantas veces comprobado como verdad, aquí llega la hora de hacerlo una vez más. En este capítulo se explicarán aquellos aspectos presentes dentro de las prácticas culturales mexicanas que pueden ser rastreados desde los rituales aztecas, transformados durante la conquista y presentes hoy en prácticas religiosas y en la lucha libre.

Este propósito puede resultar algo confuso para el lector ya que la lucha libre no está ligada a alguna institución religiosa, pero tomando en cuenta que la lucha libre es una construcción escénica íntimamente ligada al pueblo, la fe de

éste, tan marcada en México, tendrá efecto en ciertos aspectos de la lucha libre.

III. 1 Historia de la representación ritual en México

III. 1. 1 Rituales aztecas

Antes de la llegada de los españoles el mundo indígena estaba plagado de rituales con un fuerte contenido teatral. La sociedad azteca era principalmente una sociedad de culto religioso, como lo indica Miguel León-Portilla (1974: 249); Tacaclé, consejero de los reyes, fue en gran parte responsable del crecimiento de los mexicas, él fomentó el culto al dios de la guerra Huitzilopochtli y los sacrificios que esto implicaba, él inculcó mediante la exaltación de la guerra la idea en los corazones de los aztecas de ser una raza místico-guerrera, y con este cambio de actitud en su pueblo lo convirtió en un imperio. Los aztecas habían sido favorecidos por sus dioses y éstos merecían ser adorados.

Eran numerosas las deidades del pueblo azteca, por lo tanto eran numerosas las fiestas que cada año se llevaban a cabo. Cada fiesta era un gran despliegue de arte y maestría, desde los escenarios naturales que se construían, los adornos de plumas y los maquillajes de colores, las danzas, la música y las

representaciones, todos ellos elementos esenciales del rito.

Dice María Sten (1976: 9-10):

La vida de los naturales no era otra cosa que un teatro perpetuo de las fiestas que en honor de los dioses se sucedían a lo largo del año. Los frailes, conscientes del poder imaginativo de las representaciones, tanto sagradas como profanas, se encuentran con los indios "en extremo sensibles a la pompa de las ceremonias".

Los aztecas poseían una escuela llamada *cuicacalli*, donde se enseñaba el canto y la danza bajo una disciplina muy dura, la cual se debía justamente a que los estudiantes serían los encargados de aparecer en estos rituales y cualquier error sería considerado como una ofensa hacia los dioses (Gutiérrez y Mompradé 1981: 44). Pero no sólo el arte era el alimento de los dioses, el hombre tenía que ofrecer algo más, un sacrificio. Según la cosmogonía azteca el sol había sido creado gracias al sacrificio del dios Tonatiuh y el mundo, para seguir funcionando, requería de la ofrenda de sangre, es decir, el sacrificio humano (Versényi 1996: 10). Éstos eran tan frecuentes que para poder cubrir la demanda se creó expresamente un ritual conocido como las Guerras Floridas que se llevaban a cabo en los tiempos de paz y su objetivo era la captura de esclavos para su sacrificio. El fin se marcaba con la muerte del jefe o la captura del estandarte del ejército contrario. Los guerreros iban ataviados de forma vistosa, el terreno estaba delimitado y las reglas

habían sido establecidas por el mismo Tlacaélel aproximadamente en el año 1427 (Versényi 1996: 6- 7).

La adoración de dioses bélicos llevó a los aztecas a ritualizar la guerra. En la lucha libre podemos ver el equivalente: los luchadores fungen como dioses modernos y como objeto sacrificado al mismo tiempo, Monsivais (Grobet 2007: 23) llama a la lucha libre la reinvencción de las Guerras Floridas. La lucha que se efectúa entre rudos y técnicos corresponde a la práctica mexicana de representar la guerra, la cual se conserva también en ciertas danzas.

El pueblo mexicana es conocido hasta hoy como uno de los más sanguinarios debido a los numerosos sacrificios que realizaban. En el pueblo mexicano la ofrenda de sangre continúa tanto con los penitentes religiosos como con las luchas ritualizadas, siendo la lucha libre una de las más populares.

Una de las fiestas más importantes y largas era aquella dedicada al dios Quetzalcóatl. Los mercaderes compraban un esclavo cuarenta días antes de la celebración. Este esclavo debía estar sano y limpio de cicatrices y defectos, debía ser un ejemplar de hombre perfecto. Durante los cuarenta días previos a la fiesta este esclavo representaría el papel del dios Quetzalcóatl. Era bañado y vestido con las ropas del dios, alimentado con los mejores manjares y, aunque era enjaulado durante la noche para evitar su huida, recibía en todo lo demás

trato de deidad. Su destino era la muerte, por lo que durante los cantos y danzas que le recordaban su futuro era embriagado. Llegado el día de la fiesta el esclavo era sacrificado, se le sacaba el corazón y era ofrecido al dios Quetzalcóatl, su piel era retirada en su integridad y luego usada por otros que seguirían representando al dios-actor y el resto del cuerpo se repartía para comerse (Versényi 1996: 13).

Los luchadores, así como las personas sacrificadas, deben representar virtud. El luchador representa un deportista sin vicios, una persona comprometida. Estos rasgos de perfección son requisitos, ya que el sacrificio de un ser humano imperfecto no vale nada. Aquí no se debe confundir a un rudo con una persona inferior, ya que el rudo, en el marco ritual, no representa un aspecto negativo de la creación, representa el caos renovador.

En la descripción del ritual dedicado a Quetzalcóatl se aprecia la representación del dios por un ser humano. El prisionero debía encarnar al mismo dios por un tiempo, se le vestía y se le trataba como al dios; lo cual era suficiente para que se convirtiera en él y cumpliera la función en el ritual. De la misma forma en que los rudos y los técnicos se visten como la fuerza que van a representar, la encarnan y son tratados por el público de forma distinta. Pero un rudo no actúa así en su vida diaria, por ejemplo. Así, se puede decir que los luchadores se dejan invadir por su papel, entran a la convención, se dejan

invadir por el juego. Los luchadores que logran representar su rol de manera más convincente son los más exitosos, ya que ayudan a que la gente entre a la ficción del ritual, de la pelea, del deporte y de la teatralidad de la lucha libre.

Las fiestas del imperio dominante deben ser imaginadas como eventos masivos, éstas tomaban lugar en espacios público, en la plaza principal donde el total de la población cabía y donde la representación podía ser presenciada desde cuatro frentes (Sten 1976: 23). Las escenografías fastuosas. Las danzas según los cronistas, dice Sten (1976: 26), eran una mezcla entre baile y acrobacia en la que los danzantes subían a los hombros de otros y continuaban sus bailes. Las plumas de colores y los cuerpos pintados eran elementos que producían una brillantés excepcional. Una de las características que contribuía a su magnitud, tanto de tamaño como de fuerza, era que, aunque sólo los estudiantes del *cuicacalli* representaban estas escenas de dioses y de la creación, el pueblo entero participaba de manera activa: "es la fiesta como una comunión entre el espectador y el actor, en que ambos cumplen un rito para rendir tributo a los poderes invisibles" (Sten 1976: 12). Es, nos dice Sten (1976: 26), un espectáculo "acontecimiento". Todos participan, se involucran. Estos rituales son una fiesta, la comunión existe entre todos, se comparten alimentos, se construye la comunidad. El derecho a expresarse es de todos. Parte de ciertos rituales incluían danzas colectivas, cuya importancia para esta tesis recae en que

la gente, el público, no los bailarines profesionales, eran capaces de alcanzar un estado de trance, o una libertad de movimiento en la que podían expresar su sentir verdadero, sin inhibición y desahogarse.

La gente también formaba parte de los cantos que constituían cada ritual, por ejemplo, en la celebración de Quetzalcóatl, cuando el esclavo convertido en dios paseaba por las calles lo recibían con cantos. En este sentido las representaciones en México prehispánico eran para un público activo y al servicio de éste. Se puede suponer que, debido a su naturaleza ritual, la forma era esencial, por lo que, al modo de la misa en donde los participantes sabe cuándo ponerse de pie y cuando responder, en estos rituales el público activo conocía la forma específica en que se desarrollaban los cantos y bailes.

La lucha libre, como los rituales prehispánicos, es un evento masivo, la Arena México es un espacio enorme, en el cual caben 17 678 personas. Todas ellas se unen por medio de la pelea que contemplan; partiendo de la teoría del juego de Johan Huizinga (2000: 26) podemos decir que compartir la ficción, el mundo creado por la convención del juego, une a la gente y crea identidad. El juego es un aspecto presente en el ritual, en el teatro y en la lucha libre. En ese mismo espacio se comparten también alimentos y se bebe con los otros causando un ambiente

relajado, sin barreras, mediante el cual se facilita la unión social.

En la lucha libre el público se une como un coro griego, y comenta de forma masiva lo que sucede en el *ring*. De la misma forma que hacían los aztecas, el público de la lucha libre se siente libre para participar, para gritar, para pararse, para reír, para burlarse de algún luchador. Mediante su participación la lucha libre alcanza el efecto catártico ritual. De la misma forma que el público prehispánico, el público de la lucha libre se deja absorber por lo representado.

III. 1. 2 La conversión

Los mesoamericanos no estaban solos en este mundo, ellos lo sabían, pero sus futuros conquistadores apenas lo estaban descubriendo. Una vez que los europeos encontraron América la urgencia de la conquista se hizo presente, no sólo porque la tierra guardara riquezas, sino porque los católicos al haber encontrado al total de la población mundial y, por lo tanto, la posibilidad de transmitirles las enseñanzas del único y verdadero dios, interpretaron estos sucesos como el anuncio del Apocalipsis.

Hernán Cortés había completado la conquista territorial en el año de 1521 y la conquista espiritual era la siguiente en la

lista, había que convencer a los aztecas de que sus múltiples dioses eran falsos y que el único y verdadero dios era el del catolicismo. La religión de los nativos americanos se suprimió, así como todos los rituales que la rodeaban.

Los franciscanos fueron llamados por Cortés para la evangelización, ya que tenían experiencia en este campo, pues tras la expulsión de los árabes del territorio español aún quedaban provincias, como Granada, que eran enteramente árabes, en donde los frailes franciscanos fueron los encargados de llevar a cabo la conversión de esos territorios (Versényi 1996: 2). Tres frailes franciscanos llegaron en el año de 1523 entre los cuales se encontraría el importante Fray Pedro de Gante. Un año después llegaron otros doce frailes.

La conquista espiritual pudo haber sido forzada por medio de la violencia, pero seguramente los españoles comprendieron que si lo hacían de esa forma nunca sería una conversión genuina; más aún, el exterminio de la población no era una opción, pues el objetivo era ganar almas para Dios, no mandarlas al infierno. Así pues, parafraseando a María Sten (1976: 70), los españoles buscaron formas para convertir a la población indígena al catolicismo sin perjudicar el alma de éstos.

Conforme los frailes se fueron estableciendo, construyeron iglesias con capillas al aire libre. Éstas les permitían a los frailes dar misa para una gran cantidad de indígenas. En vista

de que los franciscanos aún no dominaban por completo el náhuatl, se valían de elementos visuales para explicar los pasajes de la biblia. Pero las misas no eran muy efectivas, en parte por la poca agilidad expresiva de los frailes, y en parte porque los indígenas estaban acostumbrados a participar de forma activa en su religión.

Fray Pedro de Gante, en el convento de San Francisco (construido donde antes se encontraba el solar del palacio de Moctezuma), fue el que tuvo por primera vez la idea de utilizar la representación para comunicarse espiritualmente con los nativos. Él observó la forma en que adoraban a sus ídolos, sus danzas y sus cantos, por lo que compuso un cantar "muy solemne sobre la ley de Dios y de la fe" para que lo representaran y también les dio "libreas para pintar en sus mantas para bailar con ellas" (Versényi 1976: 35-36).

Esta nueva forma de transmitir la fe tuvo tanto éxito que no sólo atrajo a más indígenas, sino que los hizo terreno fértil para seguir la evangelización. Otro aspecto que resultaba propicio para este tipo de evangelización era que entre los indígenas existía gente experta en el arte de la representación: aquellos que habían estudiado en el *cuicacalli*. Ellos tenían prohibido hacer sus propios ritos, así que utilizaron su energía creativa dentro de las escenificaciones franciscanas:

[los frailes] descubrieron la existencia de profesionales indígenas formados, y no vacilaron en incorporar sus capacidades a las formas teatrales que estaban creando. Al emplear el teatro pagano y dar a sus obras una presentación semejante a la de los rituales y ceremonias de los nativos que habían podido contemplar, los frailes despertaron el entusiasmo de los profesionales[...] (Versényi 1996: 31)

Los frailes franciscanos dedicaron sus esfuerzos al montaje de obras religiosas, que a veces eran escritas por ellos y otras las traían aprendidas de memoria desde el viejo continente. Para estos montajes se utilizó el discurso de la religión católica, sin embargo las escenificaciones conservaron rasgos de los rituales aztecas. Por ejemplo, las escenificaciones tomaban lugar en las capillas al aire libre, muy adecuadas para la colocación de un tablado, al igual que los rituales eran representados en los espacios al aire libre de los templos aztecas. Los vestuarios y escenografías estaban hechos por los mismos indígenas con toda libertad artística.

Los actores (todos indígenas) asumían sus papeles como si la representación fuera un "volver a suceder". De esta forma los efectos del ritual se insertaban dentro de una estructura y una religión europea y se preservó el aspecto transformativo ritual de las ceremonias prehispánicas, como en la *Conquista de Jerusalem*, donde los franciscanos al final bautizaron realmente a los actores que interpretaban al ejército turco usando un método muy popular de ese momento; el bautismo por aspersion,

mediante el cual se podían bautizar hasta cinco mil personas al mismo tiempo. Además del ejército, también era bautizado el público (Versényi 1996: 47). Así, paralelamente a la derrota de los turcos por los cristianos, simbolizada por el bautismo dentro de la obra, el público también se volvía en la realidad parte de la representación. Lo representado tenía un grado de verdad y el poder de transformar: era un teatro ritual.

El único aspecto en el que les fue vedada la expresión a los indígenas fue el lenguaje. Sus metáforas fueron reprimidas en un intento por apartarlos de su tradición: "Los frailes dirigen, proyectan, ordenan, escriben las palabras que han de decirse, pero los encargados de disponer el cuadro en que el teatro ha de ejecutarse son los indios, que siguen gustosos sus propios procedimientos. Se cambia la doctrina y el pensamiento pero no se muda el vehículo de expresión" (Ángel María Garibay citado en Sten 1976: 75).

Pero la similitud de las religiones y del fervor de estas dos civilizaciones (la española y la mexicana) permite que los indígenas conserven ciertas creencias bajo nombres distintos. Este híbrido artístico-religioso que se genera no sólo depende de que los monjes quisieran, a través de prácticas conocidas por los indígenas, evangelizarlos, sino que los indígenas no queriéndose desprender por completo de su antigua religión escondían elementos propios: un dibujo de una flor prehispánica

en la iglesia o palabras de sus antiguos rituales que no entendían los españoles, mezcladas con la palabra de Dios. Por esto mismo en el teatro religioso se suprimió la expresión oral de los indígenas, se les prohibieron metáforas propias como la piedra de jade o la pluma de quetzal, y su personalidad se vio reflejada en el resto de los elementos: vestuarios, escenografía y bailes (Sten 1976: 73).

Los indígenas, sin embargo, no abandonaron sus antiguas creencias y costumbres tan fácilmente y éstas se fueron infiltrando en las que iban siendo introducidas, dando lugar a una *sui generis* forma de expresión que manteniendo las raíces indígenas, dejaba ver las influencias de las nuevas ideas y conceptos artísticos, filosóficos y morales. (Gutiérrez y Mompradé 1981: 65)

Aunada al fervor religioso la sensibilidad que este pueblo había alcanzado gracias a su desarrollo cultural antes de la llegada de los españoles lo hizo propicio para llevar a buen fin las representaciones; como dice Horcasitas (2004: 82): parte del éxito obtenido se debió a que los españoles conquistaron pueblos desarrollados, con conocimientos artísticos. Existe un relato de Julian Barnes (1994: 221) titulado *Río arriba* en el cual un actor va a filmar la historia de un par de monjes que fueron a evangelizar a una tribu aún primitiva en una selva, la grabación toma lugar en el mismo lugar donde sucedió, los integrantes de la tribu durante la filmación asumen que aquella historia, que ya había sucedido, ha vuelto a tomar vida, no de forma ritual, simplemente como un círculo, por lo que provocan que los actores

cumplan con el desafortunado destino de los monjes que murieron en el río. Real o no, esta historia sirve para ejemplificar que la comprensión de la representación requiere del hombre una cultura más sensible, desarrollada y con un conocimiento del suceso teatral.

Ya que las representaciones causaban un efecto tan positivo para los fines de los franciscanos éstas se volvieron el primer vehículo de la conversión y llegaron a alcanzar la fastuosidad y el tamaño de los mismos rituales prehispánicos, pues las posibilidades que fueron ofrecidas a los indígenas para seguir expresando su devoción y saciar su necesidad de espectáculo fue aprovechada.

El bautismo dentro de la *Conquista de Jerusalem* era sólo uno de los aspectos rituales, los actores vivían en cierta forma las representaciones, no como las tribus primitivas de Barnes, sino como una representación ritual. Los actores indígenas aún veían en la representación un evento que en realidad sucedía. El inglés Thomas Gage presenció la representación de una obra sobre la muerte de San Pedro y de la decapitación de San Juan Bautista durante el siglo XVI, a continuación se cita un fragmento:

Los indios que intervienen en esta danza son en su mayoría supersticiosos de lo que están haciendo, y tienen por real lo que actúan y representan, cuando sólo es el motivo de la danza. El tiempo que viví entre ellos, solía acontecer que el que actuaba de San Pedro o de Juan el Bautista, acudiera primero a confesarse, diciendo que había de estar en santidad y pureza como el santo que

representaba y había de prepararse para morir. Y también quien hacía de Herodes o de Herodías, y algunos de los soldados que en la danza iban a hablar y a acusar a los Santos, acudían después a confesarse de tal pecado y pedían la absolución de su culpa por el derramamiento de sangre. (Versényi 1996: 38)

Durante la representación los actores se emocionaban tanto y se empapaban de la experiencia hasta el punto de que el público tenía que esconderse para evitar burlas y moverse para evitar golpes (Horcasitas 2004: 90).

Después de estos ejemplos puede decirse que esto era un teatro ritual, o sea, una representación que poseía capacidades de transformación y en la cual los actores y el público, aunque reconocían que era una representación y ya no se mataba realmente al santo o al dios, aún encontraban realidad en algún nivel sobre lo que estaban presenciando³⁸. Una vez finalizada la representación, ya que éstas eran gratuitas, la misma comunidad organizaba una comida en la que actores y público se sentaban a compartir. Así vemos que el aspecto de comunión y fiesta se preserva en este teatro (Versenyi 1996: 40).

Así se puede ver que los elementos de comunión entre el pueblo, del público con los que actúan, la manera en que los actores se convierten por un momento en lo que representan y la

38 Para enseñarles a los indígenas que el sacrificio no era deseado por dios se representó *El Sacrificio de Isaac* (1536-1539) Los indígenas presenciaron el momento en que Abraham va a sacrificar a Isaac para su dios y dios interviene justo tiempo para que no se lleve a cabo. (Versényi 1996: 42)

posibilidad transformadora se conservan en el teatro evangelizador.

El teatro evangelizador de los franciscanos fue tan efectivo que en cuestión de décadas habían logrado su propósito y para la segunda mitad del siglo XVI su efectividad lo llevó a su extinción pues dejó de ser necesario.

Otros factores que causaron su desaparición fueron: la llegada del clero secular, con lo que disminuyó el poder de los franciscanos sobre el pueblo indígena; pues la mayoría de la población ya hablaba español, por lo que la ventaja que los franciscanos tenían para comunicarse con los indígenas desapareció cuando éstos aprendieron español y, por último, que la población indígena había disminuido un 90% por todas las epidemias europeas (Versényi 1996: 52).

Siguieron presentándose obras en que se apreciaba un sincretismo cultural, como el *Divino Narciso*, sin embargo el efecto que estas obras tienen tampoco es el mismo que el primero de los franciscanos. "El espectador y el actor han dejado de ser una sola persona como anteriormente ocurría en los rituales aztecas [...]" (Versényi 1996: 56).

III. 1. 3 La representación dentro de las fiestas religiosas

Los autos ya no tenían un sentido práctico para los españoles y la iglesia había prohibido que se siguieran representando las figuras religiosas en el teatro. Los tiempos que venían presentaban otros retos para los gobernadores peninsulares: ideas de libertad, ideas revolucionarias surgían en Europa y llegaban a México por el puerto de Veracruz, por lo que el propósito del teatro en los siglos XVII y XVIII se enfocó a la distracción.

Otro factor contrario a las representaciones rituales indígenas fue el aumento de la población peninsular en el territorio a partir de la segunda mitad del siglo XVI. A raíz de esto comenzó la discriminación hacia los indígenas y todas sus manifestaciones culturales, sus bailes fueron suprimidos de las fiestas religiosas y se les prohibió rezar estando solos, con el fin de ir regulando su actividad (Sten 1976: 89).

De esta forma las representaciones rituales se reubicaron, perdurando en celebraciones, danzas y representaciones populares, siendo excluidas completamente del teatro. No son admitidas en las misas y ceremonias oficiales católicas, pero sí en las fiestas que las acompañan.

Prohibido el teatro religioso a los indígenas se les quitó la posibilidad de expresarse y debieron volcar su creatividad y entusiasmo en otro lugar (Sten 1976: 141). La necesidad de éstos y de la nueva raza mestiza de ser parte del espectáculo ritual seguía viva. Sten (1976: 137) dice que la espectacularidad de las fiestas cumplía el papel que antes le correspondía al teatro evangelizador, por lo que estas expresiones encontraron su continuidad en las fiestas religiosas, de las cuales aún podemos ser partícipes. Estas fiestas se pueden considerar locales, fuera del canon de la iglesia, fiestas creadas por y para los indígenas, dentro de la comunidad, en las que los españoles estaban ausentes.

Durante los rituales religiosos se ofrecían despliegues de danza (con un contenido dramático), música y las representaciones propias del ritual. La danza es un elemento claro de la preservación de las costumbres indígenas y de sus transformaciones.

En México existe una variedad inmensa de danzas, la mayoría de las cuales son una mezcla de elementos indígenas: prehispánicos y católicos. Estas danzas se realizan dentro de un marco festivo religioso: las fiestas católicas que mencionamos arriba. En estas danzas se aprecian las características del mestizaje.

Moros y Cristianos es una danza que evoca un combate en sus movimientos, este tipo de danza es una prolongación de las luchas ritualizadas de los aztecas, de los *Moros y Cristianos* se derivan varias danzas de enfrentamiento como la del *Arco*, la de los *Indios Aztecas de Quiroga*, la del *Jaguar* y la de los *Cuchillos*:

Hay un conjunto de danzas que aunque ya no cuentan con los personajes de las de *Moros y Cristianos*, o la *Conquista*, toman de ellas uno de sus elementos, el simulacro de combate, que es una de las motivaciones extendidas universalmente de la danza. Al mismo tiempo recuerdan a los indígenas sus propias escaramuzas guerreras en las danzas de espíritu bélico representadas en honor del dios Huitzilopochtli. (Gutiérrez y Mompradé 1981: 315)

La lucha libre puede ser comparada con estas danzas, ya que posee movimientos determinados y códigos para contar la pelea. En este punto el final decidido de la lucha libre cobra sentido, ya que el objetivo de la lucha libre como en estas danzas es ritualizar y evocar una pelea, no en una pelea real como en las danzas.

Cabe señalar que en las danzas rituales como en la del venado o la del tigre los danzantes se preparan física y mentalmente para poder entrar en un estado de trance al momento de presentar la danza. Muchos de los danzantes son escogidos con un año de anticipación. Así, vuelve a surgir la tradición prehispánica, prolongada por los indígenas durante el dominio

español, de "convertirse en" lo que se representa, de evocar el espíritu de lo representado.

En el canal *Travel and Living* existe un programa llamado "Más que una fiesta", donde el conductor visita distintos poblados de América Latina en los que se desarrollan fiestas vistosas y bastante elaboradas: México es uno de los países que aparece con mayor frecuencia, lo que indica la abundancia y espectacularidad de las fiestas. Porque las celebraciones del pueblo son muestras de fe desbordadas. Se saca y se pasea a los santos, se les celebra con bailes regionales, música, puestos de comida, fuegos artificiales, etc. Este es un indicador de la devoción y variedad con la que las poblaciones mexicanas viven el fervor religioso a través de las fiestas, en las que, por lo general se siguen haciendo representaciones.

El Cristo de Iztapalapa sirve de magnífico ejemplo para este punto. En esta celebración, que se lleva a cabo en Semana Santa en el pueblo-delegación³⁹ de Iztapalapa, se sirve de la representación. Un joven de la comunidad es elegido en una especie de audición donde los encargados de llevarla a cabo deben ver que su porte y su voz sean acordes a la magnificencia que debe proyectar Cristo. Este joven debe estar libre de cicatrices, tatuajes y perforaciones, como los esclavos que

³⁹En este momento se entiende la palabra pueblo como una concentración de gente que comparte rasgos culturales específicos.

representaban a Quetzalcóatl. Otro requisito es que el joven sea casto, que no tenga compromiso amoroso (Salas 2012). Una vez que el muchacho ha sido elegido debe prepararse físicamente para poder cargar la cruz, pero también espiritualmente para, en palabras de Gilberto Morales el Cristo del 2012, "poder transmitir la energía necesaria"(Salas 2012). En esta representación, al igual que en el ritual prehispánico, en el teatro evangelizador y en la lucha libre actuar es "transformarse en". Pues la representación ritual requiere el "volver a suceder".

Este dejarse "penetrar" por el papel está en relación con la propia exposición del actor, quien no vacila en mostrarse exactamente como es, ya que comprende que el secreto del papel le exige abrirse, develar sus secretos. Por lo tanto, el acto de interpretar es un acto de sacrificio, el de sacrificar lo que la mayoría de los hombres prefiere ocultar: este sacrificio es su presente al espectador. Entre actor y público existe aquí una relación similar a la que se da entre sacerdote y fiel. (Brook s.a.e: 87)

Para finalizar este apartado cabe mencionar que en los pueblos muchas veces se incluyen programas de lucha libre como parte de los festejos. Los luchadores que asisten son independientes de cualquier empresa y sobreviven ganando dinero en este tipo de eventos.

III. 2 Lucha libre como continuación de la representación ritual

La fiesta religiosa se ve acompañada de la representación. Estas fiestas son mucho más rituales que teatrales utilizando el esquema de Schechner (Driver 2006:94), porque cumplen en mayor medida fines utilitarios. La lucha libre en esta línea podría fácilmente ocupar el lado del entretenimiento, pero retomando la idea que Möbius plantea de la lucha libre: la interpretación depende del espectador. A la lucha libre puede ir cualquiera a divertirse, pero existe un público que necesita la lucha libre, porque le hace feliz, porque le da la libertad que las danzas aztecas le daban a la gente. Hablando de este tipo de prácticas-juego, Möbius (2007: 117) dice:

En las sociedades modernas, estas prácticas son principalmente los juegos, rituales y gestos que, debido a su espontaneidad y a la posibilidad de ejercerse un comportamiento variable, son importantes en la praxis social: por un lado para que el individuo se perciba a sí mismo como una persona autónoma; por otro, para que se fortalezca la vinculación del individuo a la sociedad, al establecer referencias hacia otras personas y otros mundos.

Möbius indica claramente ciertos aspectos que se conservan en México y que representan prácticas rituales (Möbius 2007: 207):

Algunas características particulares de la historia de la cultura mesoamericana perviven en el inconsciente, y se han sincretizado a lo largo de los siglos de tradiciones de México. Por ejemplo:

▲ El empleo de la máscara, con la consiguiente apropiación de facultades o de rasgos característicos.

▲ La complementariedad de las deidades y la concepción de luchas permanentes entre las fuerzas buenas y las malas, las cuales debían ser apaciguadas y canalizadas por medio de prácticas rituales.

▲ La representación escenificada de actos de combate, que al mismo tiempo eran entendidos como símbolo de los dramas de los dioses.

En la lucha libre, así como en las danzas y en las fiestas populares religiosas el que va a representar se prepara física y mentalmente para que al ponerse la máscara o el disfraz se conviertan en entidades místicas: “[...]el portador de una máscara ritual no representaba solamente a un dios, a un animal, a una fuerza deífica, sino que adoptaba sus cualidades y sus rasgos característicos, es decir, se convertía en parte de ello” (Mobius 2007: 202).

La lucha libre siguió el proceso de apropiación que hace de México un país híbrido. La lucha libre fue tomada del modelo del *wrestling*, pero aquí fue desarrollada de forma que desde la temática hasta el estilo fue modificado. La temática corresponde en mayor medida a una ideología indígena, más que a una estadounidense, pero una forma indígena en la cual no existen buenos y malos, sino contrarios complementarios. La concepción de los pueblos mesoamericanos indica que las deidades antagónicas son complementarias (Möbius 2007: 201). El mundo

está hecho por dos dioses: Ometecuhtli- señor de la dualidad Omecíhuatl-señora de la dualidad (Sten 1976: 52).

De esta forma en la lucha libre se puede observar una danza casi cosmogónica, ya que el enfrentamiento del caos y el orden, de la destrucción y la construcción, de la decadencia y la regeneración se aprecian en el enfrentamiento de los rudos y los técnicos. Por esta misma razón los técnicos no tienen garantizada la victoria.

El teatro ritual es construido con base en su misma gente, por lo que la lucha libre además de abarcar los conceptos de caos y orden, también representan dos naturalezas del hombre. Por un lado los rudos son el humano terrenal, aquel que debe ser astuto para sobrevivir en este mundo, más en especial, en la Ciudad de México, y por el otro los técnicos, el alma de la gente, el contacto con lo divino⁴⁰. Se puede ver un teatro religioso ahí mismo, el hombre debatiéndose entre su naturaleza terrena, el diablo gracioso que viene a tentarlo y, por otro, ese lado que entiende lo que es responder ante un dios. En este sentido cabe decir que aunque la lucha libre sea una práctica laica, lo es sólo parcialmente, ya que siendo ésta una especie de creación de la misma sociedad, donde el público tiene voz y voto sobre sus luchadores, donde los luchadores mismos provienen

⁴⁰Recordemos que en su mayoría el público de la lucha libre es católico, razón por la cual se maneja en esos términos la frase.

de esferas humildes, del "pueblo" del que se habló en el capítulo pasado, es imposible que la lucha libre no esté ligada a la ideología de la gente, a su fe.

Decir que un rudo es el malo y que un técnico es el bueno es una explicación siempre para niños. Sin embargo es poco común que un adulto hable en estos términos sobre estos dos bandos. La gente puede decir que los rudos son más listos o astutos, incluso que se valen de la trampa para conseguir lo que quieren, y que los técnicos son los correctos, los que siguen las reglas. Por eso no hay vergüenza en irle al rudo, porque no quiere decir que se esté del lado del villano, ya que el triunfo del rudo no representa la destrucción del técnico. El triunfo del rudo, o del técnico, es simplemente un día más de equilibrio entre las fuerzas opuestas complementarias, ya sea orden-caos o cuerpo-alma. Que mucha gente siga a los rudos podría ser simplemente un reflejo de que en su realidad cotidiana actuar en términos materiales les reporta mejores resultados, o que ser libre al cumplir sus deseos, sucumbir al caos, representa diversión, relajación.

Los dioses aztecas fueran dioses guerreros, dioses ligados al combate, a la lucha, Huitzilopochtli, uno de los dos principales dioses era el de la guerra. México conservó esta forma de representar la guerra. En las representaciones de combates los movimientos, los golpes, las capturas, son

revestidas mediante el efecto de las artes, de la música y de la plástica, por lo que su valor cultural es distinto.

En la danza, que también es una pelea, la seguridad de los participantes es determinada por las mismas reglas del ritual. Por una parte el público de la lucha libre, como el de estas danzas (y los del teatro evangelizador), sabe que las cosas están planeadas, sabe que el fin forma parte de una tradición, se conoce la estructura; pero el hecho de que, como en el ritual, todo esté planeado, no es un factor en contra de la experiencia nueva, viva y real de lo que toma lugar dentro de este marco, ya que siempre está presente el factor de la incertidumbre.

Carlos Monsiváis más de una vez ha comparado a la lucha libre con los rituales de sacrificio, prehispánicos, en su ensayo *Blue Demon y la lucha libre* (Möbius 2007: 23) dice que la lucha libre reinventa la Guerra Florida. El aspecto visual que se añade a lo bélico, este amor por revestir la guerra o el sacrificio o el combate tiene su origen en los aztecas, se les permite preservarlo en el teatro evangelizador, luego sigue su camino en las fiestas religiosas y tiene su reflejo estético en la lucha libre.

El elemento principal de belleza y estética en la lucha libre está en el combate mismo ya que la escenografía es únicamente el *ring*, los trajes son vistosos aunque no espectaculares y el juego de luces fuerte pero básico. Una

comparación que sirve como ejemplo: en el *wrestling* estadounidense los luchadores son grandes y pesados, por lo que sus luchas son más bien series de llaves y golpes. En México, por el contrario, la lucha es una especie de danza entre los rudos y los técnicos, unos con su trabajo terreno, otros con su trabajo aéreo encuentran su base y apoyo en los mismos rudos, quienes también sorprenden. La lucha libre mexicana bien puede ser comparada con una danza aérea de aquellas en las que se evoca un combate.

La lucha libre cumple el principal fin ritual en la purificación. Los rituales hacen llevadero ser humano. Ya sea que te hagan sentir acompañado, como las fiestas, resguardado por un dios o capaz de encontrar salud. La lucha libre ayuda a descargar tensiones mediante la risa, los gritos, el alcohol y la comunión.

A lo largo de una pelea ritualizada, en la que el papel de los luchadores consiste en mostrar sustitutivamente agresiones y violencia, experimentándolas con intensidad, al público se le ofrece la posibilidad de una catarsis emocional, cuya función es de canalización de la violencia y de afirmación grupal. Especialmente desde la perspectiva de la realidad social de una ciudad de 22 millones de habitantes, el carácter de sacrificio, las transgresiones lúdicas suscitadas por el ritual y el poder desahogar en un juego las experiencias de injusticia y de violencia son factores de la convivencia social que no deben ser subestimados. (Möbius 2007: 199)

Dioses de carne y hueso⁴¹

Hay un aspecto algo complicado de explicar sobre la lucha libre, la figura del luchador. Se puede ver en las arenas a la gente pasándoles bebés para que los carguen como una especie de dios. La figura del luchador es conflictiva, pues durante su época dorada se les veía como una especie de dioses. En una entrevista que Möbius (2007: 108) le hizo a Víctor Hugo Rascón Banda este dijo:

Yo creo que la lucha libre es el fenómeno social más importante, colectivo, de México. Porque por herencias prehispánicas y españolas, del catolicismo que tenemos, necesitamos ídolos, seres superiores, dioses. (...) ¿Qué hace el pueblo que trae en la sangre, en los genes, en su inconsciente colectivo esa necesidad? ¿Qué hace para suplir a los dioses? Crear dioses. Él sabe que ellos [los luchadores] son de carne y hueso. Sabe que llegan a un hotel, a su pueblito, vestidos como todos nosotros cotidianamente. Pero cuando entran en la arena, cuando llegan disfrazados de colores, de máscaras de oropel, de dorados y de plata, eso es la convención, dice: "este es mi dios".

Hay que recordar que los dioses de la tradición mexicana eran guerreros y, aunque no poseían ningún aspecto humano, con la nueva tradición católica se introduce la idea de que el hijo de Dios era humano y divino al mismo tiempo. Así como un luchador posee estas dos cualidades.

El Santo es el mejor ejemplo del hombre hecho leyenda. A lo largo de los años fue un luchador técnico adorado, un héroe que

41 Tomado del título de un documental de Janina Möbius

combatió con toda la gama de monstruos, un luchador comprometido de por vida, un objeto de culto y un símbolo nacional. El cine donde aparecían las estrellas del ring, claramente ficticio, tuvo un efecto para construir la imagen de héroes de los luchadores, no porque la audiencia creyera realmente que se habían enfrentado a los marcianos o a las momias, sino que servían de ventana al carácter del luchador, a su castidad ante las mujeres que aparecían a su lado, a su deseo de hacer el bien.

Möbius (2007: 107) citando a Jung dice que "el mito del héroe es una imagen arquetípica mediante la cual los héroes se convierten en dioses", ella continúa: "y también como hombres que padecen, semejantes al espectador y de su misma clase social, es el origen del inmenso impacto y de la importancia de la lucha libre entre las clases bajas urbanas de México".

Parte del éxito de un luchador depende del carisma, deben ser compatibles con la gente (Möbius 2007: 106). Möbius nos habla de Gunter Gebauer, quien introdujo el término carisma, habla de que el público por un lado desea tener ídolos que sean superiores, pero con los que exista un punto de contacto humano, una parte que sea igual, por medio de la cual puedan acercarse.

Juan Villoro (Aviña, Criollo y Nava 2011: 18) incluso nombra a los luchadores mártires cristianos, por su entrega y por la castidad que reflejaron a lo largo del cine de luchadores,

donde siempre iban acompañados de una mujer hermosa a la que nunca poseían.

En la lucha libre, los luchadores vinculan -en imagen- la concepción cristiana del mártir que a través de sus penas se convirtió en héroe, que con su resurrección alcanzó la divinidad, con la representación de un combate agonal: "en la lucha libre, la victoria no es lo que constituye la recepción de los héroe, sino la proximidad entre el tormento y la victoria, entre el ascenso y la caída. (Möbius 2007: 108)

Los luchadores entran al *ring* como personajes, pero el personaje debe ser entendido más allá que en la forma teatral, debe ser entendido desde el aspecto ritual, es decir, desde el punto de vista de la transfiguración. Un luchador defenderá su verdadera identidad como lo máspreciado, en este sentido revelar su identidad terrenal es una forma de expulsión del ritual, de expulsión permanente en el peor de los casos.

Para un espectador es irrelevante conocer la verdadera identidad de un luchador en tanto pelee, pero el hecho de no conocerla le añade un extra, una especie de secreto y, hasta cierto punto, una diferenciación entre el público y el luchador, un límite para marcar que no son iguales, que el luchador vestido de una identidad especial es diferente.

(...) en la representación de la lucha libre, sin embargo, los luchadores y los espectadores pueden rebasar, por lo menos parcialmente, los lineamientos y las restricciones ascéticas de los valores proletarios hacia un mundo de ficción, pero contemplable, de figuras míticas. Ahí no importan la lógica ni la razón, sino la magia, y para solucionar los conflictos, el cuerpo. (Möbius 2007: 109)

Los luchadores, al igual que los que representan en un ritual, llevan a cabo una preparación física y espiritual, ellos deben encarnar imágenes limpias, de deportistas dedicados. En los vestidores se lleva a cabo la transformación última: cada luchador efectúa su propio ritual personal al ponerse la máscara y el vestuario, pero varios coinciden en que es necesario hacerlo con cuidado, pues es su tiempo de concentración previo a la pelea.

Existe un aspecto de la lucha libre que muchos afirman que existe y otros desconocen: el bautizo, una práctica que podría ser comparada como un rito de iniciación: "se distinguen por ser ejercicios de separación formales y usualmente severos, donde la mente corta en forma radical con las actitudes, ligas y normas de vida del estado que se ha dejado atrás" (Campbell 1972: 16). Aquellos que afirman que existen coinciden en que se trata en una especie de abuso por parte de los estudiantes más avanzados y que tiene como finalidad probar la determinación que un individuo tiene para seguir y, cumplir su deseo de ser luchador. Muchos otros creen que éste se da simplemente con el entrenamiento que es muy exigente y rudo. Lo cual quiere decir que para aprender a luchar uno no puede ser cualquier persona, debe ser alguien especial, una especie de elegido si se interpretan las palabras de los luchadores. Una vez que un aspirante a luchador ha probado a sus compañeros que tiene vocación, éstos empiezan a tratarlo mejor y a ayudarlo a mejorar

su técnica, es decir, es aceptado. Levi (2008: 41) señala que el bautizo no se daba de golpe, que lo que ella observaba era que conforme los entrenados eran retados físicamente éstos se veían en la necesidad de cambiar su corporalidad.

El bautizo podría ser interpretado como la primera parte de un rito: la transformación. En este sentido es una iniciación personal pues el luchador, además de mostrar a los demás sus capacidades de luchador, deben mostrárselo a sí mismo. En el momento en que un aspirante se percibe como un luchador, en el momento en que deja de decir: "quiero ser luchador" y comienza a decir: "soy luchador", es cuando se da el verdadero bautizo, ya que de ahí no hay vuelta atrás.

Todos los principiantes deben pasar en las primeras semanas un ritual de iniciación, el cual sirve para probar la seriedad, la entrega, el respeto y la capacidad de humillación en relación con la lucha libre: un día de entrenamiento, su resistencia, tanto física como psíquica, se somete a una prueba al máximo a través de golpes muy fuertes y humillaciones verbales. (Möbius 2007: 96)

Muchos luchadores experimentan este tipo de pruebas, aunque no todas se llevan a cabo de manera idéntica. Este ritual, de cualquier forma, puede ser como muchos otros elementos de la lucha libre un secreto de la comunidad.

Este rito iniciático cumple el fin de crear la pertenencia a una comunidad, pues una vez que el luchador se percibe como tal se adentra en una serie de reglas, códigos y valores

exclusivos de esta práctica. La ética es importante para los luchadores, es parte del entrenamiento, se les inculca respeto, seriedad, sentido de la responsabilidad, humildad y un sentimiento de pertenencia. "La lucha libre conforma una especie de sociedad secreta en la que se tiene que confiar en el silencio y la complicidad de sus integrantes" (Möbius 2007: 98). No se ha registrado ninguna historia en la que un luchador revele la identidad de otro, por ejemplo.

Todas estas reglas, prácticas y convenciones forman parte del universo de la lucha libre. Desde pequeños los niños asisten a las arenas y aprenden el funcionamiento de ésta, convirtiéndose en fanáticos de por vida en muchas ocasiones. Debido a esta relación personal la lucha libre es expresión e identidad de sus seguidores.

CONCLUSIONES

La lucha libre a primera vista puede ser identificada como un deporte espectáculo. Sin embargo, detrás de ella se encuentra un mundo mucho más profundo. Auxiliada por técnicas y estructuras teatrales la lucha libre cumple con un objetivo ritual, ya que la comunidad encuentra más que un entretenimiento en ella: una forma de canalizar su energía para el beneficio personal y comunal.

Los elementos teatrales que posee la lucha libre son: técnicas de entrenamiento actoral y de improvisación, códigos corporales para transmitir una emoción o una situación y la purificación catártica.

Con respecto al ritual la lucha libre cumple con los fines prácticos del orden y la comunión. El orden se alcanza creando un espacio controlado donde la gente puede actuar con libertad y dejarse dominar por sus emociones, es decir, el espectador activo vive en carne propia lo que sucede en el ritual. Y la comunión se alcanza al compartir estas emociones con el resto de la población creando un sentido de pertenencia.

Existen ciertas características rituales que pueden reconocerse en ceremonias prehispánicas y que quedaron en las representaciones rituales como una herencia cultural, características que la lucha libre posee: la guerra ritualizada,

el sacrificio (que en la lucha libre se da mediante el enfrentamiento), la inclinación del público por ritualizar la fiesta y la participación activa de los espectadores dejándose llevar de forma lúdica por la ficción que la representación propone.

En México desde los aztecas teatro y ritual han convivido de forma constante y desarrollada, creándose múltiples subgéneros. La lucha libre puede identificarse como uno de éstos ya que a través de elementos estéticos teatrales logra crear una forma ritual en la que los espectadores participan con su propia experiencia. La lucha libre invita a sus espectadores a participar de manera libre dentro los límites que el mismo juego propone, logrando que éstos vivan un momento apasionado en el cual puedan descargar las energías negativas que se acumulan en la vida diaria.

La lucha libre no cambia sus estructuras, de la misma forma que otros rituales es gracias a la participación y el compromiso de sus asistentes que ésta alcanza la fuerza y vida suficientes para rebasar las categorías de deporte y teatro alcanzando la de ritual. Su público carga de significados cada pelea a través de su pasión, alimentando con sus gritos el campo de batalla. Cada individuo puede transportar sus realidades a estas peleas, relacionarse con ellas y, de esta forma, vivirlas.

ANEXO

Cine de Luchadores

El cine de luchadores surgió como una exploración alternativa a las formas más conocidas del cine mexicano. El luchador vino a refrescar la pantalla grande, ya que con anterioridad sólo se presentaban películas de charro, de ficheras o de madres abnegadas. Comenzó como un género de poco presupuesto, lo cual no le evitó ganarse la adoración de sus seguidores.

Aunque fue paralelo a la vida de las arenas el cine de luchadores creó su propio universo, incluso se crearon luchadores específicamente para la pantalla: La Sombra Vengadora, El Vampiro, El Fantasma Blanco, El Ángel, El Avispón Escarlata, Los Leones del Ring, Los Jaguares, Neutrón y Caronte.

Antecedentes:

1938- *Padre de familia* de Roberto O'Quigley, protagonizada por Leopoldo *El Chato* Ortín. Fue una comedia en la que aparecen varios luchadores y la vieja Arena México.

1949- *No me defiendas compadre* de Gilberto Martínez Solares, donde Germán Valdés *Tin Tan* pelea con Wolf Ruvinskis.

Comienzo del cine de luchadores:

1952- Se estrenan las cuatro primeras películas de luchadores:

♣ *La bestia magnífica* de Chano Urueta, interpretada por Wolf Ruvinskis y Crox Alvarado,

♣ *El luchador fenómeno* de Fernando Cortés, con la aparición del cómico Adalberto Martínez *Resortes* peleando contra Wolf Ruvinskis.

♣ *Huracán Ramírez* de Joselito Rodríguez, interpretada por David Silva.

♣ *El Enmascarado de Plata* de René Cardona, interpretada por el Médico Asesino, donde el villano es el Enmascarado de Plata.

En estas cuatro películas se presentan temas como el melodrama familiar, el sexo amoral, la comedia ligera, la amistad viril, la lucha libre y el suspenso. Pero el género termina inclinándose por completo por "el justiciero oculta bajo una máscara que enfrentaba a científicos locos, monstruos de pacotilla, luchadores dementes, autómatas con pies de plomo, alienígenas hermosas y cachondas, hechiceras, hampones, asesinos

de otros mundos, caciques rurales incluso, y toda una parafernalia de villanos y villanas” (Aviña, Criollo y Nava 2011: 23).

1954- *La sombra vengadora* de Rafael Baledón, con el Huracán Ramírez y el Enmascarado de Plata abren el camino de los héroes enmascarados.

1960- *Neutrón, el Enmascarado Negro*, de Federico Curiel.

1964- *Blue Demon/ El Demonio Azul*, de Chano Urueta.

1966- *Mil Máscaras*, de Jaime Salvador.

Santo, el Enmascarado de Plata⁴²

A pesar de que las películas mencionadas arriba tuvieron un éxito considerable, el público mexicano necesitaba un ídolo y la aparición del Santo fue lo que hizo pasar al cine de luchadores de un género a un objeto de culto.

1958- Primeras películas del Santo: *Santo contra el cerebro del mal* y *Santo contra los hombres infernales* de Joselito Rodríguez.

⁴²El primer Enmascarado de Plata fue el villano de la cinta homónima, este mismo nombre se le agregó al del Santo en una fotonovela editada por José G. Cruz. (Aviña, Criollo y Nava 2011: 25)

Las décadas de mayor dominio de este género fueron los 60's y los 70's. Durante la década de los 60's el cine mexicano tuvo una debacle y se sostuvo gracias al éxito que las películas del Santo tenían en esa época. En esa década el Santo filmó veinticuatro películas, contando éstas, el Santo aparece en cincuenta y dos películas en total.

Dice Raúl Criollo (2011: 26) que el Santo reflejó en el celuloide su propia vida, con el éxito deportivo y su ascenso social: "en el cine pasó de los estudios y los laboratorios promedio a los aeropuertos, los convertibles y los trajes finos".

Muchos críticos opinan que el Santo no era el mejor luchador en el ring, sino que el éxito que las películas le dieron fue la verdadera razón de haberse convertido en la principal figura de la lucha libre.

El estreno de la última película del Santo fue en 1981, dándole a este luchador veintitrés años de carrera en la pantalla grande.

En 1989, surge una película importante para la carrera del Santo: La leyenda de una máscara, de José Buil, donde el luchador estrella ⁴³ es interpretado por Héctor Bonilla. Esta película se postula como un homenaje a la principal figura de la lucha libre (Aviña, Criollo y Nava 2011:20).

43 Por derechos de autor en esta película el luchador se llama el Ángel Enmascarado, no el Santo.

BIBLIOGRAFÍA

- 1) AVIÑA, Rafael, Raúl Criollo y José Xavier Nava. *¡Quiero ver sangre! Historia ilustrada del cine de luchadores*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2011.
- 2) BARNES, Julian. *Una historia del mundo en diez capítulos y medio*. Trad. Maribel de Juan. 3 a edición. Barcelona: Anagrama, 1994.
- 3) BARTHES, Roland. "Introducción al análisis estructural del relato". *Análisis estructural del relato*. 5 a edición. Premiá: México, 1986. 7-34.
- 4) ---. "El mundo del catch". En su libro: *Mitologías*. Trad. Héctor Schmucler. 14 edición en español. México: Siglo XXI Editores, 2006. 11-24.
- 5) BATY, Gastón y René Chavance. *El arte teatral*. México: Fondo e Cultura Económica, 1951.
- 6) BELL, Catherine. *Ritual: perspectives and dimensions*. New York: Oxford University Press, 1997.
- 7) BROOK, Peter. *El espacio vacío. Arte y técnica del teatro*. Trad. Ramón Gil Novales. Barcelona: Ediciones Península, s.a.e.
- 8) ----- . *La puerta abierta. Reflexiones sobre la interpretación y el teatro*. Trad. Gema Moral Bartolomé. 7 edición. Barcelona: Alba Editorial, 2007.

- 9) CAGIGAL, José María. *Deporte: espectáculo y acción*. Barcelona: Salvat, 1981.
- 10) CAMPBELL, Joseph. *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. Trad. Luisa Josefina Hernández. México: Fondo de Cultura Económica, 1972.
- 11) DRIVER, Tom F. *Liberating rites. Understanding the transformative power of ritual*. North Charleston: Surge Books, 2006.
- 12) FASCINETTO, Lola Miranda. *Sin máscara ni cabellera. Lucha libre en México hoy*. México: Marc Ediciones, 1992.
- 13) FÉRAL, Josette. "Theatricality: The specificity of theatrical language". *Substance*. (Wisconsin) Vol. 31(2002): 94-108-
- 14) FRISCHMANN, Donald H. *El nuevo teatro popular en México*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1990.
- 15) GROBET, Lourdes (fotografías). *Espectacular de lucha libre*. Ed. Déborah Holtz. Textos de Carlos MONSIVÁIS. 3ª edición. Trilce ediciones. México. 2008.
- 16) GUTIÉRREZ, Tonatiúh y Electra L. Mompradé. *Danzas y bailes populares*. 2 Tomos. Historia general del Arte Mexicano. Editorial HERMES. México-Buenos Aires. 1981.

- 17) HERNÁNDEZ Moreno, José. *Fundamentos del deporte. Análisis de las estructuras del juego deportivo*. Barcelona: Inde, 1994.
- 18) HORCASITAS, Fernando. *Teatro náhuatl. Épocas novohispana y moderna*. 2 edición. 2 Tomos. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2004.
- 19) HUIZINGA, Johan. *Homo ludens*. España: Alianza/Emecé, 2000.
- 20) LEÓN-PORTILLA, Miguel. *La filosofía nahuátl estudiada en sus fuentes*. 4 edición. México: Universidad Nacional Autónoma de México (Instituto de Investigaciones Históricas), 1974.
- 21) LEVI, Heather. *The world of lucha libre: secrets, revelations and Mexican national identity*. Durham: Duke University Press, 2008.
- 22) LUZ Uribe, María de la. *La Comedia del Arte*. Santiago de Chile: Ed. Universitaria, 1961.
- 23) MÖBIUS, Janina. *Y detrás de la máscara...el pueblo*. Trad. Gonzalo Vélez. México: Universidad Nacional Autónoma de México (Instituto de Investigaciones Estéticas), 2007.
- 24) MONSIVÁIS, Carlos. *La hora de la máscara protagónica, el Santo contra los escépticos en materia de mitos*. En su libro: *Los rituales del caos*. Ediciones Era. México. 1995. 125-133.

- 25) NOVO, Salvador. "Mi lucha (libre)". En *Centro de la Imagen*. (2011) Disponible en <http://centrodelaimagen.wordpress.com/2011/02/25/mi-lucha-libre-por-salvador-novo/novo/>. Consultado el 26 de octubre de 2012.
- 26) SALAS, Nelly. "No necesito redes para que me conozcan". *Milenio* 19 de abril de 2012. <http://www.milenio.com/cdb/doc/impreso/894633.8>. Consultado el 26 de octubre de 2012.
- 27) SHAKESPEARE, William. *The complete works*. Hertforshire: Wordsworth editions, 1996.
- 28) SHREEVE, James. "La mente". *National Geographic*. Marzo (2005).
- 29) STEN, María. *Vida y Muerte del teatro náhuatl. El Olimpo sin Prometeo*. México: SEP Setentas, 1976.
- 30) VERSÉNYI, Adam. *El teatro en América Latina*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- 31) Sin Autor. "Historia de la lucha libre". En la página del *Consejo Mundial de Lucha Libre*. http://www.cml1.com/historia_cml1.htm. Consultado el 26 de octubre de 2012.