

## LA FOTOGRAFÍA DE LUCHA LIBRE MEXICANA: SIMULACRO E INTERSTICIO

### THE MEXICAN LUCHA LIBRE PHOTOGRAPHY: SIMULACRUM AND INTERSTICE

JUAN CARLOS REYES VÁZQUEZ, JIMENA GERMAN BLANCO

Universidad de las Américas Puebla, México

juan.reyes@udlap.mx

Recepción: 19 de julio de 2019 • Aceptación: 10 de octubre de 2019

#### RESUMEN

La imagen fotográfica se ha encontrado constantemente ante diversas encrucijadas: epistémicas, tecnológicas, estéticas y representacionales. En el caso de la fotografía de lucha libre, la imagen de esta personificación forma ya parte de un imaginario colectivo identitario. Por ello nuestro objetivo es realizar una propuesta sobre por qué la fotografía de lucha libre puede ser considerada una “imagen fuera de lugar”, una imagen de características liminales. De igual manera, pretendemos analizar por qué el fotógrafo de lucha libre en México podría ser considerado también un sujeto liminal. En concreto, se argumenta que dichas imágenes pueden ser consideradas liminales porque muestran espacios de “carnaval” en los que la lógica cultural habitual se paraliza y temporalmente aplican otras reglas. Para ello, plantharemos a través de los conceptos de catarsis, simulacro y espectáculo el por qué la fotografía de lucha libre puede ser considerada como una imagen “al margen”.

*Palabras clave:* simulacro, imagen liminal, lucha libre, fuera de lugar, espectáculo.

#### ABSTRACT

The photographic image has been constantly at various crossroads: epistemic; technological, aesthetic and representational. In the case of Lucha Libre photography, the image of this personification is already part of a collective identity imaginary. That is why our specific objective in this paper is to make a proposal about why wrestling photography can be considered an “image out of place”, an image of liminal characteristics. Similarly, we intend to analyze why the Lucha Libre photographer in Mexico could also be considered a liminal subject. The specific objective is to point to the argument that these images can be considered liminal because they show “carnival” spaces in which the usual cultural logic is paralyzed and other rules temporarily apply. To do this, we will consider through the concepts of catharsis, simulation and spectacle why the photography of Lucha Libre can be considered as an “outside” image.

*Keywords:* simulation, liminal image, wrestling, misplaced, spectacle.

La imagen fotográfica se encuentra desde mediados del siglo XX avanzando sostenidamente ante diversas encrucijadas. A nuestra consideración, las más relevantes han sido de corte epistémico, pero hay otras relacionadas con la modificación que el paradigma digital ha hecho en sus prácticas cotidianas debido a la incorporación de tecnologías específicas, o con una necesaria y continua re-conceptualización respecto a su estatuto artístico, indexical y representacional.

Sin duda estamos ya lejos de las ideas sobre la absoluta indexicalidad de la imagen fotográfica, así como de su imposible captura de la “realidad”, —lo que ello pueda significar, y se ha dado espacio a discusiones sobre representación, interpretación, narración y otras posibilidades que cuestionan y responden a los distintos regímenes escópicos, y a los cuales nos enfrentamos cada día en este mundo oculocéntrico. Un ejemplo interesante al respecto es el planteado por el fotógrafo Takuma Nahakira en uno de los ensayos que componen su libro *La ilusión documental*. Dice el artista: “[...] con frecuencia la imagen se confunde con la realidad en cuestión. Un ejemplo de este fenómeno son las fotografías que certifican que la identidad de las personas” (Nakahira, 2018: 21). México no es ajeno a la diversidad de prácticas y objetos culturales, así como un puntal tanto de construcción, como de cuestionamiento, o plena disidencia, ante lo que, en algunos casos, se ha impuesto como “identidad nacional”. Como lo apunta John Mraz (2009: 250), “[...] durante los últimos 150 años, lo que entendemos por cultura visual moderna se ha convertido, cada vez más, en un sitio en el que se han construido, deconstruido y reconstruido las identidades mexicanas”.<sup>1</sup> En este sentido, hemos señalado que consideramos importante reflexionar sobre la noción de “identidades mexicanas”, y su relación con la fotografía de lucha

libre en México —espacio intersticial de catarsis, simulacro y espectáculo—.

En 2016, cinco senadores de la República presentaron una propuesta para la declaración de un “Día Nacional de Lucha Libre y del Luchador Profesional Mexicano”. En dicho documento se presentaban los argumentos por los cuáles consideraban que era necesaria la aprobación de su propuesta, refiriéndose a la “lucha libre” como parte de lo que suele denominarse “identidad nacional”, por ser “espectáculo arraigado en la historia y la cultura” y “patrimonio intangible, popular y cultural de México” (Casillas-Romero, 2016: 1 y 10). Pero dentro de sus múltiples argumentos, muchos de ellos contradictorios en sí mismos, es interesante identificar una dimensión liminal. Describen, por ejemplo, a la “lucha libre mexicana” como “un arte y una fiesta”, “la más honesta de las simulaciones”, “un deporte noble”, una combinación de “comedia, teatro y actuación”, en donde las arenas son “escenarios de catarsis” (Casillas-Romero, 2016: 10-15).

Pareciera que una parte del imaginario colectivo mexicano ha encontrado comodidad en adoptar tradiciones o prácticas liminales como identitarias: “Día de muertos”, carnavales, “sincretismo” en fiestas patronales, incluso la simbología de un rito de paso en las fiestas de XV años. Rituales que, en conjunto, forman una imagen nacional que suele insertarse en la idea de “cultura mexicana”; es decir, un conjunto de objetos y prácticas basadas en el simulacro, la memoria y el culto a personajes o personificaciones. En el caso de la lucha libre, la imagen de esta personificación es además el ocultamiento de la identidad verdadera, encarnando una identidad temporal, una mimesis precisa para un espectáculo particular.

En este sentido, el objetivo de estas líneas es realizar una propuesta sobre por qué la fotografía de lucha libre puede ser considerada una “imagen fuera de lugar”, una imagen de características liminales. Las imágenes a las que hacemos

1 La traducción del inglés es nuestra.



Imagen 1. *Luchadores y referee en el ring*. Sinikolpos (2015).



Imagen 2. *Luchador en Xoco, CDMX*. Joe Hernández (2017).

referencia, pueden ser encontradas en unas pocas revistas dedicadas a la lucha libre Mexicana —las cuales son cada vez más difíciles de encontrar—, libros conmemorativos o que parten de alguna colección privada o exposiciones ocasionales, pero regularmente su clasificación escapa a casi cualquier categoría preestablecida.

Vale la pena anotar que, de igual manera, pretendemos analizar por qué el fotógrafo de lucha libre en México podría ser considerado, también, un sujeto marginal; como antes lo decíamos sobre las propias imágenes, un sujeto liminal. No es un fotógrafo deportivo, tampoco de espectáculos o de sociales, no es tampoco considerado un fotógrafo de retrato, o de nota roja. Es un fotógrafo del simulacro. Como lo dice Nakahira (2018: 31), la idea “[...] de que el mundo se corresponde con el yo, ha empezado a resquebrajarse”. Las fotografías de lucha libre en México son, ahora más que nunca, instantáneas de algo prácticamente inasible en términos de correspondencia.

Así, la intención es apuntar hacia un argumento que sugiera que dichas imágenes pueden ser consideradas liminales porque muestran espacios de “carnaval”, en los que la lógica cultural habitual se paraliza y temporalmente “aplican” otras reglas. Barthes (2000), ha dicho en su emblemático texto sobre el *catch*, de la lucha libre se espera espectáculo por impostura, y eso hace que se capture la imagen del simulacro, siendo ésta un simulacro que busca exaltar ciertas actitudes, gestos y prácticas. Es por ello que consideramos que la fotografía de lucha libre en México conjuga una catarsis, espectáculo, y simulacro —del espectador, el sujeto fotografiado y el fotógrafo—.

Por otro lado, es importante advertir que dichas imágenes cumplen a cabalidad con lo que Phillipe Dubois plantea sobre la fotografía, cuando afirma que no es únicamente un registro, sino un acto que implica performatividades; simuladas, reales, subjetivas o marginales: “[...] trabajo en acción, algo que no se puede concebir fuera de sus circunstancias” (Dubois, 1987: 11). Así,

consideramos que las ideas que nos permitirán realizar nuestro análisis, parten en buena medida de los conceptos de catarsis, simulacro y espectáculo. Vale la pena anotar que para ello será importante realizar, en un principio, una propuesta de categorización, que divida el conjunto de imágenes que conforman el corpus de estudio.

Sería relevante, antes de continuar sobre nuestro argumento central, reflexionar sobre el estatuto actual de la imagen fotográfica, así como los momentos por los que ha transcurrido su análisis. Siguiendo al mismo Dubois, en su libro *El acto fotográfico*, podemos decir que en un principio se asumió a la fotografía como retrato de lo real, un discurso sustentado en la mimesis, en la verosimilitud en la que una fotografía era concebida como un espejo del mundo. Es en ese momento en el que la fotografía desplaza a otros oficios. Como lo dice Rodríguez-Álvarez (2005: 315): “Con la popularización de la foto, los fotógrafos devinieron narradores de la historia en imágenes y el pintor perdió ese papel que durante décadas le correspondió”. Después, existió un segundo momento en el que la fotografía se consideró como la transformación de lo real, “[...] el discurso del código y la deconstrucción”. “Si generalmente el discurso del siglo XIX sobre la imagen fotográfica es el de la semejanza, se podría decir, siempre globalmente, que el siglo XX insiste sobre todo en la idea de la transformación de lo real por la fotografía” (Dubois, 1987: 30 y 32). En ese momento se denuncia la facultad de la imagen para convertirse en copia exacta de lo real. Finalmente, en un tercer estadio se concibe a la fotografía como huella de un real basado en el discurso del índice y la referencia, “[...] un regreso hacia el referente, pero desembarazado ya de la obsesión del ilusionismo mimético” (Dubois, 1987: 39). Evidentemente sería irresponsable detenernos aquí sin al menos mencionar la imagen en movimiento, la fotografía digital, o acercamientos post-fenomenológicos provenientes de autores

como Joan Fontcuberta (2016), Vilém Flusser (1985), Joanna Zylinska (2017), Don Ihde (2009), o José Luis Brea (2010).

Dicho esto, habrá que apuntar que como con casi cualquier fenómeno cultural del siglo XX, la lucha libre estuvo, y está, sujeta a la voracidad de la imagen, y debido a las características tan peculiares del “más espectacular de los deportes y el más deportivo de los espectáculos” —como algunos lo llaman y antes citábamos—, dichas imágenes han logrado crear un imaginario visual que, a pesar de contar con una historia de más de medio siglo en nuestro país, sigue teniendo cualidades marginales en su representación y visualización mediática. Si bien tanto luchadores, como aficionados, promotores y empresarios, han sido parte de la construcción y uso de un vasto universo visual, la fotografía de lucha libre ha gozado de una visibilidad ambivalente.

Las categorías que planteamos como inicio del análisis responden al *corpus* limitado de las imágenes fotográficas de lucha libre que agrupamos entre sí por características, ya sean formales, performáticas o de acceso. Habría que decir en un principio que esta división es sumamente dilatada. Esto se debe a que, como cualquier categorización visual, debe iniciar buscando los más amplios rasgos comunes para encontrar así patrones consistentes. Como ya lo había dicho Deleuze: “Todo lo cerrado está artificialmente cerrado”, y lo mismo sucede con cualquier división o categorización por más sistematizada que ésta sea. La categorización nos da indicios de la marginalidad de las fotografías de lucha libre: pueden ser tan disímiles entre sí que es difícil encontrar un único espacio de categorización para ellas. ¿Dónde aparecen, quién las toma, dónde y bajo qué circunstancias las toma, con qué intenciones, o quién las resguarda y por qué lo hace? Las fotografías de lucha libre también encuentran su marginalidad en los espacios intersticiales, visibles dentro de su propia categorización. Podría decirse que una de las razones por las que están “al margen” es debido a que se encuentran

“entre” los márgenes. W.T.J Mitchell (2009), plantea que aun cuando la imagen es un elemento muy extendido en la sociedad, es difícil encontrar el significado que podemos obtener de ella, o cómo es que opera sobre aquellos que las ven, o más aún, cómo se debe entender la historia de su producción material.

Pasando ahora a la clasificación de las imágenes, proponemos que la primer categoría la ocupan las fotografías que aparecen en revistas que, también al margen, existen con tirajes pequeños y con una circulación escasa. El grueso de estas imágenes son capturas de momentos del espectáculo, como lo dice Rodríguez-Álvarez (2004: 108), “[...] la esencia de las luchas es el movimiento y paradójicamente lo mejor de un combate las imágenes que se tomaron durante el encuentro”. Han existido diversas revistas de gran importancia en el país, muchas de ellas ya no circulan o no es fácil encontrarlas actualmente. Entre las más importantes anotamos: *Box y Lucha*, —revista aparecida en 1991, que migró a tener únicamente versión en Internet a partir de 2007, pero que posteriormente terminó como un grupo de Facebook— *El Halcón, Ases y estrellas de la lucha libre, Estelar de lucha libre, Estadio, Lucha Libre, Arena de box y lucha, El Fígaro, La Tarde, Arena,* y *K.O.* Por supuesto, habría que agregar que muchas de estas revistas ya no se distribuyen, desaparecieron hace más de 20 o 30 años, y solo algunos coleccionistas tienen páginas en redes sociales —Facebook, Pinterest, Instagram, entre otras— en las que han digitalizado parte de sus colecciones.

Es interesante anotar que algunas de estas colecciones de revistas, ya desaparecidas, como *El Halcón, Ases y estrellas de la lucha libre, Arena,* o *Lucha Libre*, pueden ser fácilmente halladas para su compra y venta en plataformas como eBay, o MercadoLibre. Por otro lado, cabe mencionar que la época en que estas revistas circularon con mayores tirajes, y por ello mayor consumo, fue entre los años 50’s y finales de los 80’s, época que coincide, con un enorme número de películas de lo que se



Imagen 3. *El Hijo del Santo*. Zooverano (2017).

ha llamado “Cine de lucha libre”, que luchadores profesionales como “El Santo”, “Blue Demon”, “Mil Máscaras”, “Octagón” o “Tinieblas” protagonizaron.

Por otro lado, encontramos las imágenes que aparecen en publicaciones especializadas. Algunos ejemplos podrían ser el número 27 de la revista *Luna Córnea*, publicada por el Consejo



Imagen 4. *El luchador*. Jesús Santos (2017).

Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA) de México y el Centro de la Imagen, y el cuál está dedicado a la fotografía de lucha libre. Algunos ejemplos de libros podrían ser: *Espectacular de Lucha Libre* de Lourdes Grobet, publicado en 2005 en México, co-editado por Trilce Ediciones y la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y en parte con

patrocinios de Grupo Modelo México y la marca de pinturas Comex. *Lucha Libre The Family Portraits* con textos de Rafael Tonatiuh y fotografías también de Grobet, publicado también por Trilce Ediciones en el 2008; o *Lucha libre mexicana* de Gabriel Rodríguez y Lourdes Grobet publicado en el 2015 por Trilce Ediciones y el CONACULTA. Aunque estos libros

ocupan también algunas de las fotografías que aparecen en las revistas —recordemos la identidad híbrida de estas imágenes a la que antes nos referíamos— en muchos casos son fotografías que pertenecen a colecciones privadas o que fueron tomadas por fotógrafos profesionales, cuyo material no aparece en revistas u otros medios. Un caso particular son las fotografías tomadas por Lourdes Grobet. A decir de Aurrocochea (2004), Lourdes Grobet tiene más de once mil imágenes fruto de más de veinticinco años de trabajo. Como lo anota Carlos Monsiváis (2005: 6): “Grobet ha fijado su mirada en las aglomeraciones y las soledades del muy complejo espectáculo que es deporte que es, de nuevo, espectáculo”. Grobet tiene tres libros especializados sobre la fotografía de lucha libre —los mencionados con anterioridad—, y no hay libro sobre el tema en México que no tenga fotografías suyas, así como de la colección privada de Christian Cymet.

Entrelazada también con la anterior categoría encontramos las fotografías que están en colecciones particulares, como la de la propia Grobet, la de fotógrafos como “El Chilicas”, Porfirio Cuautle, Felipe de Anda o la de Christian Cymet —uno de los más grandes acervos conservados hasta el momento, y que hasta el 2010 no había terminado su primera clasificación de millares de fotografías y negativos—. Evidentemente estas colecciones deben su importancia a la afición y tenacidad de sus propietarios, que a su vez se vuelven parte del universo ficcional del imaginario sobre el universo simbólico de su propia colección.

Dos categorías muy similares serían las que contienen aquellas imágenes utilizadas para fotonovelas de luchadores, y que llamamos aquí “fotos de sesión”, es decir fotografías que no son tomadas durante el espectáculo, sino que se toman en estudio o locación, con la intención de realizar un “portafolio fotográfico” del luchador en cuestión. En el caso de las fotonovelas, existieron muchas publicaciones periódicas que empleaban fotomontajes —ya fuera con otras fotografías o con

dibujos— en las que los héroes enmascarados luchaban, como en el cine de luchadores, contra mafias, gánsteres, monstruos, doctores malignos o seres extraterrestres. De estas revistas, la más popular fue *Santo, el enmascarado de plata*, publicada por José G. Cruz, aunque también existieron algunas sobre “Blue Demon”, “El Huracán Ramírez”, “Neutrón”, “Mil Máscaras” o “Tinieblas”. En cuanto a lo que hemos llamado “fotos de sesión”, Lourdes Grobet “capturó” muchas imágenes con luchadores en sus casas o en estudio, ya que ella misma “[...] afirma que si no le interesó trabajar como reportera gráfica para la prensa especializada, es porque siempre ha querido conservar el carácter personal de su acercamiento” (Aurrecochea, 2004: 176).

La última categoría que proponemos tiene que ver con lo que podríamos llamar “la foto del recuerdo”, concepto que tomo de Alfonso Morales Carrillo, y que se refiere fotografías que los aficionados se toman con o a sus luchadores favoritos y atesoran en álbumes o sobres amarillentos. Al respecto, nos parece de sumo interés lo que Gómez-Mont y Flores (2004: 127) plantean:

Pocas veces es tan evidente que la cámara no solo confiere realidad a la imagen, sino realidad a la realidad. Si no hubiera el pretexto de la cámara, no solo no habría fotografía; no habría, inclusive, momento mismo. Entonces en este caso el acto de fotografiar, además de que ayuda a recordar el momento, también lo crea, más allá de la ficción, en la vida misma.

En esta última categoría el anonimato del fotógrafo pasa a ser un componente de la imagen producida: lo importante para el aficionado no es la dimensión autoral del producto cultural, obtenido como sucede en otros ámbitos de la fotografía, sino lo capturado en ella. Al espectador —un espectador, digamos, ordinario, fuera de la categoría de coleccionista— poco le importan los personajes detrás de la cámara, busca a aquel frente

a ella que es no solo el protagonista de la imagen, sino el protagonista de su experiencia y, a futuro, de la memoria en relación al espectáculo vivido.

Una vez planteadas estas categorías, podremos ir recurriendo a ellas como ejemplos para ir a las tres variables centrales de estos apuntes: catarsis, simulacro y espectáculo. Comenzando por la catarsis, Villareal nos recuerda que “la asistencia a la lucha”, según explican los sociólogos Elías y Dunning (1992: 92-103), respecto a la búsqueda de la emoción en el ocio es una ocasión que permite “experimentar el desbordamiento de las emociones fuertes en público” sin perturbar el orden social; y como acto mimético permite experimentar emociones de la vida real como miedo, compasión u odio, de un modo que se disfruta porque “[...] no entraña social ni personalmente peligro alguno y puede tener un efecto catártico” (Villareal, 2009: 6). Habría que preguntarse si dicho efecto catártico es visible también en la fotografía, o como antes se había anotado y en términos de Phillipe Dubois, en el “acto fotográfico”. Consideramos que en este caso la catarsis ocurre al tomar la fotografía porque se obtiene un momento único y en el que el luchador está “en papel” es decir, se obtiene una intención de mimesis del simulacro. Esta catarsis existe también, nos parece, en los aficionados que toman “fotos del recuerdo”, ya que en términos casi metafísicos existe un desbordamiento del personaje fotografiado hacia el público que vierte en dichas fotografías parte de sus deseos e intención de memoria. Gómez-Mont y Flores (2004: 128) se preguntan, “[...] ¿por qué esta necesidad de fotografiar (casi) la misma escena, una y otra vez? En la repetición se encuentra, quizás, el tiempo absoluto, un meta-tiempo, que abarca y resume una experiencia; de múltiples fotos, una meta-imagen”. También hay catarsis entre los individuos que luchan porque es parte del espectáculo, no podrían no hacerlo, y la cámara lo captura.

Algunas investigaciones antropológicas han planteado que la mayor catarsis ocurre con el público, o en él, y la fotografía es capaz de “captarla”, ese diálogo entre los luchadores y público, así como el que ocurre entre los luchadores y la fotografía. En un evento catártico es fácil recordar la víctima propiciatoria, que plantea René Girard (2005) en *La violencia y lo sagrado*, un evento en donde todo el grupo social participa. Estas fotografías registran un asunto tribal, en donde la catarsis es tanto colectiva como individual. Como lo plantea atinadamente Rodríguez-Álvarez (2004: 108): “La partitura de golpes y la administración de adrenalina se congela cuando los públicos, los gladiadores, los réferis, los presentadores, las autoridades, los *seconds*, las mascotas, los invitados especiales, las edecanes, los vendedores y los extras, pasan a ser parte de la memoria icónica”. Tal vez ésa es la ilusión de los coleccionistas de estas fotografías, acaparar en su totalidad el evento y su memoria visual: “espectáculo y simulacro sobre gelatina”, diría la cédula en museo.

En cuanto al espectáculo, este es capturado por la cámara, pero en muy diversos sentidos: espectáculo sobre el *ring*, el que sucede fuera de las arenas, el que performativamente une a luchadores y público. Entiendo que utilizar el concepto de espectáculo, que Debord deconstruye en su emblemático libro *La sociedad del espectáculo*, para analizar el espectáculo de la lucha libre podría ser anacrónico, particularmente por el tono marxista visible en todo el libro, pero el concepto es desmontado por el autor con tantas aristas que considero que en algunos casos es aplicable a este fenómeno cultural. Por ello recurro a él en cuanto anota que “[...] el espectáculo no es un conjunto de imágenes, sino una relación social entre personas mediatizada por imágenes” (Debord, 2000: 1). Identificamos esa relación en la fotografía de lucha libre, mediatizada por imágenes, como refiere Debord. Las fotografías son remanentes del espectáculo, no la captura del mismo.





Imagen 5. *Luchadores en escala de grises*. Miguel Gonzáles (2014).

En las imágenes aparece el espectáculo, pero es un espectáculo al margen, no considerado ni deporte, ni espectáculo, ni arte, pero esto ocurre porque lo es todo al mismo tiempo. Según Barthes (2000: 8) “[...] hay personas que creen que el catch es un deporte innoble. El catch no es un deporte, es un espectáculo”. Así, las fotografías capturan los momentos más

catárticos de dicho espectáculo: vuelos, gritos, sangre, llaves. Esas imágenes son en conjunto la captura, no de la realidad del espectáculo, sino del espectáculo como categoría epistémica, es decir, una lectura temporal de lo que “el espectáculo” significa en determinado momento, y a la vez las fotografías son parte de él.

Sobre el ring llueven intermitentemente flashazos dependiendo del drama que ocurre encima y como una cascada, todos esos pescadores que extienden la red de su caja oscura, se llevan en cada rollo un resumen del *performance* que gracias a la foto, se puede apreciar más tarde como gesto, pose y coreografía (Rodríguez-Álvarez, 2004: 108).

En este sentido, es lo que captura la fotografía de ese espectáculo lo que nos interesa.

En cuanto al tercer concepto que nos ocupa, el de simulacro, si bien el término es regularmente adjudicado directamente a Baudrillard, Irina Vaskes (2008: 198), nos recuerda que en la tradición francesa el término entró en uso a través de textos de Georges Bataille, Pierre Klossowski y Gilles Deleuze, quien utilizó el término *simulacrum* como base de la crítica a la filosofía platónica. Dicho esto, podemos anotar que para Baudrillard el simulacro “[...] ya no constituye el resultado de la imitación de la realidad, sino lo contrario: su nueva interpretación manifiesta el fin de la imitación y la aniquilación de cualquier referencia” (Baudrillard citado en Vaskes, 2008: 200). Por ello consideramos que la fotografía de lucha libre se encuentra al margen, porque en ella se registra un simulacro duplicado, porque lo que ocurre en el ring es simulacro, pero la fotografía también lo es. Si bien los luchadores juegan papeles, el fotógrafo juega el propio. El rol de cada luchador es una encarnación de valores y antivalores simulados —técnico o rudo— que se ponen en tela de juicio frente al espectador: el bien y el mal, lo legal contra lo ilícito, la honradez frente a la traición, y que al ser su simulación percibida y canalizada por el público, se origina catarsis al validar no verosimilitud sino efectividad. Como lo explica Villareal (2009: 5), “Algunos o muchos de los asistentes a la arena o que ven la lucha por televisión no ignoran que la lucha pueda ser una coreografía; solo la disfrutan”.

Como con la catarsis, en el simulacro existe una suspensión de la realidad, una clara referencia al carnaval bajtiniano, en donde las reglas, incluidas las de verosimilitud, se suspenden al ver las fotografías, no solo en el espectáculo en vivo. Cuando se ven las fotos, se cree sin cortapisas en lo capturado y se “narrativiza” lo ocurrido antes y después sin importar si es cierto o no. Como dice Barthes (2000: 8), “Al público no le importa para nada saber si el combate es falseado o no, y tiene razón; se confía a la primera virtud del espectáculo, la de abolir todo móvil y toda consecuencia: lo que importa no es lo que cree, sino lo que ve”.

La “narratividad” de todo combate en la lucha libre no es nunca innovadora para el espectador, pues la trama es en esencia una misma —enfrentamiento del bien contra el mal—, pero con distintos personajes. Por tanto, el espectador “[...] no quiere novedades, sino buenas representaciones” (Villareal, 2009: 7). Es decir, la fotografía de lucha libre es encarnación de simulacro validado, catarsis lograda y un espectáculo efectivo para su público.

Así, consideramos pertinente proponer que la Lucha Libre en general, y su fotografía en particular, pertenecen a una industria cultural “propia”, es decir, que obedece reglas de mercado locales y responde a fenómenos de la misma índole, pero que al mismo tiempo no puede separarse de la constitución del campo cultural de la imagen. Al no ser ni deporte ni espectáculo, sino ambos, sus producciones han provocado que tanto el espectáculo como la imagen generada a partir de él se mantengan en categorías aisladas. El producto principal de esta industria, que no comparte sus objetos culturales con otros espectáculos ni con otros deportes, sería el género de “cine de luchadores”, por ser el género mexicano de “películas de superhéroes”.

Entonces, podemos decir que las fotografías de lucha libre mexicana son imágenes al margen, imágenes fuera de lugar, imágenes liminales que parten de los conceptos: catarsis,

espectáculo y simulacro, los cuales, como ya habíamos anotado, son visibles en las categorías propuestas. Así, las fotografías de lucha libre habitan el intersticio, pues algunas de estas categorías se traslapan, creando esos espacios de intersticio o liminalidad, en los que hemos centrado nuestra atención. Las fotografías de lucha libre se encuentran desperdigadas entre archivos periodísticos, baúles de fotógrafos profesionales y amateurs, aficionados con colecciones inclasificables y páginas de fotonovelas. Son imágenes que provienen de un imaginario que —aún hoy y después de tantos debates— vive aún la absurda clasificación de “baja cultura”, al tiempo que se someten al escrutinio sobre la verosimilitud del deporte-espectáculo-arte. Las fotografías de lucha libre en México son imágenes liminales porque muestran espacios de suspensión, de intersticio, en los que ciertas lógicas y prácticas culturales se modifican, no solo en su comportamiento, sino también en su performatividad, sociabilidad e interpretación de la paralaje visual desde el que decidimos ver el mundo.

## REFERENCIAS

- Aurrecochea, J. (2004). “Lourdes Grobet: La lucha por la vida”. En *Luna Córnea*, núm. 27, pp. 169-177.
- Barthes, R. (2000). *Mitologías*. Madrid: Siglo XXI.
- Bartra, A. (2004). “Las viñetas del apocalipsis”. En *Luna Córnea*, núm. 27, pp. 46-43.
- Brea, J. (2010). *Las tres eras de la imagen. Imagen-materia, film, e-image*. Madrid: AKAL.
- Casillas-Romero, J. (et. al) (2016). *Iniciativa del Senado de la República “El Día Nacional de la Lucha Libre y del Luchador Profesional Mexicano”*. Disponible en: [http://www.senado.gob.mx/64/gaceta\\_del\\_senado/documento/61931](http://www.senado.gob.mx/64/gaceta_del_senado/documento/61931)
- Delanty, G. (2006). *Community. Comunidad, educación ambiental y ciudadanía*. Barcelona: GRAO.
- Debord, G. (2000). *La sociedad del espectáculo*. Barcelona: Pretextos.
- Dubois, P. (1986). *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*. Barcelona: Paidós.
- Flusser, V. (1985). *Into the Universe of Technical Images*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Fontcuberta, J. (2016). *La furia de las imágenes. Notas sobre la postfotografía*. Barcelona: Glaxia Gutemberg.
- Gómez-Mont, G. y Flores, C. (2004). “Divagaciones alrededor de un álbum”. En *Luna Córnea*, núm. 27, pp. 124-129.
- Gubern, R. (1971). *Máscaras de la ficción*. Barcelona: Anagrama.
- Holtz, D. (ed.) (2005). *Espectacular de Lucha Libre. Fotografías de Lourdes Grobet*. México: Trilce Ediciones-UNAM-Secretaría de Cultura del Estado de Puebla-CONACULTA-Grupo Modelo México.
- Ihde, D. (2009). *Postphenomenology and Technoscience. The Peking University Lectures*. New York: State University of New York Press.
- Jiménez, O. (2004). “El médico asesino”. En *Luna Córnea*, núm. 27, pp. 44-45.

- Khalip, J. y Mitchell, R. (eds.). (2011). *Releasing the Image. From Literature to New Media*. Stanford: Stanford University Press.
- Nahakira, T. (2018). *La ilusión documental*. Barcelona: Ca l'Isidret Edicions
- Mitchell, W.J.T. (2009). *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual*. Madrid: Akal.
- Monsiváis, C. (2005). "De la Lucha libre como Olimpo enmascarado". En Holtz, D. (ed.) *Espectacular de Lucha Libre. Fotografías de Lourdes Grobet*, pp. 6-11.
- Morales-Carillo, A. (ed.). (2005). *Espectacular de Lucha Libre. Fotografías de Lourdes Grobet*. México: Trilce.
- Morales-Carrillo, A. (2004). "Retratos del coleccionista adolescente". En *Luna Córnea*, núm. 27, pp. 120-121.
- Mraz, J. (2009). *Looking for Mexico. Modern Visual Culture and National Identity*. Durham: Duke University Press.
- Rodríguez-Álvarez, G. (2004). Guerra de Mentiras. En *Luna Córnea*, núm. 27, pp. 105-109.
- Rodríguez-Álvarez, G. (2005). "Las luchas de Lourdes Grobet". En Holtz, D. (ed.) *Espectacular de Lucha Libre. Fotografías de Lourdes Grobet*, pp. 310-318
- Vaskes-Santches, I. (2008). "La transestética de Baudrillard: simulacro y arte en la época de la simulación total". En *Estudios de filosofía*, núm. 38, pp. 197-219.
- Villareal, H. (2009). "Simulacro, catarsis y espectáculo mediático en la Lucha Libre". En *Razón y Palabra*, vol. 14, núm. 69, pp. 1-11.
- Zylinska, J. (2016). *Nonhuman Photography*. Cambridge: Massachusetts Institute of Technology.