



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE COLOMBIA

LUCHA LIBRE VS WRESTLING

REGÍMENES DE VERDAD, AFECTIVIDAD Y LEGITIMIDAD EN LA
LUCHA LIBRE BOGOTANA

SAMUEL ESTEBAN MORENO CEDEÑO

UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
BOGOTÁ, COLOMBIA
2022

Lucha libre y Wrestling

Regímenes de verdad, afectividad y legitimidad en la lucha libre bogotana

Samuel Esteban Moreno Cedeño

Tesis presentada como requisito para optar al título de:
Magister en Estudios Culturales

Director:
Oscar Iván Salazar Arenas

Universidad Nacional de Colombia
Facultad de Ciencias Humanas, Maestría en Estudios Culturales
Bogotá, Colombia
2022

Declaración de obra original

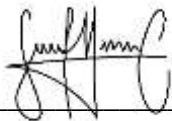
Yo declaro lo siguiente:

He leído el Acuerdo 035 de 2003 del Consejo Académico de la Universidad Nacional. «Reglamento sobre propiedad intelectual» y la Normatividad Nacional relacionada al respeto de los derechos de autor. Esta disertación representa mi trabajo original, excepto donde he reconocido las ideas, las palabras, o materiales de otros autores.

Cuando se han presentado ideas o palabras de otros autores en esta disertación, he realizado su respectivo reconocimiento aplicando correctamente los esquemas de citas y referencias bibliográficas en el estilo requerido.

He obtenido el permiso del autor o editor para incluir cualquier material con derechos de autor (por ejemplo, tablas, figuras, instrumentos de encuesta o grandes porciones de texto).

Por último, he sometido esta disertación a la herramienta de integridad académica, definida por la universidad.



Samuel Esteban Moreno Cedeño

Fecha: 03/05/2023

RESUMEN

Lucha Libre vs Wrestling. Regímenes de verdad, afectividad y legitimidad en la lucha libre bogotana

Este texto busca comprender la manera en que la lucha libre y el *pro-wrestling*, dos estilos diferenciados de lucha libre profesional se interrelacionan en el contexto bogotano. El primero, conectado con una idea de lo nacional y el segundo, un estilo anglosajón, ligado a la idea del entretenimiento deportivo. Insertos en procesos históricos y esquemas de relaciones de poder concretos, estos estilos serían las maneras en que la lucha libre se adapta a las presiones e influencias que ejercen ciertos regímenes de verdad dentro de procesos macro-históricos y socioculturales más amplios.

De acuerdo a estos regímenes de verdad, en cada estilo se configuran disposiciones sensoriales, técnicas de producción y prácticas de ordenamiento para generar flujos de afectividad según los cuales el público y los luchadores experimentan, perciben y coproducen el sentido o la verdad de la lucha libre. Esta verdad puede ser movilizada por ciertos actores en campos de fuerza como el mercado de las industrias culturales para producir efectos de legitimación o sancionar la pertenencia de la lucha libre a categorías como el deporte, el patrimonio, lo bello o incluso, lo cultural.

Considerando esto, lo que este trabajo busca resaltar es que la predominancia de un estilo determinado, es la predominancia de un régimen de percepción concreto y de los actores capaces de acomodarse los criterios de validación que acompañan dichos esquemas. En la medida que un estilo adquiere predominancia, ciertas promotoras de lucha libre se encuentran mejor posicionadas para establecer un estándar de producción, para enunciar qué es la lucha libre, lo que no es, en qué consiste su importancia, cuáles son sus formas legítimas, cuál es su valor y para usufructuar dicho valor.

Palabras clave: lucha libre, *pro-wrestling*, regímenes de verdad, afectividad, afectos, legitimación.

ABSTRACT

Lucha Libre vs Wrestling. Truth regimes, affect and legitimacy in Bogota's lucha libre

This text strives to comprehend the ways in which *lucha libre* and pro-wrestling, two distinct pro-wrestling styles, correlate within the Bogota context. The former is connected to a notion of the national and the latter, an anglo-american style, is connected to the idea of sports-entertainment. Embedded within historical processes and specific power relations, these styles are the forms *lucha libre* takes in order to adjust itself to the pressures and influences that certain truth regimes exert within wither sociocultural and macro-historical processes.

In conformance with these truth regimes, each style arranges sensory dispositions, production techniques and ordering practices in order to produce the affective flows, according to which, the spectators and the wrestlers experience, perceive and coproduce the meaning or truth of *lucha libre*. Truth can be mobilized by certain actors in power fields like the cultural industry market to produce legitimizing effects or to sanction *lucha libre*'s appurtenance to categories such as, sport, cultural heritage, beauty or even culture.

Considering this, what this work strives for is highlighting that the predominance of a certain style is the predominance of a specific perception regime and of the actors capable of fitting into the validating criteria accompany said schemes. In as much as a style acquires predominance certain pro-wrestling promotions find themselves better positioned to establish a production standard, to determine what pro-wrestling is, what it isn't, what constitutes its importance, what are the legitimate styles, what is its value and to capitalize on said value.

Keywords: *lucha libre*, pro-wrestling, truth regimes, affects, legitimation.

CONTENIDO

RESUMEN.....	3
ABSTRACT	4
INTRODUCCIÓN	7
1. EJERCICIOS DE LEGITIMACIÓN	7
1.1. Percepción, verdad y realidad.....	10
2. ESTADO DEL ARTE: APROXIMACIONES ACADÉMICAS	12
2.1. Lucha entre opuestos: La lucha libre como sistema de signos.....	12
2.2. La lucha con el público: la autoría en la lucha libre	18
2.3. Encuadres etnográficos	22
2.4. Otras aproximaciones	24
3. MARCO TEÓRICO	25
3.1 Regímenes de verdad.....	25
3.2 Prácticas Afectivas.....	30
4. APROXIMACIÓN METODOLÓGICA.....	34
5. LOS CAPÍTULOS.....	37
CAPÍTULO I: LO NACIONAL Y EL PRO WRESTLING. LA LUCHA POR LA VISIBILIDAD.....	39
1.1. ANTECEDENTES: LUCHA LIBRE vs. WRESTLING	39
1.1.1 La Formación de un circuito.....	43
1.2. VISIBILIDAD: LA LUCHA POR LA LUCHA LIBRE.....	46
1.3 RELATOS DE LA PÉRDIDA: EL ORO PERDIDO	49
1.3.1 Emergencia y consolidación de la lucha libre en Colombia	51
1.3.2. El entretenimiento deportivo	60
1.4 ESTRATEGIAS DE LEGITIMACIÓN.....	65
CAPÍTULO II: APLAUSOS Y CHILIFIDOS, UNA FUNCIÓN DE LUCHA LIBRE	73
2.1. LA ARENA.....	73
2.2. RUDOS Y TÉCNICOS.....	77
2.3. LOS COMBATES.....	87
CAPÍTULO III: EL DIRECCIONAMIENTO DE LA LUCHA LIBRE, PRÁCTICAS AFECTIVAS Y DE ORDENAMIENTO.....	96
3.1. PRÁCTICAS AFECTIVAS	96
3.1.1. El público como propósito	96
3.1.2. La corporalidad de la lucha libre.....	98

3.1.3. Cooperación y Trabajo pasional	100
3.1.4. Valor Afectivo	103
3.1.5. Comensalidad y coproducción de la lucha libre	104
3.2. LA ORGANIZACIÓN DEL ESPACIO EN LAS ARENAS	108
3.2.1. La arena de la lucha libre local	108
3.2.2. La arena del entretenimiento deportivo	110
3.2.3. Artefactos y artilugos de direccionamiento	113
IV. CONCLUSIONES	119
4.1. LA PRODUCCIÓN DEL PÚBLICO COMO SUJETO COLECTIVO	119
4.2. TECNOLOGÍAS DE PERCEPCIÓN	120
4.3. ESTANDARIZACIÓN DE LA PERCEPCIÓN	121
4.4. EL DIRECCIONAMIENTO COMO GOBIERNO	126
4.5. USOS DE LA VERDAD: LA LEGITIMACIÓN EN LA LUCHA Y A TRAVÉS DE LA LUCHA	129
BIBLIOGRAFÍA	140
ENTREVISTAS	150

INTRODUCCIÓN

1. EJERCICIOS DE LEGITIMACIÓN

En el cuadrilátero, Kubba Hendrix golpea a Dick Misterio y lo arroja sobre la lona. Alrededor del encordado, el público grita, aplaude e insulta. Nada fuera de lo usual para un combate de lucha libre, ni siquiera los extraños nombres de los luchadores que se enfrentan, tampoco son extrañas sus máscaras, ni el que Kubba Hendrix haya pintado su mentón descubierto de blanco y sus labios de negro. El maquillaje parece evocar el recuerdo de un gran luchador mexicano, el fallecido Abismo Negro.

Tampoco están fuera de lo común los gritos del público, su favoritismo por alguno o incluso algo de antagonismo entre quienes apoyan a uno y a otro. Los familiares de los luchadores también son una presencia frecuente y en este combate se encuentran las familias de ambos luchadores.

Sin embargo, no es tan común que me encuentre sentado junto a la familiar de algún luchador, como en esta ocasión. Una mujer de unos cincuenta años que, después me enteraría, es la mamá de El Castigador. Tampoco son comunes los tonos de ira y seriedad con que esta mujer grita contra Kubba, a quien considera un invasor. Los gritos, vítores e insultos del público nunca carecen de un matiz festivo y carnavalesco que aliviana el ambiente de las arenas de lucha libre. En contraste a esta lucha, entre luchadores de promotoras distintas, está acompañada de cierta tensión. Las promotoras son las empresas que organizan las funciones de lucha libre y cada una opera de manera independiente con *troupes* distintos. Esto es, grupos o elencos de luchadores exclusivos de cada promotora.

Es todavía menos usual que esta tensión lleve a los asistentes y familiares a agredirse y que los luchadores terminen por intervenir. En un breve instante de distracción, mientras Kubba Hendrix antagonizaba con quienes le chiflaban, un asistente parece haberle agredido y en la breve trifulca que se desató, terminó inmiscuida la hermana del luchador, quien intervino en su favor. La pelea interrumpió el combate. El brote de violencia y agresión real se derramó sobre la agresión del ring y terminó por interrumpir el combate.

Ciertamente lo más inusual fue la manera en que Kubba Hendrix hizo palpable esta ruptura; en su enfado y conmoción, terminó por hacer explícita la realidad de la lucha libre frente a

todos los asistentes por medio de un micrófono. No sólo hizo explícito que como luchador estaba personificando a Kubba Hendrix, sino que el auténtico propósito de la lucha libre es entretener al público. Como luchador está dispuesto a recibir la ira del público, pero como persona pide respeto para él y su familia. Finalmente acaba con una sentencia: este tipo de cosas son las que no dejan progresar a la lucha libre.

Este incidente sucedió el 21 de mayo de 2016 y pese a su poca trascendencia en la escena de la lucha libre en Bogotá, lo considero significativo por varias razones. En primer lugar, el evento marca un punto de partida ideal para el interés que mueve este texto. Las palabras de Kubba Hendrix dejan entrever la ambigua relación de la lucha libre con lo real, lo verdadero y la forma en que la sanción de estas categorías puede ser usada para la legitimación. Quizás otra anécdota pueda ilustrar mejor el tipo de cuestionamientos y problemas que me impulsaron.

Cuando en alguna conversación casual me preguntan por el tema de investigación de mi tesis tras bacilar un poco y anticipando lo que viene, respondo que la investigación gira en torno a la lucha libre en la ciudad de Bogotá. La respuesta suele generar dos reacciones. Primero, sorpresa ante la noticia de que en Bogotá hay lucha libre. En ocasiones porque conocían los luchadores de los años setenta y ochenta pero la daban por extinta, o bien porque están familiarizados con la lucha libre mexicana o con el estilo norteamericano transmitido por televisión y promovido principalmente por la promotora estadounidense *World Wrestling Entertainment, WWE*.

La segunda reacción es de incredulidad y va acompañada de varias preguntas y comentarios sobre la lucha libre, que quizás sean familiares para quienes estén leyendo y como yo disfruten de la lucha libre profesional. « ¿Sí sabe que eso es de mentira no? » En ocasiones esta pregunta y sus variantes más amables son acompañadas por descripciones detalladas de los movimientos y golpes de algún combate, usualmente televisado y casi siempre del estilo norteamericano. La intención de estas descripciones parece ser sentenciar que cualquier observación detallada de la lucha libre profesional sólo puede llevar a una conclusión lógica sobre su veracidad: ¡Es falsa! Apenas se tocan, no es real.

A pesar de la presencia de campeones, cinturones de campeonato y de un referí o árbitro encargado de reforzar las reglas del combate, para el observador escéptico estos elementos

no serían más que artilugios dispuestos como parte del engaño, para hacer creíble una pantomima deportiva, sin otro propósito que el engaño. Los luchadores y luchadoras serían estafadores, los movimientos payasadas¹ y la lucha libre un circo. Disfrutar de la lucha sería como ser incapaz de ver la lucha por lo que es, como disfrutar de un engaño, negarse a ver la realidad, a observar y ver la lucha por lo que es. Sería caer en el engaño o incluso dejarse engañar.

La falta de veracidad en los combates, se convierte en falta de legitimidad, no es real y por esta razón pierde valor. Las frecuentes comparaciones con deportes como el boxeo o las artes marciales mixtas, para señalar su superioridad sobre la lucha libre con base en la realidad de los combates sirven para reforzar este punto. De repente me encuentro con que debo argumentar a favor de mi gusto y a favor de la legitimidad de la lucha libre o lo que parece ser lo mismo, su veracidad o realidad.

Poniendo al margen las diferencias entre los varios estilos de lucha libre, mis respuestas frente a estos cuestionamientos ponen énfasis en varios aspectos de la práctica: la capacidad atlética y la gracia que suponen ejecutar los movimientos de manera coordinada, aún si son realizados en cooperación. Las lesiones y las secuelas que deja una vida dedicada a la lucha libre son evidencia de los riesgos reales que conlleva la práctica. Los desgarros musculares, fracturas, contusiones y cicatrices son muestras de que el dolor, aunque puede ser gesticulado de manera exagerada, con frecuencia es real. Los cuerpos caen sobre la lona y los golpes les impactan, aún si no es con el mismo propósito que en el boxeo.

Por otro lado, los trajes vistosos, las luces, las cámaras fotográficas, la música, los gritos del público, la separación de los luchadores en bandos de buenos y malos, sus personalidades y gestos exagerados, la espectacularidad de sus movimientos y los términos show o función; aplicados para los eventos de lucha libre apuntan a un propósito distinto al de la mera confrontación deportiva. Toda esta materialidad se dispone como una escenificación construida para afectar los sentidos y las reacciones del público.

¹ Este fue el término usado por el periodista Darío Arismendi en una entrevista con luchadores de la empresa mexicana Triple A, para preguntar a Psychoclown, un luchador con máscara de payaso, por la veracidad de los combates. Caracol Radio. (19 de septiembre de 2018) Lo mejor de la lucha libre ya está en Colombia. En 6am hoy por hoy. Minuto: 6:09. Recuperado de: https://caracol.com.co/programa/2018/09/19/6am_hoy_por_hoy/1537368012997973.html

En mi argumentación suelo recurrir a Roland Barthes (2016) quien apunta a este aspecto de la lucha libre en su ensayo de 1957 El mundo del catch cuando afirma: “no es un deporte, es un espectáculo.” (p.12) Junto a espectáculos solares como el circo, el teatro clásico griego y las corridas de toros, para Barthes, este es un espectáculo a plena luz, en el que al público “le da exactamente igual que el combate esté arreglado o no [...] lo que le importa no es lo que cree, si no lo que ve.”(p.13)

Disfrutar de la lucha libre no es ser incapaz de ver el engaño, sino, disfrutar de su proceso; verla como es. Barthes, (2016) la describe como un espectáculo, en donde los gestos y los ademanes son signos inteligibles a primera vista; el cuerpo de los luchadores revela sus vicios o virtudes morales; cada pausa, llave y gesto de dolor, se despliegan en una suma de momentos donde la causa y el efecto del dolor son exhibidos a cada instante. En esta iconografía del sufrimiento lo que importa no son las reglas, sino la imagen de justicia y retribución, el castigo a la transgresión. Los luchadores actúan como se espera de ellos y hacen de la lucha libre lo que el público espera de ella. Por lo tanto, una función de lucha libre sin espectadores carece de propósito.

En este sentido, la lucha libre trasciende el deporte y el teatro a pesar de compartir rasgos con ambos. “No existe en el catch, como en el teatro, un problema de la verdad.”(Barthes. 2016, p.16). La verdad que devela este modo de observación no es su veracidad como deporte, sino que, su legitimidad no radica en la veracidad de los golpes, más bien en la efectividad del espectáculo, que es determinada por el público y sus reacciones. Es el público quien a través de su percepción y participación da valor y sentido a la lucha libre.

1.1. Percepción, verdad y realidad

Aunque en este punto el tema de conversación suele agotarse, es esta relación entre la percepción del público y la validación de la lucha libre donde se encuentra la discusión que quisiera abordar en este texto. Lo que Kuba Hendrixx hizo explícito fue una serie de verdades y comprensiones que el público debe aceptar, conscientemente o no y de las cuales depende el funcionamiento adecuado de la lucha libre. Esta sería una mejor respuesta a la pregunta por el tema de mi tesis.

Lo que me interesa es comprender cómo las técnicas usadas en la producción y ordenamiento de la lucha libre, afectan los modos en que el público y los luchadores la experimentan, perciben y le dan sentido. Me interesa cómo estas ligan al público con el espectáculo, cómo producen comprensiones y verdades que generan modos de participar o actuar frente a la lucha. Me interesa cómo estos modos de participar, con base en una comprensión determinada, producen efectos de legitimidad que permiten enunciarla dentro de categorías como: deporte, espectáculo, patrimonio, industria cultural o mercancía.

Así mismo, quisiera profundizar sobre las prácticas a través de las cuales se interviene la experiencia del público, para que este participe de maneras que produzcan la legitimidad de la práctica y cómo esta legitimidad es empleada por distintos actores en el campo de la lucha libre con diferentes propósitos, a veces en disputa.

Los estilos o formas de la lucha libre, como el *pro-wrestling*² o el *puroresu*³, serían las maneras en que esta se adapta a las presiones e influencias que ejercen ciertos marcos valorativos, dentro de contextos específicos. Estos estilos a su vez construyen disposiciones sensoriales, prácticas discursivas, prácticas de ordenamiento, la cultura material y la sedimentación histórica de la práctica en la memoria.

En el caso de la lucha libre en Bogotá, la forma cómo interactúan los distintos estilos, las formas de percibirla, sus técnicas de ordenamiento y sus marcos valorativos, permiten comprender las dinámicas políticas de la percepción y la sensorialidad. Entender los criterios de percepción y veracidad que suponen el uso de ciertas categorías para describir la lucha libre, permite entender la manera como se construye y da uso a la legitimidad dentro y alrededor de la misma; quiénes logran legitimarla, a través de qué prácticas, enmarcándola en qué categorías y el espectro de experiencias admisibles e inadmisibles que crean en este proceso de legitimación.

Adoptar esta perspectiva y poner atención a prácticas como el ordenamiento de los afectos abre una ventana para pensar las dimensiones políticas de la experiencia cotidiana; para pensar cómo las disposiciones sensoriales y los marcos valorativos son construidos, en relación con los procesos sociales en los que se enmarcan; para abordar la percepción y “la

² Estilo anglo de lucha libre practicado principalmente en EE.UU.

³ Estilo japonés de lucha libre.

sensorialidad como un campo donde las estructuras de experiencia y las estructuras de saber convergen y se cruzan” (Seremetakis. 1996. P. viii).

2. ESTADO DEL ARTE: APROXIMACIONES ACADÉMICAS

Definir qué es la lucha libre puede hacerse bastante complejo. Además de los cuestionamientos sobre su veracidad y legitimidad existe cierta confusión sobre qué es. Por su nombre, a veces es confundida con su predecesor histórico, la lucha grecorromana, también con las artes marciales mixtas o MMA, el boxeo, e incluso, el karate. Si bien la lucha libre tiene un origen relacionado con estos deportes y ha sido influenciada por estos, como también los ha influenciado, la lucha es una práctica distinta.

Por otro lado, está el problema del género. Es abordada de varias maneras: como teatro, un performance, un deporte, un producto de entretenimiento televisivo, como un carnaval o un ritual. Y para terminar de enredar las cosas, estas distinciones o aproximaciones pueden volverse difusas cuando se enfoca el lente sobre algún estilo en particular.

Cada perspectiva supone ciertas limitaciones para comprender la lucha. Si se le aborda sólo como deporte, puede ser difícil entender una lucha máscara contra máscara, las luchas extremas, una lucha de escaleras o el enfrentamiento de consumados y respetados luchadores contra una niña de 9 años, un muñeco inflable, o un hombre invisible. Aún más, entre dos luchadores invisibles o el *catch fétiche* congolés (lucha libre voodoo), donde conjuros mágicos son ataques tan válidos y devastadores como una llave de sumisión. Vale la pena aclarar que todos son ejemplos reales, en caso que alguien se lo esté preguntando.

A la vez, este tipo de enfrentamientos pueden ser vistos con diversos grados de aprobación y legitimidad según el estilo, pues estos están situados en contextos regionales específicos. Las prácticas de un show televisivo pueden ser privilegiadas en el *professional wrestling* estadounidense; los elementos de artes marciales en el *puroresu* japonés y los aspectos performativos y rituales en estilos como *catch fétiche* congolés o la lucha libre mexicana.

2.1. Lucha entre opuestos: La lucha libre como sistema de signos.

Roland Barthes abordó la lucha libre en el contexto de los ensayos incluidos en *Mitologías* donde tenía la intención de mostrar la manera en que los periódicos, el arte y el sentido común se deshistorizan y se convierten en mitos, entendidos como una imagen falsamente obvia del

presente. Estos mitos naturalizan una realidad y encubren la manera en que está determinada por la historia. Comprendiéndolos como un lenguaje o un sistema de signos, Barthes buscaba: “dar cuenta, en detalle, de la mistificación que transforma la cultura pequeño burguesa en una naturaleza universal”. (P.9. 1988)

Como señala Dick Hebdige, Barthes esperaba que la sutura entre el lenguaje, la experiencia y la realidad le permitiera examinar el conjunto oculto de “reglas, códigos y convenciones que provocan que los significantes característicos de grupos sociales específicos se conviertan en universales y dados para el resto de la sociedad” (2008. P. 23) En el caso de la lucha libre, esta era presentada como “una forma cultural relativamente desmitificada [...] el uso de la teatralidad al liberarla de las presunciones de imparcialidad y orden, sugiere Barthes, revela antes que ocultar la naturaleza de las relaciones sociales capitalistas.”(Levi. 2008. P 17-18)

En 1940 Salvador Novo, el ensayista y cronista mexicano, también había respondido a los cuestionamientos sobre la lucha libre de una manera similar a Barthes. Señalando su similitud a la tragedia griega. Como el pintor Diego Rivera o los toreros, los luchadores eran impulsados por un soplo artístico que los llevaba a brindar una imagen idealizada de la vida. Héroes y villanos son fácilmente identificables y sus combates tienen siempre un resultado con efectos catárticos (Novo. 2004). Sus cualidades teatrales y artísticas la hacían una práctica que “resiste a toda crítica académica” (P. 33. 2004), a las miradas y análisis distanciados. Para acceder a ella los intelectuales deben unirse a la refriega y luchar ellos mismos con la resistencia de la lucha libre. (Gabara. 2010)

Las perspectivas de Novo y Barthes comparten el énfasis sobre los aspectos espectaculares, teatrales y artísticos de la lucha libre. Como señala Heather Levi (2008), este énfasis es uno de los rasgos característicos de lo que podríamos considerar como un primer tipo de aproximación intelectual y académica a la práctica. Esta tendencia suele poner atención a elementos como las máscaras, los personajes de los luchadores y las historias que rodean los combates como símbolos y textos para preguntarse por procesos de significación, sus contenidos y los mensajes que moviliza la lucha libre.

Los análisis de contenido se enfocan en aspectos como la codificación moral de los luchadores y la construcción de narrativas. Esta aproximación es común en las perspectivas académicas anglosajonas, donde suelen centrarse en la versión televisada de la lucha libre estadounidense, especialmente en los programas producidos por la WWE. Heather Levi considera que este tipo de aproximaciones suelen entender la lucha libre como un drama con contenidos y efectos sociales que funciona creando una tensión entre dos bandos de luchadores codificados como buenos o malos. (1997. P. 58)

Esta codificación no implica necesariamente la reprobación del malo. Los términos usados para señalar esta codificación y sus connotaciones, varían en cada contexto. En la lucha mexicana al bando de los buenos se les denomina como técnicos y a los malos como rudos, mientras, en el caso del *wrestling* estadounidense los buenos son *faces* o *baby faces* y los malos *heels*. Sin embargo, no sería adecuado pensar esta codificación moral como una división cerrada, existen casos en los que un luchador considerado como *baby face* puede comportarse como villano y en el caso de la lucha libre mexicana, los fanáticos pueden aplaudir a rudos y técnicos por igual.

Irene Webley considera que en el caso del *wrestling* la codificación moral se mezcla con una codificación étnica. El público participa en una confrontación ritualizada entre el bien y mal que es intensificada por su identificación con los personajes de los luchadores y las identidades étnicas que construyen. La disputa se presenta como “una oposición entre grupos internos y externos. Los luchadores del grupo interno personifican una normalidad y los del exterior, identifican a los grupos que son marginales o excluidos”. (Citada en Migliore. 1993. P. 67) La lucha puede interpretarse como el enfrentamiento entre el héroe, que personifica los valores estadounidenses, y la amenaza extranjera.

Por otro lado, Levi (1997) muestra la postura de Jim Freedman, para quien la identificación del público con los personajes de los luchadores, incluidos los villanos, hace posibles interpretaciones alternativas. La lucha puede verse como una crítica dramática de ciertos aspectos como la ética del trabajo, la ineficacia y corrupción de la autoridad o la irrelevancia e inutilidad de la buena conducta y del juego limpio. La oposición de valores, escenificada en los combates, puede reflejar lo que ciertas personas del público llegan a experimentar como la contradicción entre la ideología del capitalismo liberal y su práctica en la realidad.

Compartiendo esta idea de la lucha libre como un espacio de escenificación social Thomas Henricks (1974) se pregunta por las maneras en que establece significados y sentidos morales sobre tradiciones legales o la importancia ritual del orden y el desorden. También sitúa la confrontación de los luchadores como el espacio en donde se produce el héroe como producto de su oposición con el villano. Los villanos deben “presentar un obstáculo adecuado para el coraje moral del héroe”. (1974. P. 181) El meollo sería cómo se construye la posición y legitimidad del héroe. El conflicto escenifica la disputa por posiciones o estados valorados y por el acceso a estos como un proceso competitivo que concluye con la victoria. Esta realiza una unificación, una síntesis simbólica que legitima el resultado del conflicto y la producción de una nueva jerarquía.

La escenificación permite la articulación y enunciación de ciertos problemas sociales, así como renovar la unidad social. La oposición reafirma el valor y el estatus de ciertas posiciones y gracias a la identificación del público con los luchadores marca identidades y fronteras. El enfrentamiento produce la emoción del público y momentos de crisis social donde se ponen en juego los significados y valores con los que este se identifica. Henricks señala que este juego oposición y unificación lleva al descubrimiento de una nueva jerarquía, una estructura que establece cómo debe jugarse el juego. Los antagonismos de los oponentes son superados por su aceptación conjunta de la legitimidad de la disputa y de la importancia de las posiciones disputadas.

Analizando las narrativas de WWE (*World Wrestling Entertainment*), la principal compañía de lucha libre a nivel global, a finales de los años noventa, Vaughn May (1999) se pregunta por la forma en que la escenificación del conflicto, sanciona la jerarquía y el estatus de ciertos actores y valores por medio del apoyo del público. De manera similar a Henricks, May considera que la lucha libre es un espacio de escenificación donde se sanciona la posición social y los valores con los que el público se identifica, un espacio donde se pone en juego una política del estatus.

Determinados grupos culturales actúan para preservar o incrementar el dominio y prestigio de su estilo de vida, en ocasiones amenazado. El dominio cultural se afirma por medio de actos públicos que reafirman cuál grupo está en capacidad de posicionar sus valores como los que deben dar sentido a la vida política. Los minidramas que se presentan en el

cuadrilátero reafirman los valores del público y están inscritos en el marco de batallas subyacentes entre visiones distintas de los valores que deben dar forma a la sociedad. A diferencia de Freedman, considera que el mensaje final es profundamente conservador porque los luchadores favoritos del público se comprometen con los valores tradicionales de la ética del trabajo.

Poniendo su atención sobre el producto televisado de WWE a principios de los años noventa, John Campbell (2004) aborda la lucha libre como un espectáculo que comparte rasgos con el carnaval y donde, la risa, el exceso (particularmente del cuerpo), el mal gusto, la ofensa y la degradación crean una liberación temporal de la verdad dominante y el orden establecido. Sin embargo, en la versión televisada estos aspectos se diluyen a favor de un espectáculo del exceso que exagera lo visible y afecta los sentidos. Campbell también ve la lucha libre como un teatro moral, que en el caso de EE.UU. ha tenido auges de popularidad relacionados con momentos de aislacionismo y nacionalismo. Los enfrentamientos quedan codificados como luchas entre patriotas y una amenaza extranjera o entre héroes correctos y villanos anormales o degenerados. El espectáculo televisado simplifica estos conflictos y los presenta sin ambigüedades, aunque Campbell señala que las posiciones que ocupan los luchadores y su codificación no son lugares fijos, cualquier héroe puede convertirse en villano o viceversa.

A diferencia de May, Campbell, siguiendo a Freedman, reconoce que el público también puede identificarse con el villano y sus acciones. La incompetencia del referí, su incapacidad para hacer cumplir las normas y las triquiñuelas del villano pueden enmarcarse en la concepción que algunos tienen del mercado capitalista; donde tener fe en el Estado como árbitro de los conflictos es inútil y hacer trampa para triunfar, como muchos magnates o corporaciones, es preferible a trabajar duro y fracasar, como la mayoría de la clase trabajadora.

Esta es una de las posibles exégesis disidentes del rol de los villanos: “En el carnaval las fuerzas del mal rompen el control social [...] Los ‘perdedores’ de una sociedad saben que no tiene sentido esperar respeto de los ‘ganadores’ y ellos tampoco admiran a los ganadores necesariamente.” (Campbell. 2004. P. 131) En el carnaval y el espectáculo de la lucha libre estos perdedores pueden celebrar su diferencia en un espacio que reconoce la fuerza y duración de las fuerzas populares.

Cómo seña Levi (2008. P. 218) las diferentes valoraciones del *wrestling*, como celebración conservadora de los EE.UU. o como crítica radical del capitalismo, tienen sentido porque son aspectos del ejercicio del poder y sus disputas en el contexto estadounidense. A la vez, la lucha libre se trata fundamentalmente sobre el ejercicio del poder, donde el poder físico funciona como el sustituto de otros tipos de poder. Por esto, las disputas, “actores y modos de dominación que la lucha libre profesional escenifica necesariamente varían según las configuraciones de poder locales” (Levi. 2008. P. 219).

Aunque los análisis de la lucha libre como sistema de signos son más frecuentes en referencia al *wrestling*, esta aproximación también ha sido utilizada para la lucha libre mexicana. Esther Gabara (2010), como Lincoln, ve un ritual de inversión, que durante la década de los años cincuenta en México, fue deslegitimado con términos como naco o ñero, que la asociaban a lo indígena-urbano y a las clases populares. A la vez, analiza la construcción de la masculinidad en los combates, donde el intercambio físico se convierte en un lenguaje de deseo mutuo que se expande a la relación entre el público y los luchadores. El rudo, con sus gestos obscenos y sus gemidos de placer sádico, libera al público de los roles normativos de clase, género y raza, haciendo posible reafirmar la identidad masculina nacional o bien, elaborar lecturas de deseo homosexual.

De manera similar, Nina Hoecht (2014) aborda el rol de los exóticos en la lucha libre mexicana, una práctica que relaciona categorías oponiéndolas y juntándolas en los combates, donde se produce una colaboración entre los luchadores y a su vez, entre los luchadores y el público. Por medio de maquillaje, gestos afeminados y besos a sus oponentes, estos luchadores, sin máscara, despliegan una identidad de género ambigua y abren un espacio para cuestionar los roles de género tradicionales o enunciar formas de ser que evaden la categorización.

En el caso mexicano los análisis de contenido no abordan las narrativas e historias que rodean los combates, sino, los combates mismos; el performance de los luchadores, su contexto y los otros espacios mediáticos hacia los que se ha expandido, como el cine de luchadores, las fotonovelas o las historietas.

Ubicándola dentro de la cultura popular, para Héctor Villareal (2018) la lucha libre mexicana es un proceso ritual por medio del cual se representan y negocian las identidades y los valores dominantes de la cultura política nacional mexicana. Siguiendo a Henricks, para Villareal este proceso funciona creando y poniendo en disputa arquetipos y estereotipos que se pretenden representativos de una nación. En el caso mexicano, estarían relacionados con el nacionalismo, la unidad familiar, la fe religiosa y la idea de justicia. Quizás el ejemplo más claro sea El Santo; un ídolo transmedia cuya figura trascendió al cine y las historietas donde se enfrentaba mafiosos, monstruos y extraterrestres.

La figura cinematográfica del Santo, y su transformación en el tiempo, ha sido abordada por autores como Álvaro Fernández (2019) Kerry Hegarty (2013), David Dalton (2016) y Víctor Ramírez (2014) El cine de luchadores y las fotonovelas fueron un espacio clave en la popularización de la lucha libre y la creación del Santo como ícono de 52 películas (Hegarty. 2013. P. 14 y Criollo. 2103. P. 25). Estas películas construyeron una figura del Santo como un héroe mexicano moderno, símbolo de una identidad mexicana, de un proyecto unificador y homogenizador enmarcado en la modernidad. Por un lado esta identidad estaría compuesta por elementos de lo típico, lo tradicional, lo indio y lo rural a la vez que, por lo moderno, lo urbano y el progreso. La otredad de los villanos radicaba en su asociación con elementos tradicionales e indígenas, que no encajan en el proyecto modernizador (Ramírez. 2014), o con amenazas extranjeras símiles del imperialismo. (Dalton. 2016)

En estas aproximaciones el éxito de la escenificación del conflicto depende de la identificación del público con los luchadores y sus personajes, así como el juego de posiciones y estatus que se enuncia. Es el público quien mediante su participación y aceptación hace inteligible a la lucha libre y le da legitimidad. En estas condiciones la lucha produce los efectos catárticos que le atribuía Salvador Novo.

2.2. La lucha con el público: la autoría en la lucha libre

Para Heather Levi (1997) las lecturas, donde la relación entre los luchadores y el público produce el sentido de las funciones, entienden la lucha libre como una coproducción colaborativa. Por otro lado, en el análisis de autores como Bruce Lincoln y Sam Migliore la lucha es un texto producido intencionalmente por un autor. (Levi.1997. P. 59)

El autor de la lucha libre, según Lincoln, (En Levi. 1997) sería quien programa la función. Por su parte, Sam Migliore (1993) comparte las posiciones de Henricks y Campbell sobre la lucha libre como un performance altamente ritualizado, que comunica mensajes morales y políticos. Reconoce la lucha como una forma de entretenimiento para la clase trabajadora con aspectos participativos, que hacen posible resistir contra las normas o guiones impuestos por la clase dominante. Sin embargo, señala que estos aspectos se limitan al espectáculo en vivo y lo diferencia de lo que llama rituales mediatizados.

En su versión televisada, la lucha libre es una importante herramienta de persuasión que usa metáforas para establecer nuevos significados, importantes para la cognición y la acción, para generar nuevas formas de “entender la realidad social a través de una construcción mediática y así, estructurar la manera como las personas experimentan la realidad.” (1993. P.69) Para Migliore, como para Lincoln, estas metáforas construyen clichés de lo no estadounidense mediante estereotipos raciales, estereotipos de mujeres peligrosas (e.g. Scary Sherri), de héroes patrióticos (e.g. Hulk Hogan) o de amenazas extranjeras (e.g. el equipo de los bolcheviques).

En este caso el autor de la lucha libre serían los escritores y productores que elaboran los libretos del producto televisivo y escriben las intervenciones de los luchadores o los comentarios de los presentadores que direccionan el entendimiento del público sobre lo que sucede en el ring.

Para él esta, como otras formas de cultura pop, hace declaraciones importantes: “estas performances rituales presentan y refuerzan una imagen particular de la realidad, [...] estructurando y enmarcando la manera como las personas experimentan un fenómeno” (1993. P. 81) La perspectiva de Migliore se acopla con el proyecto de Barthes en Mitologías, entender la forma como las imágenes y metáforas producidas dentro de un performance transforman significados en verdades cuasi mitológicas que el público conscientemente o inconscientemente no puede ignorar.

De manera similar, Gino Canella (2016) ve la lucha como un teatro participativo con elementos carnalescos que es expresivo de un orden social y capaz de generar un diálogo que impulse el cambio social o de reforzar estereotipos e ideas hegemónicas. Abordando el

producto de WWE en 2014 para comprender cómo al convertirse en un espectáculo corporativo itinerante la participación del público adquiere dimensiones financieras.

A través de diferentes técnicas y medios de comunicación WWE busca dar forma a la experiencia del público generando espacios de interacción y reforzar el rol participativo del público. Las voces y opiniones del público se han amplificado con las redes sociales y medios como los podcasts o los blogs, haciendo más difícil ignorar sus opiniones sobre el producto de la compañía. Debido a esto, los aficionados son tratados como clientes valiosos cuya aprobación es esencial y que pueden intervenir en el ritmo y resultado de las luchas.

Sin embargo, la narrativa sobre el poder participativo de la audiencia se ve contrarrestada por el hecho que los resultados están decididos de antemano, la agencia sería ilusoria en parte. La participación es influenciada y ordenada por los escritores y programadores. Las intervenciones de la audiencia son dirigidas y convencionalizadas para el espectáculo televisado convirtiéndola en parte del show. De esta forma la WWE da forma y reacciona al comportamiento de los fans, creando la idea de que escucha a sus fans. Usa la participación o el *engagement* como base para producir la legitimación del espectáculo, así como su valor financiero y comercial.

Compartiendo la idea que la audiencia es parte del espectáculo, Sam Ford (2007) aborda las distintas maneras como el público interactúa con el espectáculo y lo usa como medio de expresión. Entendiendo que los modos en que los fanáticos se involucran en el espectáculo varían junto al producto del wrestling y a la cultura estadounidense, Ford complejiza la idea de los aficionados como un grupo cohesionado u homogéneo y los tipifica como aficionados espectadores, como críticos, como participantes conscientes del show, como comunidad de aficionados, como teóricos de la lucha, como proselitistas y como archivistas.

Neal Hebert señala que en el wrestling televisado la experiencia estética de la audiencia supone un ejercicio en el que se balancean dos niveles de realidad de manera simultánea. El primer nivel es el del espectáculo televisado y guionizado; el segundo es la realidad de lo que acontece tras bambalinas en la vida personal de los luchadores y en la cotidianidad de

compañías como WWE. Estas dos realidades suelen afectarse mutuamente y difuminarse como en el caso del *Montreal Screwjob*⁴.

Al seguir el hilo temporal de ambos niveles la experiencia estética de los aficionados se incrementa y abre nuevas maneras de percibir la realidad del espectáculo a la vez que hace posibles nuevas maneras de organizar o direccionar dicha experiencia.

Otras aproximaciones que profundizan sobre el rol de público son las de Jon Ezell (2017) y Stephen Di Benedetto (2017). El primero aborda los cambios en la relación entre la audiencia y el espectáculo, concretamente en el cambio de una industria basada en la venta de boletos a una construida con base en la mercantilización de un producto televisado. Esta transformación hace que los productores prioricen la experiencia y mirada de la audiencia de televisión antes que la de los asistentes al show en vivo, lo que produce una “internalización de la mirada mediatizada” (P.12) y mediciones como los ratings o las redes sociales, sobre los números de boletos vendidos.

En el caso de Di Benedetto, se enfoca en las maneras como los luchadores establecen una suerte de juego con el público. A través de este, los luchadores afectan la experiencia de la afición estimulando su percepción sensorial, para producir ciertas reacciones en esta. En este proceso de juego se produce un intercambio normado culturalmente que puede usarse para dar forma a ciertos comportamientos y crear valores compartidos socialmente al ordenar y dar forma al entorno en el que se produce una experiencia compartida.

Cronistas como Carlos Monsiváis (2015) o comentaristas como Orlando, el furioso, Jiménez (2016) comparten estas perspectivas sobre el público como actor definitivo. Bien sea que estas aproximaciones consideren la lucha libre como una coproducción colaborativa o como la producción de unos autores definidos, todas reconocen el papel que juega el público en la legitimación de la lucha. Esta tiene como finalidad establecer una relación entre los espectadores y el espectáculo que legitime a este último. Independientemente de si la audiencia interviene de manera activa o asume el rol de televidentes, su percepción es el

⁴ Es un acontecimiento de referencia en el *pro-wrestling* contemporáneo. Véase. *Hitman Hart: wrestling with shadows* (1998) dirigida por Paul Jay y *Dark Side of the Ring* (2019) Temporada 1, Capítulo 2: *The Montreal Screwjob*.

proceso a través del cual se produce el valor de la lucha libre, es un modo de relacionamiento y acción que liga al público con ciertas comprensiones del mundo o la realidad.

2.3. Encuadres etnográficos

Para dar cuenta de aspectos como la participación del público y otras dimensiones de la lucha libre aproximaciones como las de Sharon Mazer (1998), toman un enfoque etnográfico para enfocarse en las prácticas concretas que construyen la práctica. Esta autora también considera que la lucha libre es expresiva de las estructuras y significados sociales de su contexto. La ve como una performance que se resiste a lecturas simples de valores dominantes pues, mediante la confrontación, pone ideas contradictorias en juego con su público que reconfigura y celebra un rango de posibilidades, afirmando y retando normas culturales, como la masculinidad.

A la vez, considera que la lucha intersecta, explota y parodia las convenciones del deporte y el teatro. Para Mazer las aproximaciones que categorizan la lucha libre como teatro, el caso del análisis de contenido, eluden las distinciones entre deporte y teatro o entre teatro y ritual para darle legitimidad a la práctica como objeto de estudio.

Al obviar esta distinción y su desarrollo histórico en favor de la lucha como símbolos estas aproximaciones abordan la lucha más como un mito. Por otro lado, en las perspectivas que la toman sólo en sus aspectos deportivos suele predominar la pregunta por su falsedad o como puede ser real. En estos casos suele cuestionarse no sólo su legitimidad como deporte sino como objeto de estudio. Debido a esto Mazer argumenta a favor de enfoques capaces de abordar la lucha libre en su ambigüedad.

Los trabajos de Ángel Acuña (2017) o Heather Levi (1997, 2008 y 2017) pueden ser ejemplos de este tipo de enfoques. A través de un ejercicio etnográfico, Levi aborda distintos aspectos de la lucha libre mexicana. Primero, como un modo melodramático de performance (1997). Segundo, como una práctica que hace posible pensar sobre distintos aspectos del sistema político posrevolucionario en México; que por medio de elementos como la máscara y debido a su lugar ambiguo entre el deporte y el teatro resalta la importancia del secretismo para el funcionamiento del poder y que comunica ideas complejas y a veces contradictorias sobre la cultura, el género y la moral (2008). Tercero, aborda como las maneras en que el estilo

mexicano ha sido usado por movimientos artísticos y políticos, así como, las implicaciones que su recontextualización, mediación y mercantilización han tenido (2008 y 2017).

De manera similar el trabajo de Janina Mobius aborda la lucha libre desde distintas aristas. La aborda como un deporte, un teatro popular y un espectáculo de televisión (2007). Mediante elementos de géneros populares como el slapstick, la comedia del arte, el melodrama y la telenovela la lucha funcionaría como un espejo de las dificultades de las clases populares mexicanas que ven su vida cotidiana como una lucha. “Los espectadores se descubren y reconocen gracias a sus contrapartes escénicas” (P.38. 2015) El público se solidariza consigo mismo contemplándose sobre el ring.

Otras aproximaciones etnográficas como la de Tyson Smith (2008, 2009, 2011 y 2014) emplean la observación participante y se concentran en la manera como los luchadores cooperan para realizar un trabajo pasional que exalta al público e invita a su participación (2008). Smith también explora los significados sociales que se le atribuye al dolor gesticulado y sentido por los luchadores en el espectáculo y tras bambalinas donde puede funcionar para la construcción del status y el reconocimiento (2011).

Laurence de Garis (1999), uno de los luchadores con quien Mazer realizó su trabajo, argumenta a favor de una aproximación etnográfica sensorial. Esta permitiría una relación sujeto objeto en la que se reconozca al etnógrafo como un sujeto afectivo y al trabajo de campo como una experiencia compartida. Tomar en cuenta la corporalidad de quien elabora el texto para entender la amplitud de la experiencia permite dar cuenta de los distintos intereses y juegos de sentido que hay en la lucha. Para de Garis esto supone “subirse al cuadrilátero” (P. 72), es decir participar en la lucha de manera activa bien sea como luchador o espectador y en las relaciones que estos actores construyen entre sí durante y después de las funciones.

De manera similar Kit McFarlane (2012) considera que los análisis de contenido no se implican con las formas concretas como se construye el drama de la lucha libre sobre el ring. De igual manera, producen miradas uniformes o esencialistas que no dan cuenta de los procesos por medio de los cuales se da la diferenciación de los estilos en diferentes países como México. Por esto, apuesta por una mirada que tome como punto de partida lo que acontece en el cuadrilátero.

2.4. Otras aproximaciones

Un último grupo de estudios podría ser el de las aproximaciones históricas que abordan o bien el desarrollo histórico de un estilo como Scott Beekman (2006) o Brendan Maguire (2005) hacen con el *pro-wrestling* o aspectos concretos como la relación las promotoras de lucha libre femenil en EE.UU. entre 1980 y 1999 (Salla. 2018); la relación entre la lucha libre y el cine a finales del siglo XIX y principios del siglo XX (Stadel. 2013); la adaptación y circulación transnacional de la lucha libre entre 1930 y 1945 (Griffiths. 2015), así como, los procesos de integración cultural de la lucha en los países donde es relevante, EE.UU., México, Reino Unido, Canadá y Japón (Glenday. 2013)

En el marco de la formación de la PWSA (*Professional Wrestling Studies Assosiation*), autores y autoras como Erro Laine, Garret L. Castleberry, Carrielyn D. Reinhard, Matt Foy y Christopher J. Olson (2018) han apostado por argumentar a favor de la legitimidad académica de la lucha libre frente a los que consideran su marginalización académica debido a la falta de un canon establecido y a posiciones clasistas ligadas a marcadores culturales de gusto y distinción. Estos marcadores, de herencia racista (Laine. P. 85. 2018), establecen ciertas clases sociales y prácticas como moralmente superiores financiando y refinando sus formas culturales, lo que hace parecer la distinción como natural e innata.

En oposición a recurrir a otros campos de estudios legitimados, como el folklore, consideran la lucha libre como un campo en sí mismo que debe ser abordado en su hibridez por una perspectiva interdisciplinaria.

Como se ha podido ver en este recorrido tanto en el caso anglosajón como en el mexicano estos aspectos suelen relacionarse con las preguntas por la identidad nacional y las mitologías del pueblo enfocándose en las características rituales y festivas, así como, en la interpretación de signos. La antropóloga Adela Santana (2015) considera que en estas perspectivas suele dejarse de lado la experiencia de los luchadores y se homogeniza la del público para igualarlo con el sentir del pueblo.

Como esta autora, considero que una comprensión profunda de la lucha libre supone adentrarse en sus contextos y no eludir su dimensión como un negocio. Esto implica adoptar perspectivas que la entiendan como una práctica situada que responde no solo a las relaciones

sociales, culturales y políticas de su contexto sino, también dinámicas de transnacionales de la lucha que hace parte de la industria cultural y del entretenimiento en una economía globalizada.

Comprender cómo el circuito global de la lucha libre afecta sus formas particulares, permite entender los actores y relaciones de poder que dan forma a este proceso y que también afectan las aproximaciones académicas sobre esta. Laine (2018) señala que el creciente número de trabajos sobre la lucha libre, especialmente sobre el pro-wrestling se ha producido a la par que esta ha sido estabilizada, estandarizada a través de los medios y paulatinamente monopolizada por WWE.

Esta promotora, devenida en corporación ha presentado la historia de su compañía como la historia de la lucha libre en EE.UU. e incluso a nivel global. Sin embargo, esta historia es constantemente revisada y reinterpretada para favorecer la narrativa de la compañía negando la importancia de ciertas promotoras y luchadores, para exagerar la importancia de lo propio o ajustarlo a sus objetivos de relaciones públicas.

No es extraño que, ante la posibilidad de una controversia relacionada con algún luchador o un evento del pasado, la compañía opte por borrar dicho luchador o evento de sus archivos y productos. Un ejemplo de esto puede ser la supresión de Hulk Hogan como resultado de la controversia que generaron sus comentarios racistas. Esta revisión y renarración constante de la historia, sumada a la predominancia mediática de esta compañía, han hecho que el producto de la WWE ocupe el lugar más cercano a un canon en la lucha libre.

3. MARCO TEÓRICO

3.1 Regímenes de verdad

Stuart Hall señalaba que para hacer estudios culturales, antes hay que tener un compromiso con un campo de indagación, sentir una molestia o inconformidad frente a las cuestiones de la cultura y de la sociedad, frente a la ineludible conexión entre cultura y política (2014. p. 44). Ya había mencionado que mi interés con este trabajo es comprender las maneras en que la validez de ciertas formas culturales es producida, ajustándolas a marcos valorativos que determinan su legitimidad o veracidad y que sancionan su pertenencia a ciertas categorías, como el deporte, lo bello o incluso, lo cultural.

Debido a que el espectáculo de la lucha libre depende de los espectadores y su participación, su legitimación supone que la percepción y participación de estos, se encuadren dentro de los marcos valorativos adecuados, que permiten producir dicha legitimación, y a ciertos actores asegurarse los beneficios de esta. La legitimación implica que el público se relacione con el espectáculo y lo produzca como tal, que manifieste su verdad como espectáculo o entretenimiento haciéndolo real, experimentándolo como tal. En este sentido la legitimidad se producto de un régimen de verdad (Foucault. 2014).

Aquí no me refiero sólo a los regímenes de veridicción. Estos inscriben en lo real categorías como el deporte o lo bello y definen las condiciones del decir veraz en el marco de dichas categorías. Es decir, definen las condiciones que hacen de un enunciado verdadero o falso. Este decir veraz y las condiciones de su enunciación se conectan con lo político y las prácticas de gobierno en la medida que su uso establece qué es lo enunciable y lo no enunciable, lo adecuado y lo inadecuado; en la medida que establecen que es lo feo y lo bello o que es un deporte verdadero.

El régimen de verdad se refiere, además, a las maneras en que los sujetos son ligados por medio de ciertos procedimientos, a una forma de manifestar la verdad. Es decir, a actos de verdad o aleturgias (Foucault. 2014. P 24); procedimientos o rituales por medio de los cuales se postula como verdadero algo que “por sí mismo no puede demostrarse o manifestarse como verdadero” (Foucault. 2014. P.117) y que por tanto conlleva un grado de coacción u obligación, depende de un ejercicio de poder, de un régimen de verdad.

Aquí, el término régimen designa una articulación entre lo político y lo epistemológico, denota la fuerza de lo verdadero y los lazos con que las personas “se encierran poco a poco por la manifestación de la verdad” (Foucault. 2014. P. 124). Este vínculo legitima el ejercicio de poder como consecuencia necesaria o natural de la verdad, como consecuencia ineludible de la experiencia, haciendo posibles ejercicios de direccionamiento o de gobierno (Foucault. 2014. P. 261). Este, entendido como arte de dirigir las conciencias, queda ligado a la fuerza de la verdad; la fuerza de la hegemonía se hace efectiva en la realización de aleturgias. Los regímenes de verdad determinan la forma de los actos de verdad, las condiciones de su realización y sus efectos específicos.

“No hay poder que pueda ejercerse sin que se manifieste la verdad” (2014. P. 96). En este sentido, lo verdadero no designa una realidad objetiva, más bien, señala un campo de legitimación al que acceden ciertas convenciones que regulan relaciones sociales, entre los sujetos y de estos consigo mismos. Este lugar de legitimación refuerza, y es reforzado por las relaciones de poder que lo sancionan como tal. La institucionalización de estos regímenes depende de una forma de poder que sostiene y produce la verdad y esta, a la vez, depende de los efectos de poder que ella produce y la prolongan.

Como señala Foucault los procedimientos de manifestación de la verdad no son exclusivamente los procedimientos de la ciencia, también incluyen una serie de actividades, saberes, conocimientos, prácticas, métodos e individuos que son vehículos de cultura o sentido. Cultura y verdad están ligadas. Las prácticas culturales son espacios donde se legitiman relaciones de poder produciendo el sentido o la verdad de las mismas y donde, a la vez, se define lo que es cultural y lo que no.

La cultura establece el marco de lo pensable, funciona como un proceso de significación social a través de la cual se configura lo verdadero, lo posible y lo tolerable; se define el sentido de lo real. Esta idea de la cultura como un proceso de hacer la verdad permite, a la vez pensar las maneras en que el poder produce la verdad y la realidad, y como los modelos de verdad expresan estrategias de gobierno y de dominio (Serje. 2005. P. 26)

Lo que en un lugar y momento dado se considera cultura queda asociado a un régimen de verdad que establece sus interioridades y sus exterioridades. La cultura es un proceso de significación social, constituido en campos de lucha de sentido específicos, que en su propio hacerse, construye una idea de metacultura: un régimen de verdad acerca de lo que es cultural y lo que no lo es (Claudia Briones en Restrepo. 2015. P. 40). Como señala Eduardo Restrepo, este régimen de verdad “se corresponde con relaciones de saber poder específicas en una lucha permanente por la hegemonía, entendiendo esta última como el terreno de articulación que define los términos desde los que se piensa y disputa sobre el mundo” (2015. P. 40).

Afín a la idea de la cultura como campo de verdad, Margarita Rosa Serje (2005) apunta que históricamente el término cultura y lo cultural han funcionado como herramientas para construir estatus y prestigio, legitimando la superioridad de formas de conducta asociadas a grupos de poder. Asociado a la idea de vida civilizada y un canon europeo de actividades

legítimas, lo cultural es un marcador de diferencia frente a lo bárbaro, lo primitivo o lo inculto. La aplicación de estas categorías establece objetos de intervención cultural o de gobierno, a través de estrategias como la pedagogía social o la colonización se abre campo a la formación del ciudadano, un ser civilizado y racional capaz de ser productivo. “La cultura es la política por otros medios” (Serje. P. 26). La cultura ciudadana, que ha tenido efectos directos e indirectos sobre la lucha libre, puede ser un ejemplo de estos procesos.

En este sentido, preguntarse por las maneras en que la lucha libre construye su legitimidad, u otros agentes construyen la suya a través de la lucha, es preguntarse por los regímenes de verdad en los que se inscribe; es preguntarse por su contingencia, por las relaciones de poder y los grupos o actores hegemónicos que configuran el campo de la práctica, construyéndola tal cual existe; es preguntarse por las maneras en que determinados regímenes ligan a los sujetos a maneras de ver el mundo y actuar sobre este, y cómo ciertas prácticas naturalizan una serie de determinaciones políticas.

La pregunta de fondo es por los efectos políticos de las maneras como se percibe y construye la realidad y lo verdadero. Este texto comparte la preocupación, presente en la mayoría de trabajos que he mencionado, por las maneras en que la lucha libre puede producir, reproducir, cuestionar o resistir valores y esquemas hegemónicos que son experimentados no como contingencias, sino que, son naturalizados como verdades ahistóricas. Sin embargo, la aproximación que propongo no se centra en los contenidos simbólicos de la lucha libre, sino más bien, en las formas cómo se hace efectiva la legitimación de los distintos estilos de lucha libre y los regímenes de verdad que la sustentan. Me interesan, cómo los arreglos de disposiciones sensoriales y de las relaciones afectivas dentro de las arenas, configuran la experiencia del público y sus interacciones. También, las maneras en que esta experiencia es direccionada para producir el sentido de la lucha libre y constituir aleturgias o actos de verdad, que permiten manifestar la lucha como un espectáculo o una mercancía y que producen efectos políticos como su legitimación dentro de determinados campos o categorías.

En el caso de Colombia y Bogotá, la lucha libre profesional es una práctica con una historia poco conocida y que tuvo picos de relevancia entre las décadas de los sesentas y ochentas. En contraste con el éxito del estilo anglosajón, la autodenominada lucha libre nacional o

colombiana se enmarca en una disputa por su legitimación como práctica cultural; bien sea como deporte, teatro o como una industria cultural rentable. Según lo que expresan los luchadores y los empresarios de las distintas promotoras esta legitimación supone su masificación o su construcción como mercancía y su circulación en ciertos mercados.

En esta búsqueda por producir el atractivo comercial y la legitimidad de la lucha, han aparecido la noción de *sports entertainment*, o espectáculo deportivo, y el término *pro-wrestling*. Ambos están ligados al estilo anglosajón, concretamente al modelo de WWE. Como ya mencioné, esta compañía tiene un lugar hegemónico y su producto un carácter casi canónico, gracias a su predominancia mediática y a la globalización del producto. La meta de masificar la lucha libre, de construir un público, se inscribe en un contexto donde ciertos actores apuestan por inscribirse en los parámetros del pro-wrestling, es decir, por su estandarización bajo la noción del entretenimiento deportivo.

Esta estandarización implica la construcción del espectáculo de acuerdo con ciertas prácticas de ordenamiento como la disposición del espacio, de los objetos, el uso de música, de videos y luces. Consiste en una manera homogenizada de configurar las disposiciones sensoriales y perceptuales que mediante el direccionamiento de las interacciones entre los luchadores y los fanáticos buscan intervenir la experiencia del público y el sentido que este le da al espectáculo. Al mediar las relaciones en la arena, estas prácticas de ordenamiento, son a su vez, formas de ligar al público con el espectáculo y hacer que lo reconozcan como tal, mediante su participación en el mismo; constituyen actos de verdad.

Estos actos de verdad son procesos materiales que sujetan al público a ciertas formas de experimentar, comprender, explicar y participar en la lucha libre, de valorarla y darle sentido. Son formas de sujeción a una experiencia, que produce efectos de poder al ser legitimada como una verdad. En este sentido, los sujetos están doblemente ligados; están sujetos a una relación de poder, la posición hegemónica del *pro-wrestling* y a una manifestación de verdad, el espectáculo de lucha como mercancía, deporte o patrimonio. El público es el sujeto por el cual, para el cual y por medio del cual se producen las funciones, es el actor esencial en los procedimientos de aleturgia con los que se legitiman estilos específicos de lucha.

El acto de verdad es el momento donde se hace efectiva la hegemonía sobre un campo determinado. Como señala Foucault (2014. P. 104) el acto de verdad es la parte que

corresponde a los sujetos en los procedimientos de aleturgia. La participación de los sujetos en los actos de verdad puede ser la de operadores, espectadores u objetos del mismo. Compartiendo las perspectivas que entienden la lucha libre como una coproducción, este trabajo aborda principalmente, el lugar del público como operador y espectador en las aleturgias.

3.2 Prácticas Afectivas

Para comprender cómo el público coproduce la lucha libre y es ligado a ciertos modos de manifestar su legitimidad, propongo una aproximación que se enfoque en lo que hacen los participantes, en cómo operan las funciones, en la cooperación de los luchadores durante los enfrentamientos, en las intervenciones del público y que permita rastrear las relaciones que se establecen mediante las emociones y los afectos, que circulan en la arena.

Aquí, lo afectivo hace referencia tanto a los procesos, influencias o fuerzas que actúan sobre el cuerpo de los sujetos (Wetherell. 2012. P. 2), como a lo emotivo, en cuanto que producción incorporada del sentido (Wetherell. 2012. P. 4). Lo afectivo se refiere a los modos en que el público es afectado por el montaje del espectáculo, por la música, las luces y los sonidos y a las demostraciones de emotividad como los discursos de los luchadores, sus gesticulaciones, los gritos del público, sus abucheos, sus aplausos o sus risas.

Comprender los afectos implica comprender sus flujos, los ritmos con los que florecen, sus momentos de ebullición, sus secuenciamientos y las maneras en que se modifica su intensidad, según ciertos hilos o repertorios interpretativos. Estos repertorios dan sentido a las sensaciones por medio de tropos, metáforas o fórmulas (Wetherell. 2012. P. 4) como los flujos de imágenes transmitidas en la televisión o las ideas de nacionalidad proyectadas en el cine de luchadores.

Los repertorios interpretativos se entroncan con varios patrones relacionales, discursivos, culturales, económicos e históricos que se contradicen, modulan y potencian mutuamente. Estos arreglos de patrones, formados por elementos heterogéneos, se ensamblan de manera contingente en contextos y campos de relaciones específicos, donde se desarrollan y sedimentan formando lo que Margaret Wetherell (2012) llama raíces afectivas o patrones afectivos (P. 14y P.47.). Un patrón afectivo surge cuando la experiencia de ciertas emociones

es procesada mediante ciertas convenciones culturales que las hacen reconocibles y comunicables (2012. P.47.). En otras palabras, son esquemas socio-emocionales que enmarcan la actividad y el deseo dentro de ciertas convenciones, que se concretan en ciertas maneras de actuar e intervenir y relacionarse con el mundo, en nuestro caso con la lucha libre.

Las emociones y los afectos no son un estado interno de las personas, sino, un patrón relacional que se genera en una relación con otros y con el mundo. Estos patrones relacionales, al ser los vehículos a través de los cuales se construye el sentido de la lucha libre, la dan a los actos de verdad la forma de una práctica afectiva. Es decir, de una “figuración donde las posibilidades y rutinas del cuerpo se entrelazan con la producción del sentido y otras figuraciones materiales y sociales (Wetherell. 2012. P. 19).

Como señala Megan Watkins (2010), estos patrones relacionales suponen un estado de afectación mutua y de reconocimiento intersubjetivo. En casos como la lucha libre, donde la escenificación depende de la retroalimentación del público, el reconocimiento a través del contacto con los otros es esencial para el sentido de sí que tienen actores como los luchadores y funciona como una fuerza afectiva que posee el carácter de validación afectiva (Watkins. 2010. P.273).

Al estar inscritos en esquemas de relaciones de poder, el capital simbólico de esta validación, adquiere la cualidad de un valor afectivo o un capital emocional que se asigna a unas figuras antes que a otras, en este caso a los luchadores. Los afectos empoderan al entrelazarse con los circuitos culturales de valor (Wetherell. 2012. P. 16) pues, producen efectos políticos como la legitimación y “posibilitan formas de dominación” (Watkins. 2010. P.272).

De esta manera, el poder se moviliza a través de los afectos y los afectos emergen a través del poder (Wetherell. 2012. P. 16). Las prácticas afectivas se acoplan con los actos de verdad ya que, también pueden ser modos de disciplinamiento o control. Prácticas como el ordenamiento del espacio o la división de los luchadores en bandos codificados moralmente, pueden funcionar como procedimientos de direccionamiento, que tienen por objeto la experiencia de los asistentes.

El modo en que se produce el direccionamiento es interviniendo las maneras en que se produce el relacionamiento entre los luchadores y el público. Este es un punto de contacto donde opera lo que Tyson Smith (2008) denomina el trabajo pasional, una labor emocional realizada de manera cooperativa entre los luchadores, para provocar la respuesta pasional de los espectadores, mediante de la escenificación de estados extremos como la felicidad, la agonía o el sufrimiento. En este punto los afectos operan como modos de influencia, movimiento o modificación (Wehterell. 2012. P. 2)

En la medida que, los ejercicios de direccionamiento conforman maneras de sentir y hacer reiterativas, se convierten en hábitos y forman disposiciones que “predisponen a las personas a actuar y reaccionar” de ciertas maneras y ante ciertos estímulos (Watkins. 2010. P. 283). Dichas disposiciones sensoriales y perceptuales producen tipos particulares de “sujetos emocionales” (Wetherell. 2012. P.14), condicionan las formas concretas en que se realizan o hacen efectivos los patrones afectivos, en cuanto que constituyen modos de relacionamiento y los repertorios interpretativos con los que las personas procesan y dan sentido a la experiencia.

Cuando los promotores buscan conducir las reacciones del público de manera intencionada, el objetivo es que el público reaccione incorporando ciertas aptitudes e intereses. Buscan que quienes asisten a las arenas actúen de acuerdo con las intenciones de los promotores, realizando los efectos deseados sobre el espectáculo y los demás espectadores; que participe de manera útil y deseable legitimando la lucha y produciendo su valor. El direccionamiento es un esfuerzo para que el público opere ciertos actos de verdad y haga posible ciertos efectos políticos; es un ejercicio afectivo del poder. La legitimación depende de construir un público y construirlo, es ordenar su experiencia, dirigirla o gobernarla. Al constituir un modo de relacionamiento, la percepción es una fuerza productiva. Percibir supone cierta manera de relacionarse con el mundo y actuar en él, percibir la lucha libre es producirla.

Al desarrollarse en lugares y contextos diversos, la lucha libre genera variaciones según las condiciones históricas y sociales en las que se inscribe; según los patrones afectivos y las convenciones culturales provenientes de otros campos como los cómics o el cine. La adaptación a estos contextos desemboca en el desarrollo de estilos locales como la lucha libre mexicana o el *pro-wrestling*. Cada estilo implica una serie de modificaciones según el medio

en que opera, la adaptación de las técnicas a través de las cuales se estructura el espectáculo y de los procesos a través de los que se transmite el flujo de afectos y emociones en las arenas.

Al cambiar estos aspectos, también se modifican los mecanismos de direccionamiento y su efectividad. Sin embargo, también se modifica el valor de la lucha en estos contextos. Los intereses que se movilizan a través de esta y los efectos que puede producir, quedan condicionados por las relaciones de poder que establecen las condiciones de acceso a ciertas posiciones o campos de legitimación como el deporte, el arte o el mercado.

Por ejemplo, en el caso del *pro-wrestling*, como señala Canella (2016), los modos de participación que adopta el público adquieren consecuencias financieras, son analizados y usufructuados a través de herramientas como los estudios de mercado y el marketing. El público opera la legitimidad de la lucha y es espectador de esta pero a la vez, produce una serie de datos o verdades sobre sí mismo. Esta información se capitaliza a través de mediciones como los ratings, las redes sociales o las cifras en ventas de mercancía. Situada en el mercado de los bienes culturales la participación del público produce efectos que lo convierten en objeto de conocimiento, intervención y gobierno.

A la vez, el público puede encontrar satisfacción en el juego responsivo del espectáculo. Como señala Mazer (P.6), el placer de los fanáticos consiste, en parte, en dejarse llevar por la escenificación y encontrar lo real que hay en esta; es el placer de un juego donde se balancea lo visto y lo no visto en los combates y en ocasiones, el placer de dejarse llevar por el direccionamiento de las pasiones, de participar adecuadamente; el placer de querer como el otro, los luchadores y promotores, quieren que quiera.

Cuando esto no sucede la escenificación se fractura y los actos de verdad pierden efectividad. Tal fue el caso de Kubba Hendrix cuando interrumpió el combate en respuesta a las acciones de algunos fanáticos que rompieron el marco participativo que posibilita el funcionamiento de la lucha. Su reclamo al público tuvo que enunciar la realidad de la lucha como entretenimiento porque era una apelación al régimen de verdad que opera en la arena, a los circuitos culturales de valor, que posibilitan el funcionamiento de los actos de verdad. Es decir, era una apelación a los marcos que definen quién puede hacer qué, cuándo, cómo y qué relaciones se establecen, refuerzan o interrumpen por medio de ciertas acciones.

Al establecer intervenciones adecuadas o inadecuadas, los regímenes de verdad establecen disposiciones sensoriales, marcos de relacionamiento. En este sentido, los regímenes de verdad suponen a su vez, regímenes emocionales y regímenes de percepción. Son una configuración de lo sensorial y lo político, esquemas de percepción que se sostienen y son sostenidos por modos de poder. Entender estos esquemas supone abordar la percepción como una práctica afectiva, una relación contingente, que por lo tanto es un “hecho social e histórico” (Seremetakis. 1996).

Por esto, para pensarse el desarrollo de diferentes estilos de lucha libre y las maneras cómo interactúan en el caso de Bogotá hay que abordarlos como prácticas afectivas y esquemas sensoriales diferenciados. En este sentido, a continuación quisiera profundizar en una propuesta metodológica que toma como base la dimensión corporal de la lucha libre que rescatan autores como McFarlane y De Garis.

4. APROXIMACIÓN METODOLÓGICA

Este trabajo debe considerar las maneras en que operan las prácticas afectivas y cómo estas movilizan un conjunto de intercambios y contactos entre los luchadores y el público, a través del cuerpo. Por este motivo es necesario emplear herramientas metodológicas adecuadas que permitan comprender y asir la corporalidad como la base de los relacionamientos que tienen lugar en las arenas.

Sin embargo, acá el cuerpo sólo es tomado en cuenta en la medida que las técnicas afectivas lo toman como punto de intervención. Esto conlleva abordar el cuerpo en cuanto cuerpo afectivo (Blackman. 2008). Esto es, una interfaz o una zona de contacto permeable al mundo y sus cosas. En este contacto, el cuerpo en su dimensión material, se ve sujeto a una serie de afectos a los procesos, fuerzas e influencias de su entorno social o material y se producen efectos como estados afectivos, brotes emocionales o perturbaciones.

Así, el cuerpo queda situado en la percepción como un lugar referencial. Establece una relación sujeto-objeto, una interrelación entre los sentidos y las cosas, mediada por su sedimentación histórica y emocional (Seremetakis. 1996), así como, por el valor afectivo (Wetherell. 2012) que ambos, sujeto y objeto poseen dentro de un esquema o régimen de percepción determinado. En este orden de ideas, las prácticas afectivas, como producción

encorporada del sentido o la realidad, constituyen una capacidad corporal, un modo de relacionamiento y una cualidad de los objetos que hacen de la percepción sensorial un hecho social y colectivo (Seremetakis. 1996).

Es por este lugar referencial del cuerpo que la relación entre sujeto y objeto supone una interacción performativa donde el objeto de conocimiento es creado por el encuentro entre ambas partes. Asistir a una función de lucha libre es participar en una experiencia estética que implica un contacto con el otro, una experiencia común, donde “no sólo se conoce el mundo, sino también se construye el sujeto” (Cortés. 2019. P. 146). al exponerlo al mundo, a los otros y transformarlo en el proceso.

Considero que la etnografía y la observación participante son las aproximaciones más adecuadas para comprender y dar cuenta de este tipo de relacionamientos. A condición de que estas se entiendan como una aproximación reflexiva, sobre la vulnerabilidad del etnógrafo, sobre la relacionalidad y la afectación que hacen posible el lugar de observador. En la etnografía el cuerpo es un medio, un eje articulador (Cortés. 2019. P. 101), que funciona como un punto de apertura al mundo y media entre el adentro y el afuera; un medio que hace del conocimiento un acontecimiento permeado por las emociones, pasiones y deseos de la vida cotidiana. El pensamiento y la cognición quedan ligados al hacer del cuerpo (Cortés. 2019. P. 101), la producción de conocimiento es ante todo la producción de un conocimiento situado (Haraway. 1995), condicionado por la posición del sujeto en un entramado social más amplio pero sobre todo condicionado y posibilitado por su corporalidad.

Lo que propongo es un enfoque sensorial (de Garis. 1999), donde el cuerpo y el intelecto operen como instrumentos de investigación (Pink. 2006. P.43). Este enfoque es necesario en la medida que ciertos aspectos de las funciones de lucha libre y de las prácticas afectivas sólo son accesible mediante cierto tipo de tacto. Para experimentar y comprender el ambiente de las arenas, el retumbar del cuadrilátero, el estallido de risas y el intercambio de insultos no queda otra opción que usar el cuerpo para aproximarse a la experiencia del público y los luchadores.

En otras palabras, el tipo de acercamiento que empleo en este trabajo, es un intento por asir lo que Loïc Wacquant llama la dimensión carnal de la existencia, reconociendo que los agentes sociales son:

“seres de carne, nervios y sentidos (en el doble sentido de sensual y significante), un ser sufriente que participa en el universo que lo constituye y al que a su vez contribuye a hacer con cada fibra de su cuerpo y corazón” (Wacquant. P vii. 1984) (Traducción del autor)

Para hacer posible esta reflexividad sensorial he apostado por un ejercicio de inmersión (Wacquant. 1984. P. viii) al cosmos de la lucha libre, un intento de aprender a través del cuerpo, apropiar a través de la práctica los esquemas cognitivos, estéticos y éticos de la lucha libre. La inmersión tiene como condición realizar un trabajo de documentación y detección que se capaz de descifrar y transmitir el sabor y dolor de la acción (Wacquant. 1984. P. viii).

Para comprender ese aspecto de juego que subyace a la lucha libre y le da su cualidad como una práctica cooperativa o una coconstrucción es necesario “subirse al ring” como dice Laurence de Garis (1999). Esto no implica necesariamente convertirse en luchador, sino más bien, involucrarse en el juego y aceptar el tipo de toques que se dan cuando uno se involucra en el espectáculo. Esto permite comprender o al menos adquirir conciencia de ciertos matices que, una observación no participante esta inhabilitada para abordar pues es incapaz de experimentar.

La inmersión que he tratado de realizar en este trabajo se ubica principalmente desde el lugar del público, he realizado un trabajo de campo como asistente a todos los eventos mensuales de lucha libre de la promotora colombiana SAW-WAG entre los años 2017 y 2020, a los eventos esporádicos que realizó la también colombiana ELL, a los dos eventos realizados por CPW el 30 de septiembre de 2018 y el 14 de diciembre de 2019, al evento realizado por la promotora mexicana AAA en la Arena Movistar el 16 de noviembre de 2018 y al evento realizado por la compañía estadounidense WWE, también en la Arena Movistar, el 23 de agosto de 2019. La asistencia a cada uno de estos eventos fue acompañada de la elaboración de notas de campo, su organización en un diario de campo y de un registro fotográfico.

Además, he realizado once entrevistas: cinco a luchadores; una entrevista a Serket, una de las únicas dos luchadoras activas en el período de investigación; una al promotor de CPW, Javier Alejandro Vega y otras cuatro entrevistas a aficionados que asistieron a los eventos durante el período de investigación. Vale la pena mencionar que si bien en el marco de esta investigación no realicé una inmersión en los entrenamientos de los luchadores, ya había

tenido la oportunidad realizar acercamientos etnográficos a los mismos durante una investigación de pregrado. La información que he recolectado fue complementada con notas de prensa y radiales.

5. LOS CAPÍTULOS

El primer capítulo de este texto aborda los procesos históricos en los que se ha inscrito la lucha libre, que han dado forma al actual esquema de relaciones de poder y que dan sentido a las disputas por legitimar la lucha bajo diferentes categorías y estilos. El capítulo explora los esfuerzos de una promotora nueva por crear un circuito local de *pro-wrestling* para enlazarlo con el creciente circuito global. También explora cómo estos esfuerzos se conectan o chocan con las intenciones de promotoras locales más antiguas por legitimar lo que llaman la lucha libre nacional. Además, abordo los trabajos académicos sobre la lucha libre en Colombia y Bogotá.

En el segundo capítulo intenté realizar una descripción de las prácticas y técnicas concretas a través de las cuales se elaboran las funciones de lucha libre. El relato se enfoca en un evento de la promotora bogotana SAW-WAG, la más activa de la ciudad y una de las que reivindican el apelativo de nacional. Pese a ser la descripción de un solo evento las observaciones hechas en el texto se enmarcan en un trabajo de campo más amplio que incluye la observación participante de varios eventos de esta y otras promotoras entre 2017 e inicios de 2020.

El tercer capítulo es un intento por profundizar sobre las prácticas descritas en el segundo capítulo; cómo estas intervienen en la experiencia del público a través de una serie de técnicas afectivas y sensoriales. En este capítulo toma relevancia la dimensión corporal de la lucha libre.

Las conclusiones del texto giran en torno a los usos que ciertos actores dan a la legitimación de la lucha libre y de ciertos estilos específicos como el pro-wrestling. Estos usos se inscriben en campos de fuerza que condicionan la legitimidad de la lucha y su utilidad dentro de los mismos. Como en el caso del entretenimiento deportivo, que está ligado a una idea globalizada de lucha libre, las diferencias de estilos y de los esquemas de percepción que los acompañan, no son resultado exclusivo de variaciones aleatorias o de eventos idiosincráticos, sino que, están entrelazados con procesos macro-históricos y socioculturales más amplios.

La predominancia de un estilo, es la predominancia de un régimen de percepción y de los actores capaces de acomodarse a los criterios de validación que acompañan dichos esquemas. En la medida en que el entretenimiento deportivo produce su circuito y las promotoras locales se relacionan con el estándar anglosajón, aceptando o descartando elementos de este, ciertas promotoras y personas se encuentran mejor posicionadas para enunciar qué es la lucha libre, cuáles son los límites que marcan lo que no es y en qué consiste la importancia o el valor de la misma.

CAPÍTULO I: LO NACIONAL Y EL PRO WRESTLING. LA LUCHA POR LA VISIBILIDAD.

1.1. ANTECEDENTES: LUCHA LIBRE vs. WRESTLING

El 19 de enero de 2019 la página de Facebook de CPW (*Colombia Pro Wrestling*) una joven empresa promotora de lucha libre profesional en Bogotá, publicó un meme en el que se comparaba con las otras promotoras del país y resaltaba su apuesta por el *pro-wrestling*, el estilo anglosajón de lucha libre, como un aspecto que hacía su producto más atractivo al de las demás compañías.

Además de un texto donde se enuncia a la promotora como pionera de *wrestling*, el meme estaba compuesto por la comparación entre la foto de una mujer maquillada y arreglada con un corte de pelo mediano a la altura de la mandíbula, bajo la foto se puede leer Colombia Pro Wrestling. En contraste, la foto de una persona con un corte de pelo parecido pero desarreglada y con una imagen menos producida. Era claro que la comparación buscaba establecer una relación en donde las otras empresas de lucha libre del país eran una opción desagradable frente la opción deseable que era el *pro-wrestling*.

Esta publicación generó molestia en algunos aficionados, luchadores y empresarios veteranos como Fabián Anzola, un mascarero y el promotor de la empresa ELL (Equipos de Lucha Libre), quien, en su propia página de Facebook, les recriminó a los responsables de CPW el menospreciar a las otras compañías de la ciudad, además de recordarles el apoyo que su compañía les había brindado en el primer evento de la promotora que había tenido lugar el año anterior en el mes de septiembre.

A pesar de ciertos momentos de apoyo o cooperación concretos, las promotoras suelen operar de manera aislada. CPW por su parte, no cuenta con un espacio, un cuadrilátero o una troupe de luchadores de base que les permita operar de manera regular. Para los promotores de esta, quedar en malos términos con los empresarios locales hubiera significado un reto importante, todavía más considerando que la mayoría de las promotoras se concentran en la ciudad de Bogotá.

Finalmente, la publicación fue borrada de la página de Facebook de CPW y no tuvo consecuencias significativas, pero quise tomar ese roce como un caso en el que, aunque

fugazmente, se hizo palpable una tensión entre la lucha libre profesional y el *pro-wrestling*. En la publicación de CPW el texto que la acompaña reconoce la existencia de las otras promotoras, pero enfatiza que su apuesta innovadora por el *pro-wrestling* es un elemento de distinción frente a las demás y que los hace pioneros.

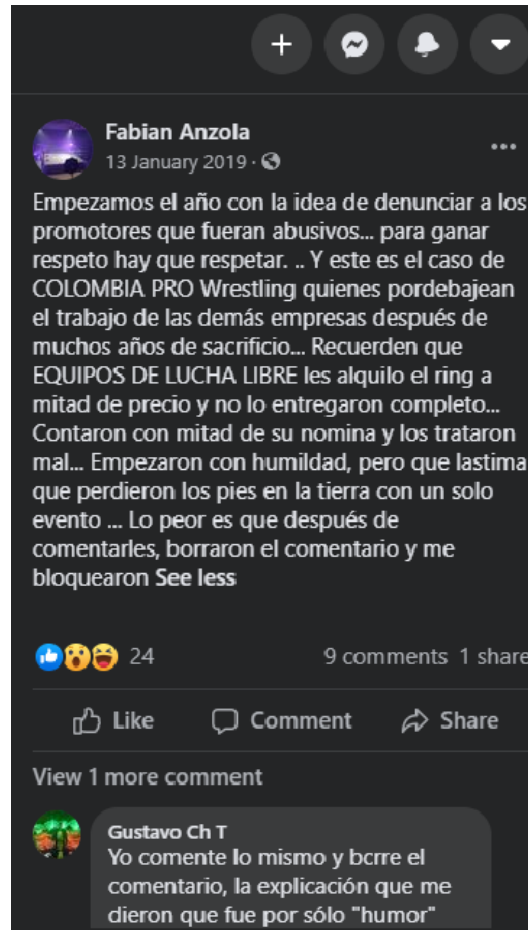


Imagen 1. Publicación realizada por la promotora CPW el 19 de enero de 2019 en su página de Facebook. Tomada de la página de facebook de CPW. Imagen 2. Captura de pantalla de la respuesta al meme de Fabián Anzola el promotor de la empresa ELL. Tomado de la Página de Facebook de Fabián Anzola.

Javier Alejandro Vega, uno de los promotores a cargo de CPW señala que su apuesta por la lucha libre como *wrestling* no implica un desconocimiento de las otras promotoras del país y quizás reconociendo las críticas de Fabián Anzola señala que: “No somos los precursores no somos los más grandes, sino estamos tratando de hacer algo diferente gracias a lo que han hecho las demás empresas” (Entrevista 03/06/2020). De acuerdo con lo que relata Javier, CPW fue un proyecto impulsado por James Cage, un luchador colombiano que se estableció en la florida y tuvo la iniciativa de “hacer algo de *wrestling* al estilo más americano y a la

vanguardia. Porque lo que se hace aquí es otro estilo, nosotros necesitamos algo diferente para sobresalir” (Entrevista 03/06/2020).

Sin embargo, a primera vista no es tan fácil distinguir cuál es el sentido de apelar al término *wrestling* o *pro-wrestling* para realizar esta diferenciación. Después de todo salvo ELL y la escuela de Medellín RDG (Ring de Gladiadores), todas las promotoras y escuelas de lucha libre en el país usan una W en su nombre, que hace referencia a *wrestling*, pero en sus funciones no hacen referencia al término y parecen entenderlo de manera equivalente a la lucha libre profesional.

En la publicidad de sus eventos y durante el desarrollo de estos se refieren a lo que hacen como lucha libre y en algunos casos como: la «lucha libre nacional» o «la lucha libre colombiana». Por otro lado, el hecho que CPW haya realizado eventos aprovechando la infraestructura de otras promotoras, sumado a que en sus eventos hagan presencia, como público y como parte del espectáculo, luchadores de estas empresas y asistentes recurrentes a las arenas locales parece señalar que al menos, en lo que concierne a ellos, la diferencia no supone una ruptura entre ambos estilos de lucha.

Esta incipiente diferenciación puede deberse a la polisemia de los términos. Ambos, en sus lenguas, son el nombre de la práctica en general y del estilo específico que se desarrolló en los lugares donde se acuñó el término; *wrestling* para el caso de EE.UU. y lucha libre en México. Estas palabras son un indicio del desarrollo histórico de la práctica y los contextos en que surgieron estos estilos que, sin embargo, siguen entendiéndose y evolucionando como expresiones locales o encarnaciones de una misma práctica.

Si bien el nombre de cada estilo hace referencia a una serie de particularidades, como la máscara en la lucha mexicana. El nombramiento de estos estilos no opera como la delimitación clara de dos totalidades mutuamente excluyentes, sino, como la descripción de una serie de elementos contingentes. Es la descripción de estilos o formas heterogéneas de lucha libre que son parte de una misma práctica más amplia, pero se relacionan de maneras diversas en momentos y contextos distintos.

Esta dimensión, se ve reforzada cuando se toma en cuenta que en la actualidad luchadores y luchadoras de México viajan frecuentemente a países anglosajones donde se enfrentan a

luchadores locales, igualmente, luchadores formados en el estilo anglosajón se presentan en países con otros estilos. El flujo constante de luchadores hace que los estilos se encuentren en un relacionamiento constante difuminando las delimitaciones rígidas entre ambos.

Así, poner atención a las maneras en que estos términos aparecen y a los usos que se les dan, permite comprender mejor las relaciones entre ellos. Si estos no son una mera descripción taxonómica ¿Qué implica la aparición de la nomenclatura en inglés en el nombre de las promotoras locales de lucha libre y por qué, a la vez, CPW utiliza el mismo término para diferenciarse de la lucha libre que hacen estas promotoras? ¿Por qué es un elemento que puede usarse tanto para enunciarse, como para diferenciarse, para sobresalir?

Las referencias de Javier Alejandro Vega a las promotoras locales como un sustrato que permite crear el nuevo producto de la compañía, que a la vez, define como más cercano al estilo americano y distinto del estilo de las empresas locales, pueden dar algunas herramientas para comprender cuál es el efecto que se produce al usar el término *wrestling*; el de reordenar los elementos y actores del contexto local de acuerdo con un nuevo esquema de comprensión y valoración para hacer visible a Colombia dentro de un contexto más amplio.

Javier Vega señala lo anterior de manera explícita al hablar de sus aspiraciones con CPW:

“La idea es hacer un circuito sudamericano, porque en Sudamérica hay lucha, casi en la mayoría de los países, pero no hay un circuito como tal generado. Los de Perú van a luchar a Ecuador, los de Chile van a luchar a Argentina, pero no estamos unidos como región. Entonces esa es la idea, de que haya un circuito independiente fuerte y grande acá en Sudamérica y que porque no CPW sea parte de eso.”

Si esta promotora es la más indicada o la mejor posicionada para realizar la conexión de la lucha libre local dentro de un contexto de flujos más amplios es secundario. La intención de realizar este posicionamiento evidencia el uso del término *wrestling* como un mecanismo de legitimación en un campo donde, como demuestra el uso excesivo de cursivas en este texto, el estilo americano está mejor posicionado. Esto supone adaptar las características del estilo local a los parámetros del campo en el cual se debe enunciar.

1.1.1 La Formación de un circuito

El incidente del meme sucedió durante un pequeño período de auge de la lucha libre en la ciudad entre 2018 y 2019. Apenas unos meses antes, el primer evento de CPW, llamado “Sólo por una noche”, había sido un éxito y había contado con la presencia de varios luchadores extranjeros, como Carlito o Supercrazy que fueron parte de la compañía WWE (World Wrestling Entertainment), la promotora de lucha libre más notoria a nivel mundial. En este evento la participación de los luchadores colombianos se limitó a una sola lucha donde únicamente lucharon entre ellos, lo que causó una división, quizás no intencional, entre los luchadores extranjeros y los locales que, a su vez, produjo un contraste claro entre el estilo americano y el colombiano.

En contraste con el *wrestling*, Vega describe el estilo colombiano como “un estilo de lucha muy *shoot*, muy *stiff*⁵ y el *micro*⁶ (lo pronuncia maikrəfoʊn) es un poco olvidado, o sea, acá el *micro* no se utiliza tanto como en otros lugares porque es el estilo colombiano” (Entrevista 03/06/2020). El uso de términos propios del estilo estadounidense y su pronunciación en inglés muestra que la entrada de la lucha libre local en un circuito internacional conlleva la necesidad de explicarla o hacerla comprensible y enunciable, según ciertos parámetros, para ciertos tipos de público y promotores extranjeros.

A “Sólo por una noche” le siguieron; un evento de la promotora mexicana AAA, el primer evento de WWE en el país, el segundo evento de la empresa mexicana en Tunja, los eventos mensuales de la promotora SAW-WAG, algunos eventos de ELL y un segundo evento de CPW denominado Indy Circuit. El nombre escogido para este evento es significativo, pues no sólo hace referencia a un esfuerzo más por establecer un circuito sudamericano de lucha libre.

⁵ Los términos *shoot* y *stiff* son propios de la jerga anglosajona de la lucha libre. El primero hace referencia de manera general a las acciones que rompen el acuerdo de ficción y colaboración como un golpe que lastima intencionalmente a un oponente. Con el segundo se refiere a un estilo de lucha en que los golpes que dan y reciben los luchadores son más fuertes de lo usual con el fin de incrementar la intensidad y credibilidad de los combates.

⁶ Hace referencia a los interludios antes o después de los enfrentamientos en los que los luchadores hablan frente al público para involucrarlo emocionalmente en el combate, usualmente ocurren en medio del ring y micrófono en mano. Estos son muy comunes en el estilo norteamericano y se conocen como *promos* y la habilidad de los luchadores en estos interludios se denomina uso de *micro*.

La palabra indy es alusiva a *indie*, a las independientes, como se conoce a las promotoras pequeñas y medianas de Estados Unidos y Canadá. Esta denominación usualmente se aplica a todas las empresas que no son WWE o su competencia lejana AEW, All Elite Wrestling. El circuito independiente ocupa un lugar subordinado a estas compañías, pues frente a la imposibilidad de competir directamente con estas, adquieren una especie de rol periférico en el que se encargan de consolidar públicos locales y talentos que luego son usufructuados por la WWE, que contrata a sus mejores talentos y realiza eventos en sus territorios. En este contexto el nombre del evento parece marcar la posición periférica que la lucha libre ocuparía en el circuito en relación con el centro de la lucha libre corporativa producida en EE.UU. “Siempre que haya una empresa grande beneficia a la pequeña, así unos no lo quieran ver así. Crece el público y crece la cobertura de los medios, la gente se mete más en el cuento. Si WWE sigue viniendo, crece CPW”. (Vega. Entrevista 03/06/2020)

En este segundo evento además de varios luchadores de Puerto Rico y Panamá, CPW contó con el apoyo de SAW-WAG (Society Action Wrestling- Wrestling Acción Grantizada), la promotora más activa del país. Además de contar con el cuadrilátero y el espacio de la Arena San Fernando, donde opera SAW-WAG, este evento también tuvo varios luchadores de esta empresa y se programaron varios enfrentamientos entre luchadores colombianos y varios extranjeros, como OT Fernández, que habían participado en el primer evento de CPW.

En palabras de Vega: “esta vez hubo más unión entre lo nacional y lo internacional” (Entrevista 03/06/2020). Estos enfrentamientos supusieron un espacio de contacto donde “se mezcló más lo colombiano con lo internacional” (Entrevista 03/06/2020). Aquí lo internacional se convierte en un sinónimo de *pro-wrestling* que agrupa los estilos de los luchadores extranjeros y expresa su interacción con lo local, no desde sus peculiaridades y particularidades, si no como agentes de un estilo internacional homogéneo, que se mezcla con el estilo local, cuyas especificidades se explican de acuerdo con los marcos de lo internacional:

“Colombia es una mezcla, es un híbrido entre la lucha libre mexicana tradicional y un *stiff* o *strong style*, no como tal *strong style* japonés, [...] Es una mezcla de la mística mexicana y de un estilo aguerrido, ellos se dan sus palmetazos duros, se llevan duro,

es lucha grecorromana, esa mezcla es muy, muy notable en el estilo clásico colombiano”. (Vega. Entrevista 03/06/2020)

El ejercicio que hace Vega describiendo el estilo de lucha libre local con la jerga y conceptos anglosajones muestra, de nuevo, que la diferenciación a la que recurre esta compañía no supone una ruptura con el estilo local, sino que, es un esfuerzo por reordenarlo de acuerdo con los marcos y esquemas de lo internacional. Esto también supone enunciar lo local de una manera diferenciada en el circuito global, marcando la lucha libre como Colombiana™ o nacional. Así, la distinción es un ejercicio por posicionar una idea de la lucha libre como wrestling en Bogotá, de construir Bogotá como un espacio para un circuito internacional y visibilizar lo local en este circuito según los marcos predominantes en este:

“La lucha colombiana, aunque no se conozca internacionalmente, hay buenos talentos. Tal vez nosotros (CPW) porque supimos manejar mejor las redes sociales nos dimos a conocer un poquito más, [...] En las cuatro empresas hay excelentes luchadores, pero tal vez no hay la plataforma suficiente para mostrarlos. [...] eso es un camino que lleva muchos años y nosotros somos los nuevos aquí en el patio y esos luchadores necesitaban otra plataforma”. (Vega. Entrevista 03/06/2020)

Así, la construcción de esta plataforma estaría relacionada con la posibilidad de consolidar un mercado local, un público y la construcción de una mercancía. Como Vega deja claro, este crecimiento se considera ligado al éxito que empresas como WWE tengan en el país y como insinuaba el meme, con la capacidad de hacerse atractivo para el público que esta empresa ha construido mientras se hace una mercancía atractiva en un circuito globalizado.

Hay un último aspecto sobre el pequeño incidente del meme con el que inicié. El hecho que una nimiedad como la publicación de un meme produjera una respuesta como la de Fabian Anzola tiene mucho que ver con el reducido tamaño de la escena local y de su público. Este tamaño reducido significa que la mayoría de los luchadores de las diferentes compañías suelen conocerse personalmente y que además las distintitas compañías suelen compartir el mismo público.

El público reducido implica que la lucha libre tiene poca visibilidad en el campo de los espectáculos culturales o deportivos, aún en la escala reducida de la ciudad. Esto, ha

impulsado a las empresas más antiguas a buscar formas de atraer al público, de no perder el que tienen y cuando sea posible, capitalizar el que, a través de la televisión y el internet, han formado empresas como WWE.

Al hacer frente a este desconocimiento los luchadores y promotores no se abstraen de la disputa por construir un estilo de lucha libre que sea considerado nacional y les permita legitimar la práctica en diferentes campos, bien como espectáculo, deporte o patrimonio. A continuación, quisiera abordar un ejemplo que muestra algunas de las maneras en que las promotoras locales buscan dar visibilidad a lo que ellos consideran como la lucha libre nacional.

1.2. VISIBILIDAD: LA LUCHA POR LA LUCHA LIBRE

El viernes 23 de agosto de 2019 la promotora WWE realizó su primer evento en vivo en el país. Este evento contó con una amplia difusión mediática y fue significativo porque la lucha libre no cuenta con algún cuerpo regulatorio internacional como la FIFA o las comisiones de boxeo, no existen ligas internacionales. Cada empresa de lucha libre cuenta con sus propios luchadores y se maneja como una liga aparte con sus propios campeones y regulaciones. Lo más cercano a una liga internacional es la ya mencionada WWE, que se ha convertido en una corporación reconocida a nivel mundial y que, a través de sus productos televisivos, ha logrado un alcance global y ha creado un monopolio, casi total, sobre el mercado de la lucha libre en Estados Unidos y gran parte del mundo.

El lugar del evento fue la Movistar Arena, antes llamada Coliseo Cubierto El Campín. El espacio fue reabierto el año anterior después de trabajos de remodelación y este era el segundo evento que una empresa de lucha libre había realizado desde su reapertura. El primero tuvo lugar el 18 de noviembre de 2018 en el marco de la Gira de Conquista de la promotora mexicana AAA o Lucha Libre AAA Worldwide, antes llamada Asistencia, Asesoría y Administración. Ambos eventos tuvieron una asistencia considerable; 8.000 personas para la AAA y 12.000 para WWE. Estos números de asistencia son importantes porque son la mayor cantidad de asistentes que ha tenido un evento de lucha libre en vivo en Bogotá, y el país, desde lo que se ha denominado la época de Oro de la lucha libre en Colombia.

Ese día, mientras esperaba junto a los demás fanáticos a que abrieran las puertas de la arena, me percaté que, tras el perímetro de barreras, un grupo de personas enmascaradas y vestidas con una camiseta verde estaban repartiendo unos volantes. Cuando me acerqué para recibir uno reconocí que el logo en su camiseta era el de la promotora colombiana SAW-WAG, estaban repartiendo publicidad para los eventos de su promotora. Bajo el llamado de “apoya la lucha libre nacional”, el volante hacía una invitación a los eventos de la compañía, en especial a su evento estrella, Sawmaniwag 12 que ese año estaba programada para el 19 de octubre.



Imagen 2. Foto del volante repartido por la promotora SAW-WAG a las afueras del Coliseo Cubierto el Campín, previo al evento de la corporación estadounidense WWE el 23 de agosto de 2019. De derecha a izquierda se puede ver a los luchadores: Jack Tyler, El Castigador, Emeritus, El Desconocido y King Masters.

El evento de WWE era una oportunidad ideal para promocionar los eventos de SAW-WAG, considerando la popularidad de la compañía estadounidense entre los aficionados de la lucha libre en la ciudad. Esta predominancia mediática también se extiende a Colombia donde los programas semanales de la WWE son accesibles por internet, televisión por cable y esporádicamente por televisión abierta, además existen varios blogs y grupos virtuales

dedicados principalmente al producto de esta compañía, que se ha posicionado como el referente global de la lucha libre.

Yo y muchos aficionados en Colombia estuvimos más expuestos al estilo producido por la empresa norteamericana por medios como la Perubólica⁷ y la televisión por cable durante los años noventa. Muchos estamos familiarizados con estrellas como Hulk Hogan, La Roca, Stone Cold Steve Austin, el Undertaker o John Cena.

Este evento, junto al realizado por la AAA, señalan la visibilidad de Colombia en el circuito global de lucha libre que los promotores de CPW mencionan como meta. El evento de la empresa mexicana se promociona como “El regreso de la lucha libre a Bogotá” y contó con una pequeña participación por parte de SAW-WAG, que apoyó la promoción del evento y tuvo una breve aparición antes del comienzo del evento en la Arena Movistar. Refiriéndose a este evento el luchador colombiano Jack Tyler declaró en una entrevista radial que el lleno de la arena: “demostró que en Colombia la lucha libre está más viva que nunca, está con más fuerza y con ganas de coger nuevos fanáticos y enamorarlos”. (Hora Ciudad de Uniminuto. 2018)

Las alusiones a una lucha libre nacional, su existencia, su supervivencia y su resurgimiento no son declaraciones hechas exclusivamente con ocasión de estos eventos o frente a la presencia de compañías extranjeras. Durante el evento realizado por SAW-WAG el 15 de diciembre de 2018 el Gemelo Halcón 2, uno de los luchadores, tomó su celular para grabar a las doscientas personas que habían llenado la Arena San Fernando, agradecerles por hacer que la lucha libre siga existiendo y declarar que: “el mundo tiene que saber que en Colombia la lucha libre vive”. Wilson Pascuas, el presidente de la compañía, también ha despedido varias veces al público invitándolo a seguir “apoyándonos en nuestra lucha por la lucha libre nacional”.

⁷ Perubólica es un término usado para referirse a la señal de televisión peruana recibida a través de las antenas parabólicas que se hicieron comunes durante los años noventa. El éxito de la perubólica posicionó programas como Laura en América, Karina y Timoteo, varias series de animación japonesa y la lucha libre estadounidense, que en los noventa vivía una época de auge. En la señal del canal Panamericana televisión, bajo el nombre de Gladiadores, se transmitía *Monday Night Nitro* de la promotora WCW (*World Championship Wrestling*) y en la señal de América Televisión se transmitía *Raw is War* producido por WWF (*World Wrestling Federation*), actualmente WWE.

Este tipo de gestos también son frecuentes en eventos de otras compañías y constituyen un tipo de práctica afirmativa, que de manera recurrente pone énfasis en el reconocimiento de la práctica, su visibilidad y la importancia del público para este efecto. Los constantes agradecimientos de los luchadores a los asistentes que compran sus entradas y se sientan frente al cuadrilátero también hacen manifiesto que es el público quien produce esta visibilidad y reconocimiento a través de su mirada.

En este sentido, comprender porque las promotoras de la ciudad buscan visibilizarse y construir un público en la periferia de la nueva Arena Movistar y porque esta búsqueda por el reconocimiento se plantea, no en términos de promotoras específicas sino, en términos de la lucha libre nacional o colombiana, supone poner atención a la dimensión histórica que acompaña estos gestos. Así como al relato histórico que se ha construido sobre la lucha libre en Bogotá, a la forma como se ha construido y transformado la posición de la lucha como espectáculo, la relación con el público, entre diferentes estilos de lucha libre y cómo se han formado los marcos valorativos con los que el público percibe, categoriza y da sentido a la lucha.

1.3 RELATOS DE LA PÉRDIDA: EL ORO PERDIDO

Estos marcos valorativos también están presentes en los trabajos académicos que han abordado la lucha libre en Bogotá y Colombia. Si bien la literatura sobre la historia de la lucha libre en Colombia o Bogotá es bastante reducida, en los últimos años el tema ha sido abordado por algunos autores que, sin embargo, se han enfocado de manera exclusiva en un período considerado como clásico, dejando de lado la actualidad de la práctica. El primer trabajo, que aborda la historia de la práctica en Bogotá de manera general, es el realizado por Iván Cisneros (2012) quien rastrea el desarrollo de la práctica desde los años cincuenta del siglo XX hasta el comienzo de los años 2010. Por otro lado, trabajos como el de John Richard Jiménez (2014) y el de Johanna Vega Lopera (2019) siguen la historia de la práctica por medio de un aspecto concreto.

En el caso de Jiménez, aborda el desarrollo histórico de la práctica a partir de la trayectoria profesional de Bill Martínez, El Tigre Colombiano, quizás el luchador más importante en la historia del país. Johanna Vega se enfoca en los carteles de lucha libre, la publicidad de los eventos que adornaban los muros de la ciudad. Vega considera la lucha libre como una

expresión deportiva y artística de la cultura popular bogotana que a través de los carteles construyó un lenguaje visual que le permitió comunicarse con el público urbano en un momento específico de la historia de la ciudad. Además de estos trabajos también existen varios artículos de prensa, crónicas y documentales cortos sobre la lucha libre y en el año 2019 la editorial Caballito de Acero publicó el libro *El arte de la máscara* que hace un recorrido fotográfico por la historia de la práctica entre los años 1970 y 2000.

A pesar de esta variedad de aproximaciones todos comparten una perspectiva similar sobre el desarrollo histórico de la lucha libre. Esta construye un relato donde, la lucha libre desde su llegada al país en los años cuarenta pasó por un proceso de popularización durante los años cincuenta y sesenta que se extendió a las décadas de los setenta y los ochenta, durante este período la lucha libre se consolida en lo que se ha llamado la época de dorada de la lucha libre en Bogotá.

Para Vega (2019) durante esta época de oro la lucha se estableció “como una manifestación declarada de la cultura popular bogotana presentando en las siguientes décadas un declive” (P. 7) Para varios autores, luchadores y aficionados es a inicios de los años noventa donde inició este proceso de declive, que se ha extendido y profundizado hasta la actualidad, donde los escenarios y el público se han reducido a una cantidad mínima.

Este declive ha llevado a algunos veteranos y referentes como Rayo de Plata a sentenciar la muerte de la lucha libre en la ciudad: “[...] Está en decadencia hace muchos años yo me retiré de la lucha libre y prácticamente la lucha libre se hundió en Colombia, no volvió a aparecer.” (La W en W Radio. 2018). Este tipo de sentencias clausuran la lucha libre, producen un borramiento y un vaciamiento de su presente y futuro, ahora sólo existe como una versión degradada o de plano declarada como inexistente.

La lucha libre del presente queda separada de un pasado cerrado, de su época dorada, que sólo parece poder emular. Su actualidad y futuro se convierten en un espacio vacío donde la actualidad de la práctica se hace imperceptible, especialmente frente a la visibilidad de empresas como WWE y de otras formas de entretenimiento. Es esta imperceptibilidad la que da sentido a los gestos de afirmación de los luchadores y las promotoras.

Quisiera realizar una aproximación a la historia de la lucha libre en la ciudad para examinar de manera crítica esta narrativa del declive y comprender los contextos de emergencia, *Entstehung* (Foucault. 1992. P.15). Es decir, los estados de fuerzas en que aparecieron y se desarrollaron los estilos de lucha libre que hoy existen en la ciudad. Mi propósito con este recorrido abreviado no es reforzar los hitos monumentalistas que construyen la narrativa del declive, donde la época de oro de la lucha libre es un período cumbre que sirve como marco de referencia para validar o deslegitimar todos sus desarrollos posteriores. No quisiera establecer las continuidades entre el pasado y el presente de la lucha libre en la ciudad, sino, entender la procedencia, *Herkunft*, (Foucault. 1992. P.12) y los campos de disputa en que aparecieron y se desarrollaron los distintos estilos que hoy interactúan en espacios como en la Arena Movistar.

1.3.1 Emergencia y consolidación de la lucha libre en Colombia

Los primeros eventos de lucha libre en la ciudad se realizaron durante los cuarenta del siglo XX; como la temporada de funciones realizada en 1948, en el teatro Olimpia, con una troupe de luchadores extranjeros (Jiménez. 2014). Sin embargo, la mayoría de los trabajos concuerdan en que la popularización y masificación de la práctica se produjo en los años cincuenta (Revisar: Jiménez 2014, Cisneros 2012.p 65 y Vega p7), cuando las funciones llegaron a otras ciudades como Cali o Medellín. Este proceso fue impulsado por varios promotores como Luis Duffo o Manuel Sarmiento y por varias figuras internacionales de la lucha libre que pasaron por el país como el letón-argentino nacionalizado mexicano, Wolf Ruvinskis o el alemán King Brynner. A la vez, por varios luchadores nacionales que como El Tigre Colombiano comenzaron sus carreras profesionales en este período. Usualmente estos luchadores venían de deportes como el boxeo, las artes marciales o la lucha grecorromana.

Vale la pena señalar que esta popularización libre se produjo en las postrimerías del bogotazo, un evento que como señala Germán Mejía Pavony (2016) ha sido construido como un parteaguas que posibilitó la materialización de las ambiciones modernizadoras presentes en los discursos urbanísticos desde los años veinte. El bogotazo fue asumido en círculos arquitectónicos, como el de la revista Proa, como el evento de demolición que posibilitaría el reordenamiento de la ciudad y la implementación de planes urbanos como el plan director

de Le Corbusier que modernizarían a Bogotá para que estuviera “conforme a los adelantos de su época” (2016. P. 199) El Bogotazo ha sido un lugar de producción de sentido que al dividir la historia en dos realiza una clausura, divide lo fuimos de lo que somos, la ciudad antigua de la ciudad moderna. Aunque, como señala Mejía la transformación material de Bogotá era el proyecto de un malestar moderno que se venía articulando décadas antes de 1948 y quizás se hubiera materializado aún sin el bogotazo.

Este proceso de modernización urbana y social se produjo en un contexto donde la creciente integración de la ciudad al mercado mundial erosionó la preminencia cultural de la élite bogotana, que afirmaba su estatus a través de prácticas de distinción como el consumo de ciertos productos foráneos, el buen hablar y los buenos modales (Zambrano. 2002 p 10). La industrialización y la formación de una clase media fue acompañada de la llegada de los medios de masas que posibilitaron prácticas culturales nuevas, nuevos espacios de sociabilidad y la circulación de información desterritorializada a través de los comics, el cine, la televisión y la radio.

Los nuevos flujos de información, a varios grupos sociales, fueron percibidos por los intelectuales hegemónicos como vulgaridades populares nocivas que producían malos hábitos en las masas. (Flórez. 2014. P.249) Fabio Zambrano (2002) entiende esta masificación como un proceso en el que los medios de comunicación posibilitaron la democratización de la ciudad, que ya no sería un espacio donde el poder se manifiesta como diferenciación social sino, un espacio de libre acceso. Sin embargo, este acceso estaba mediado por la presencia de dichos bienes en un mercado de consumo cultural y, como muestra Alberto Flórez (2004) las prácticas de diferenciación a través del consumo de bienes culturales continuaron mediante una caracterización negativa de los gustos de las clases populares, como el cine mexicano.

Si bien, como señala Jiménez (2014) la lucha libre en la ciudad no empezó por influencia exclusiva de la lucha libre mexicana, fenómenos mediáticos como el cine y los cómics de luchadores crearon una esfera de consumo cultural que favoreció la popularidad de los luchadores mexicanos y su estilo en Bogotá, especialmente en los sectores populares.

Precisamente, era en los teatros de cine ubicados en los barrios populares donde usualmente se proyectaba el cine mexicano, especialmente en el caso de las películas de serie B de bajo

presupuesto, conocidas en México como churros, que se hicieron populares en Bogotá especialmente durante la década de los setenta. (Flórez 2014) El cine de luchadores fue uno de los exponentes más claros de este tipo de películas con estética *kitsch* (Hegarty. 2013. P. 5) que junto a los cómics y fotonovelas produjeron la imagen mediatizada de luchadores como El Santo, Blue Demon o Mil Máscaras y consolidaron un sistema de estrellas que ya incluía a Pedro Infante, Jorge Negrete o Cantinflas.

Gracias a la popularidad del cine y de estos luchadores el estilo mexicano ganó peso en la lucha libre del país. Para el año 1962 la ciudad contaba dos grandes promotoras: la Organización Internacional, manejada por luchadores mexicanos en la plaza de toros Santa María y la Empresa Europea de Lucha Libre, manejada por luchadores españoles y europeos en el lote donde hoy se ubica el Planetario Distrital. (Cisneros. 2012. P 68) Durante este período y la década siguiente el país recibió a varios luchadores mexicanos insignia que en algunos casos hicieron escuelas y solidificaron la influencia de la lucha libre mexicana. La marca de esta influencia puede apreciarse aún hoy en día en aspectos como la división de los luchadores en dos bandos codificados moralmente, los buenos o rudos y los malos o técnicos, y quizás la marca más notoria de esta influencia, la popularización de la máscara entre los luchadores colombianos, como señala Joaquín Navarro Olarte, El Siniestro:

La base de nuestra lucha es la lucha mexicana, acá estuvo El Santo, luego estuvo Huracán Ramírez, estuvo Raúl Rojas, Leo López... bueno muchos, Fantomas, estuvo Charles Plata que es español pero nacionalizado mexicano. Vinieron en esa época también luchadores panameños que estaban nacionalizados mexicanos [...] en el año 55 los luchadores no tenían máscara, pero llega Luis Duffo. Porque es que la máscara atrae la curiosidad ¿Cierto? Entonces en esa época nos enseñaban que la máscara es sagrada, los mexicanos. El 85% de los luchadores mexicanos usa máscara porque para ellos la máscara es... ¿Sí? eso es... Sagrado. (Entrevista Joaquín Navarro Olarte. 7 de noviembre 2017).

A estos luchadores también se les suman los ya mencionados Blue Demon y El Santo, quien también filmó algunas películas en el país, como El Santo contra la muerte y el Santo en el misterio de la perla negra (Giraldo. 2017). Este género cinematográfico también fue producido en el país; Karla contra los jaguares y los jaguares contra el invasor fueron dos

películas colombianas en las que participaron varios luchadores nacionales como King Brynner y el Jaguar de Colombia.

Este contexto hizo de la lucha libre una suerte de práctica intertextual, había un público para la lucha libre fuera de las arenas y que la podían seguir a través del cine o de los cómics (Cisneros. 2012. P. 113). Varios luchadores como El Huracán Ramírez o Mil Máscaras existieron primero en el celuloide o el papel impreso para luego ser encarnados por un luchador en el cuadrilátero.

Después del año 1968 se realizaron temporadas de lucha libre de manera recurrente en sitios como el Coliseo Fama, el Coliseo la Sevillana, el Coliseo de la Feria de Exposición (hoy Corferias), la Arena Bogotá, el Coliseo El Salitre, El Coliseo Cubierto el Campín y para el año 86 se abrió el Palacio Deportivo de la calle 22 sur con Caracas. Esta cantidad de arenas hizo de la lucha una actividad rentable no sólo para los empresarios sino, también para los luchadores colombianos que recibían un buen salario por cada presentación y empezaron a viajar por varios países donde también estaba en boga la lucha libre, principalmente de Latinoamérica como México, Panamá, Puerto Rico, Perú, Ecuador, Bolivia o Argentina.

Los empresarios de estas arenas muchas veces eran luchadores como King Brynner, El Tigre Colombiano, El Rayo de Plata o el Jaguar de Colombia. La promoción de los eventos se realizó por medio de la radio, donde también se transmitían los eventos en vivo, por transmisiones o programas televisados, como Superviernes en los años ochenta y por carteles en los muros de las calles que anunciaban a la afición que había: “¡Buses a todos los barrios! ¡Conductores de buses no pagan, mujeres y niños pagan la mitad!” (Cisneros. 2012. P. 131)

“Como un grito en la pared” (Vega. 2019. P. 16) la llamativa visualidad del cartel logró atraer la atención del público, permitiéndole al deporte de las multitudes, como El Siniestro llama a la lucha, adaptarse al ritmo fugaz de la ciudad. A la vez, le permitió llegar a zonas aledañas de la ciudad comunicando de manera efectiva a su posible público la existencia del espectáculo y dándole visibilidad como parte del paisaje cotidiano en las paredes de las calles (Vega. 2019) La relación del público con este espectáculo de masas se produjo en el contexto de una creciente mercantilización del ocio y de una cultura de consumo en la que el acceso a los bienes culturales ahora estaba mediado por la capacidad de pago de los consumidores y cada vez menos por el estatus de estos.

Como cualquier otro espectáculo de masas, la lucha libre dependía de mantener y crear un público que lo legitimara como entretenimiento y asegurara su existencia. (Vega. 2019. P. 35) El público producía esta legitimación con su mirada, mediada por un acto de consumo, y a su vez esta mirada era afectada por los parámetros y las expectativas que había producido la publicidad del espectáculo. La publicidad buscaba afectar la percepción del público y la forma como este se relacionaba con el espectáculo, buscaba producir su valor simbólico, afectivo y así, su valor lucrativo.

Si bien, en esta época, para disfrutar una función de lucha libre no era necesario desarrollar una competencia cultural profunda, el cine, los cómics, la radio, la televisión y los carteles posibilitaron la circulación de cierto capital cultural común a todas estas prácticas que mediaba los esquemas de percepción del público que asistía a la lucha libre y que afectaba la experiencia cotidiana que las personas tenían de esta. Johanna Vega aporta un ejemplo de esta continuidad en el campo de la lucha libre cuando señala la relación entre los cómics y los carteles de lucha libre. Los cómics de luchadores se apropiaron de las técnicas de producción usadas para los carteles y los volantes “permitiendo así una relación directa en la memoria colectiva y de experiencia del público” (Vega.2019. P. 53) En este caso la materialidad del papel, la tinta, la imagen de los luchadores y la tipografía afectaba la manera como se percibía la lucha y aún hoy, en cómo se hace memoria sobre esta “hay personas que tienen una serie de recuerdos sobre la lucha libre sin haber entrado a una arena”. (Vega.2019. P. 53)

Como en el caso del cine mexicano (Flórez. 2004) este capital cultural también produjo ciertos efectos de diferenciación social con respecto a la lucha libre. La localización de algunas arenas en barrios populares, la promoción de los eventos en zonas aledañas de la ciudad y la accesibilidad de los precios de la boletería significaron una marca de clase para el espectáculo y su público, que eran vistos mayormente como de clases populares. “La lucha siempre fue de gente de clase media y clase baja.” (Siniestro. Entrevista 7/11/2017)

Esta marca de clase se refuerza durante los años noventa cuando se acaban las plazas que existían, el público disminuye y las funciones se trasladan a sitios como los barrios Policarpa,

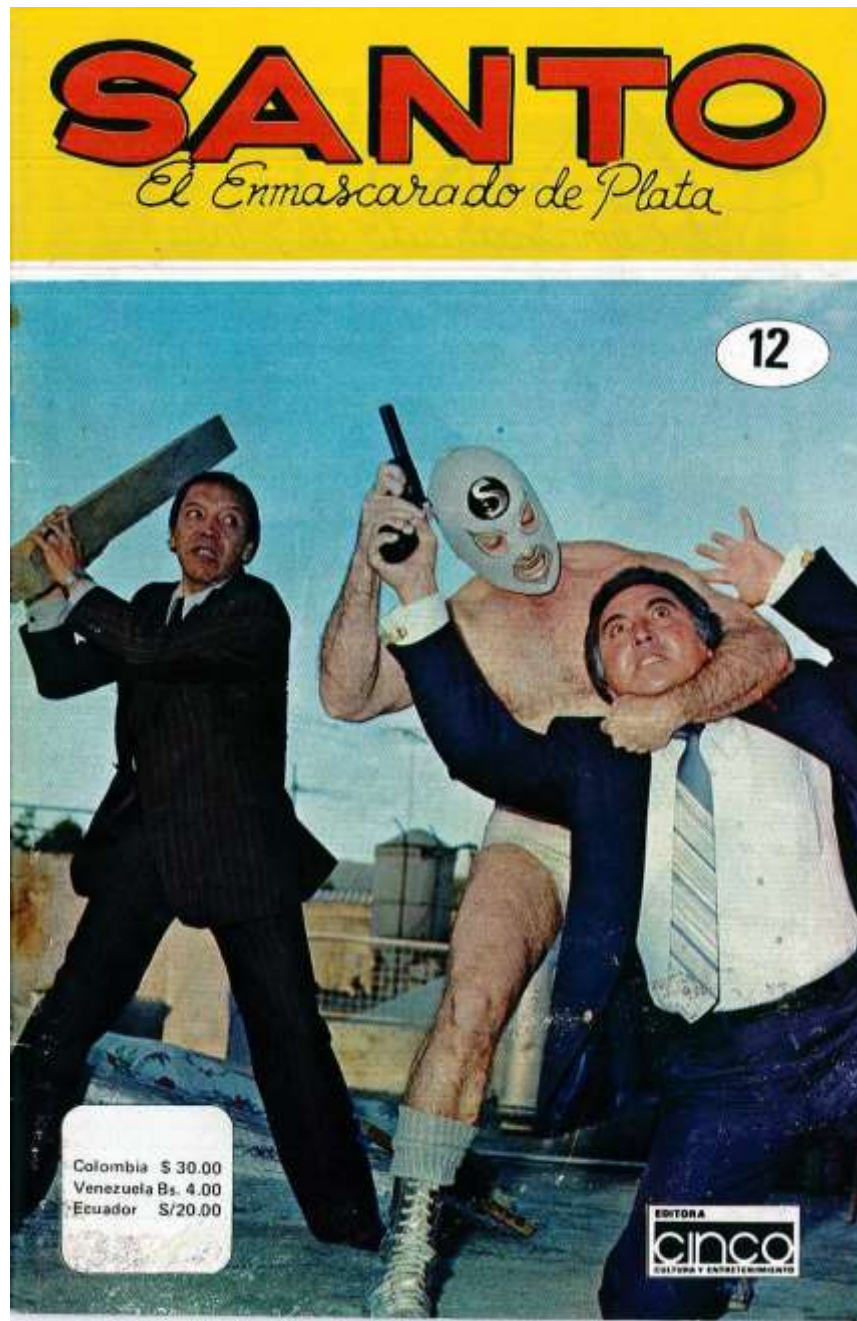


Imagen 3. Portada del número 12 de 1986 de la fotonovela de Santo, El Enmascarado de Plata. En esta se puede ver al Santo reduciendo a los villanos con llaves de lucha libre, En este momento quien usa la máscara no es El Santo original, sino un actor. Por esto su máscara lleva la letra S. En Colombia esta revista era impresa por Editora Cinco S.A.

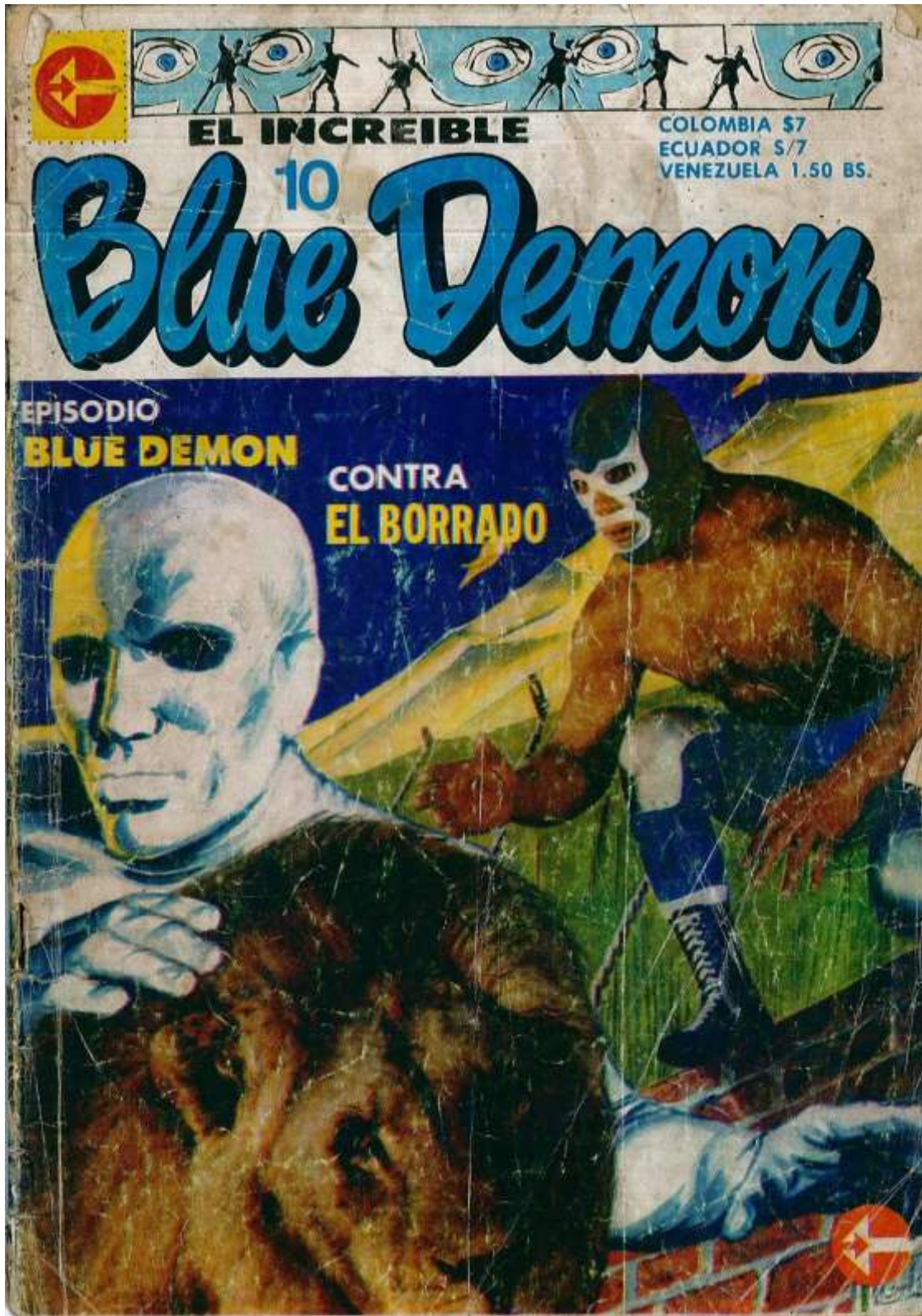


Imagen 4. Portada del número 10 de la fotonovela de Blue Demon. Esta revista era propiedad de Ediciones Latinoamericanas S.A. en México D.F. y en Colombia era publicada por COGRAF S.A.



Imagen 5. Página 13 del número 10 de la fotonovela de Blue Demon. En esta página se pueden ver varios paneles con movimientos de un encuentro de lucha libre acompañados de burbujas de diálogo que asemejan la narración del combate. Esta revista era propiedad de Ediciones Latinoamericanas S.A. en México D.F. y en Colombia era publicada por COGRAF S.A.

San Fernando, Restrepo o a fiestas populares en pueblos y ciudades. Durante los ochenta y noventa varios luchadores importantes como El Tigre Colombiano o El Rayo de Plata se empiezan a retirar sin dejar escuelas que permitan una continuidad en la preparación de nuevas generaciones de luchadores y los medios de comunicación a través de los que la lucha se acercaba a su público empiezan a alejarse o simplemente se acaban haciendo que la lucha pierda visibilidad.

Pese a intentos como Unilucha, que pretendía crear una unión de luchadores para unificar a las disminuidas promotoras y funcionar como una especie de comisión deportiva, los empresarios y luchadores siguieron operando de manera separada, presentándose frente a públicos cada vez más disminuidos. Para veteranos como El Siniestro la disminución de público fue causa y resultado de una pérdida en la calidad de los combates: “la afición se perdió entonces los nuevos luchadores empezaron a hacer luchas con falta de preparación” (Siniestro. Entrevista 7/11/2017) La desaparición de la lucha de la televisión antes de los años noventa cuando esta se convirtió en un electrodoméstico común es otra de las razones que señala El Siniestro cuando reflexiona sobre como la lucha perdió su afición.

En esa época (refiriéndose a los años 50s y 60s) los que tenían televisión eran muy pocos, hoy en día todo el mundo tiene, entonces eso dio a que la lucha bajara en su nivel. Antes de la Hortúa a la 26 había siete, ocho teatros, hoy en día no hay cuatro, entonces hasta el cine perdió su lugar. (Siniestro. Entrevista 7/11/2017)

La lucha libre como espectáculo, sin el contexto mediático que la acompañaba antes, competía contra otros productos de ocio y entretenimiento que eran más accesibles y que además eran consumidos de maneras diferentes a las de décadas anteriores. La televisión, antes consumida en grupos de vecinos y amigos casi como experiencia colectiva, ahora era vista de manera cada vez más aislada. Como señala El Siniestro algo similar pasó con los teatros de cine, pues estos espacios que antes estaban ubicados en el centro de la ciudad (Vega. 2019 P. 64) fueron reemplazados por las salas multiplex ubicadas en los nuevos centros comerciales cercanos a nuevas urbanizaciones y conjuntos residenciales cerrados. Además, el cine de luchadores también desapareció, después del retiro del Santo este género se hizo cada vez menos rentable y dejó de producirse. La lucha libre, cada vez con menos

afición, perdió su atractivo como opción de ocio y entretenimiento y dejó de ser rentable económicamente, perdió su visibilidad en el campo de los artículos de consumo masivo.

La disminución de las ganancias hizo que los carteles como medio de publicidad fueran menos accesibles y a partir de los años noventa, nuevas leyes y decretos regularon y limitaron la publicidad visual en las calles de la ciudad con el propósito de ‘limpiarla’ de la contaminación, esta nueva normativa sobre el espacio público hizo parte de la idea de cultura ciudadana que se promovió durante las alcaldías de Antanas Mockus y de Enrique Peñalosa. La cultura ciudadana se definió como las prácticas y reglas compartidas que facilitan la convivencia ciudadana y el respeto al patrimonio. Javier Sáenz muestra cómo a partir de esta idea, se desarrollaron varias prácticas de gobierno que por medio de estrategias pedagógicas como el juego buscaban intervenir en la vida cotidiana, en los usos del tiempo libre y el ocio para producir nuevas formas de ver, sentir, desear y anhelar.

Las prácticas de gobierno enmarcadas en la cultura ciudadana se aplicaron de manera indirecta para ejercer una presión homogeneizadora que gestionara las diferencias y permitiera normalizar a la población en función de una serie de deseos y hábitos comunes por medio de “la disposición de espacios, tiempos y cuerpos para producir aprendizajes y conductas específicas e involuntarias” (Sáenz. 2006. P. 14). En este contexto implementaron adecuaciones de embellecimiento y limpieza de zonas de ‘desorden urbano’, también se crearon espacios como Rock al Parque o el Festival de Verano, donde las funciones de lucha libre han sido un elemento recurrente. Estos nuevos escenarios eran espacios organizados donde se visibilizaban y legitimaban expresiones de la cultura popular bajo los nuevos parámetros de la cultura ciudadana que buscaba producir la apropiación lúdica de la ciudad. (Sáenz. 2006. P. 14) En el 2007 con el patrocinio de una empresa de cervezas se realizó la última temporada de la lucha libre en uno de los grandes escenarios antiguos, El Coliseo Cubierto el Campín.

1.3.2. El entretenimiento deportivo

En el marco de la apertura económica del país, en la década de los noventa se popularizan la televisión por cable, la perubólica y posteriormente el internet. A través de estos nuevos medios masivos el producto televisivo de WWE empezó a llegar regularmente al país. De manera similar a los años cincuenta, la incorporación del país a nuevas dinámicas económicas

y la llegada de nuevos medios de masas y bienes culturales creó unas audiencias que potenciaron la popularidad de la lucha libre, sin embargo, estas nuevas audiencias se encuentran dispersas dentro un mercado cultural mucho más amplio en el que hay más compañías y estilos de lucha libre disponibles. La posición de la WWE en este nuevo mercado le permitió difundir su producto y hacerlo más visible, posicionando su apuesta de la lucha libre como *sports-entertainment*, entretenimiento deportivo.

Este nuevo producto televisivo es elaborado con otros criterios de producción y montaje que fueron pensados e implementados durante el desarrollo histórico de la lucha libre en el contexto estadounidense. Aunque fuertemente asociada a su lugar de producción, por medio de la televisión por cable, este estilo de la lucha entró de manera desterritorializada pues aunque hubo cierto contacto, el estilo de lucha estadounidense, el *pro-wrestling*, se había desarrollado hasta entonces de manera separada a la lucha libre mexicana y al estar mediado por la televisión o el internet era ajeno al desarrollo de la lucha libre en el contexto bogotano, donde la lucha libre que se realizaba en la ciudad había perdido su visibilidad.

Acompañada de esta asociación a lo estadounidense, el *pro-wrestling* estaba libre de la marca de clase, que sí tenía la lucha libre y lo mexicano en general. El capital cultural que acompañaba a la lucha libre había cambiado. La entrada de este estilo se produjo mientras los relatos de pérdida y declive de la lucha libre clausuraban y vaciaban el campo de la lucha libre en Colombia y creaban un cascarón vacío, un espacio abierto, que el nuevo producto podría llenar, convirtiéndose en el nuevo referente de lo que es lucha libre e importando un nuevo esquema de percepción para valorarla y experimentarla. De manera similar a como el bogotazo funcionó en los discursos urbanistas durante la década de los años 50, la época de oro de la lucha libre y su declive han sido un lugar de producción de sentido que separan un antes y un después en este caso entre la lucha libre y el *pro-wrestling*: “Puede que sí, que la lucha libre en Colombia esté muerta, pero es que está empezando la era del *pro-wrestling*, está empezando la era del entretenimiento deportivo” (Willmar Patiño. 2/8/2016)

Pese a todo, la lucha libre que se había desarrollado en la ciudad no quedó congelada en el tiempo, incorporó algunas influencias del *pro-wrestling*, de sus prácticas de ordenamiento y producción, inclusive la idea de la lucha como un deporte-espectáculo. Hoy en día existen cinco promotoras de lucha libre con distintos grados de actividad, que realizan eventos de

manera regular en barrios como el Policarpa, San Fernando, de manera periódica en ferias de exposición como SOFA (Salón del Ocio y la Fantasía), ExpoSports y esporádica en ferias de pueblos, el Festival Iberoamericano de Teatro o el Teatro Colón.

En el caso de estas empresas y sus luchadores, la clausura efectuada por el relato del declive también es palpable, no como el borramiento a favor de un estilo que aparece como novedad sino en los términos con los que se piensa la creación de un público que tienen connotaciones de recomposición y resurgimiento. Los luchadores hacen frente a esta narrativa mediante los gestos de afirmación y hacen énfasis en que, para obtener y mantener un nuevo público es preciso: “crear en ellos esa cultura de la lucha libre que, es tan importante para que esto vuelva a renacer grandemente como lo era en un pasado” (Jack Tyler. Hora Ciudad de Uniminuto. 2018)

El éxito y predominancia del entretenimiento deportivo de la WWE asociado a la televisión por cable y el internet hizo parte de la inclusión de Colombia a nuevos mercados y circuitos en los que no estaba completamente incorporada. El centro de la lucha libre pasó rápidamente de México a Estados Unidos, dejando a la lucha libre colombiana en un lugar periférico, pues los públicos de ambos estilos no son siempre los mismos, ni accedían por los mismos medios a las funciones, Colombia era un mercado marginal en comparación a los circuitos de Estados Unidos y Europa.

Este nuevo esquema mundial de la lucha libre creó una dinámica en donde promotoras corporativas como AAA y, especialmente WWE, se convirtieron en lugares de legitimación. La participación de luchadores asociados a esta compañía se hizo una señal de crecimiento y visibilidad, como lo apunta el periodista Giovanni Muñoz respecto al evento Sólo por una noche de CPW y la presencia de luchadores ex-WWE:

Por primera vez en la historia, en un evento como CPW, vinieron atletas de x-WWE, que es la empresa más importante del mundo en la lucha libre y nunca habían venido, vino un hombre como Carlito, como Supercrazy. Esto puso en la mira a la lucha libre colombiana cuando muchas personas en el continente decían que en Colombia no había lucha libre. (Hora Ciudad de Uniminuto. 2018)

Así, la visibilidad de la lucha libre en Colombia queda asociada a su inclusión en el mercado del entretenimiento deportivo “que haya un colombiano en WWE, esas cosas hacen crecer los deportes” (Giovanni Muñoz en Hora Ciudad de Uniminuto. 2018) La importancia del evento también adquiere trascendencia al ser catalogada como una “primera vez en la historia”, a pesar de que, aún en la década de los años dos mil hubo varios eventos con luchadores extranjeros mexicanos, europeos y norteamericanos. La presencia de luchadores con renombre, por su asociación a la WWE, parece producir un olvido o cuando menos, una revaloración del pasado.

Según esta perspectiva, hacerse visible en este mercado y construir nuevas estrellas, implicaría el aprovechamiento de los medios, de la afición, así como, de la legitimidad que tiene WWE, para atraer una nueva audiencia hacia los luchadores y las promotoras de la ciudad. El público aparece aquí como un actor importante en el posicionamiento de la lucha libre en ciertos circuitos de consumo cultural. La afición a través de su consumo confirmaría el valor del espectáculo y de los luchadores estrella, el consumo en este contexto es una actividad productiva. Fercho Jara, un luchador de SAW-WAG, considera que el público que asiste a las arenas puede ayudar a “darle de nuevo un nombre a este deporte y dejarlo súper en alto”.

Por otro lado, los luchadores más veteranos y quienes se hicieron fanáticos de la lucha libre bogotana entre 1950 y 1980, quizás encuentren que el producto televisivo de WWE no se ajusta a lo que es una buena función de lucha libre, esto especialmente cierto en el caso de los luchadores que se formaron en este período, como Fishman Colombiano, quien considera que “eso no es lucha” (Fishman Colombiano. Entrevista 1/05/2019) o El Siniestro, que compara lo que le parece un uso excesivo de pausas y de micrófono⁸ en el estilo norteamericano con las preferencias del público que va a las arenas locales; “acá el público pide lucha”. (Siniestro. Entrevista 7/11/2017)

Algo similar sucede con los luchadores mexicanos formados en el estilo clásico de ese país. Durante una entrevista radial para promover el evento de la compañía AAA Blue Demon Jr.,

⁸Ver nota al pie de página número 2. La crítica del Siniestro señala lo que le parece un uso excesivo de esta práctica en el producto de WWE.

heredero de la máscara de Blue Demon, diferenciaba entre la lucha libre mexicana y el estilo de la WWE haciendo énfasis en el carácter deportivo de la primera:

Ellos han dicho, WWE me refiero, que ellos ya no tienen nada que ver con la lucha libre. [...] La lucha mexicana es un deporte de competición y ellos son un deporte bajo script ya son historias que se las escriben y nosotros todavía somos un deporte tradicional. Nosotros sí competimos por un campeonato, sí competimos por guardar una incógnita, una máscara, y no estamos haciendo algo que venga en un script. Entonces esa es la primera comparación que hace la diferencia entre la lucha libre y las grandes producciones de la televisora, porque es una televisora, de WWE. (Blue Demon Jr. La W. 15/11/2018)

Blue Demon Jr. Señala otro punto importante de ruptura entre el entretenimiento deportivo y la lucha libre, que también es un punto de ruptura con el pro-wrestling hasta la década de los noventa. En el entretenimiento deportivo se reconocen o conciben los combates como un performance, un espectáculo para la audiencia televisiva. Frente a la cámara los luchadores hablan de acuerdo con un libreto, el resultado de los enfrentamientos está establecido con anterioridad y tienen como fin producir luchadores superestrellas, así como, mover una trama que se desenvuelve semana a semana en los programas. Finalmente, el punto de ruptura más sustancial, el entretenimiento deportivo funciona bajo el sobreentendido, que el público sabe todo esto y en muchos casos sigue de manera simultánea la historia en televisión y lo que acontece tras bambalinas en la vida real de los luchadores y la compañía.

Como señale al inicio de este capítulo, la lucha libre local y el *pro-wrestling* no existen de manera aislada en la ciudad de Bogotá, sino que se relacionan de distintas maneras en espacios como las arenas. Este relacionamiento termina por dar sentido a la distinción entre los dos en la medida que se produce como efecto de una disputa por ocupar espacios de visibilidad y legitimación en el mercado de las industrias culturales. Sin embargo, la distinción también hace palpables las distintas condiciones que marcaron la aparición y desarrollo de estos estilos en el contexto de Bogotá marcando su procedencia.

Esta dimensión, relacionada al origen histórico de los estilos y su desarrollo se convierte en un indicio para abordar sus influencias, las técnicas de ordenamiento y producción, las maneras o prácticas con las que consolidaron un público y el lugar que ocupaban como espectáculo o deporte. Por esto es conveniente seguir abordándolos de manera diferenciada,

pues es en relación con su aparición y desarrollo que cada estilo se ha posicionado con grados de legitimidad distintos como señalé en los casos de CPW y SAW-WAG.

Cómo enfatizaba Blue Demon, el entretenimiento deportivo ha dejado de lado sus nexos con la tradición deportiva que antes era resaltada y reivindicada en estilos como el *Collar and Elbow* o el *Catch as catch can* que dieron origen tanto a la lucha libre como al pro-wrestling en sus formas contemporáneas, especialmente en el caso de la primera.

Mientras que en la lucha libre local los luchadores y promotores se refieren a la práctica como un deporte, en el caso del pro-wrestling los luchadores y promotores se refieren al mismo como “El Negocio” (Kerrick. 1998. P.142) y en el caso de WWE, buscan categorizarlo como entretenimiento deportivo para dejar de lado aspectos más tradicionales y poner el énfasis en las dimensiones que lo conectan con el negocio de la televisión y el espectáculo.

Poner atención a las rupturas, las discontinuidades y la emergencia de estos estilos con relación a factores externos, como la cultura ciudadana o el bogotazo, permite entender los contextos específicos que han hecho posible la popularización o el declive de estos estilos de lucha libre y los estados de fuerzas en campos como las industrias culturales que determinan las condiciones y posiciones en que estos estilos interactúan, construyen su público, se visibilizan o legitiman.

1.4 ESTRATEGIAS DE LEGITIMACIÓN

Concebir la lucha libre como deporte y buscar su legitimación bajo esta categoría quizás esté directamente relacionado con las maneras en que esta se legitimaba en el pasado, especialmente en el contexto mexicano. Como señala Heather Levi (2008. p.10) en la primera mitad del siglo XX los deportes, en México y varios países de Latinoamérica, fueron vistos como una señal de modernidad, como una herramienta para impulsar los proyectos modernizadores de estados paternalistas.

El deporte era visto como una herramienta que permitía la cultivación del cuerpo y del sí para producir sujetos productivos acoplados a la norma de la modernidad. De manera similar Zandra Pedraza (1996) señala que la implementación de la educación física en el país estuvo estrechamente relacionada con las ansiedades sobre la producción de una ciudadanía homogenizada y la formación para el trabajo (Pedraza. 2007. P 11). Esta preocupación estuvo acompañada, en muchos casos, por una visión higienista y la descalificación de prácticas

gustos o pasatiempos considerados nocivos como las corridas de toros o las peleas de gallo en el caso mexicano (Levi. 2008. P. 11) y el cine en el caso colombiano (Pedraza. 1996. P. 299) La participación en actividades como el deporte era una señal de distinción frente a pasatiempos más tradicionales y populares que tenían una marca de clase.

Para los luchadores asociarse con los aspectos modernizadores que tenían las dimensiones políticas del término deporte significaba diferenciarse de prácticas tradicionales o nocivas y de sus posibles efectos negativos. El uso del término deporte en Bogotá también parece estar estrechamente relacionado con este proceso de diferenciación. Cuando Jack Tyler habla de los efectos de la lucha libre sobre sus espectadores desestima la opinión que puede volver agresivos a los niños y señala los efectos formativos o civilizadores que puede tener un entrenamiento de lucha libre, especialmente en el caso de los niños, debido al esfuerzo físico y sus efectos sobre la mente.

Uno lleva un, mal llamado niño problema, que es el que cansa, el que salta por allí y un solo entrenamiento de lucha libre ya está súper calmado, súper calmado. Esto sirve para atenuar toda esa energía que tiene de sobra y ya tiene uno un niño diferente después de sólo un entrenamiento. (Hora Ciudad de Uniminuto. 2018)

De la misma manera, recalca el efecto catártico que una función de lucha libre puede tener sobre los espectadores que, desfogando sus pasiones y sentimientos en espacios sancionados socialmente podrían convertirse en personas mejor adaptadas:

Digamos que el aficionado que vaya al evento, si se mete en el cuento como tal de gritar, de las arengas, del rudo, del técnico. Créeme que sale con un semblante totalmente diferente, sale totalmente relajado, contento. Puede salir sin voz, pero sale muy contento y no va a llegar a su casa de pronto a pelear con sus hijos, con su esposa, porque ya toda esa energía que tenía de sobra la dejó allí en el espectáculo en el ring con los luchadores. (Hora Ciudad de Uniminuto. 2018)

La preocupación por los efectos de la lucha libre sobre la moral y el comportamiento de los luchadores o el público, a través de sus mediaciones y afectaciones sobre el cuerpo, es reminiscente de un episodio similar en el caso mexicano. Mientras esta se popularizaba en Colombia durante los años cincuenta, un fuerte debate sobre los efectos nocivos que podía

tener sobre la niñez, tuvo como consecuencias la prohibición de las transmisiones televisivas y a las mujeres de trabajar como luchadoras dentro del Distrito Federal, así como, la restricción a la entrada de niños en las arenas. Todo esto en medio de la creciente preocupación de los luchadores por una posible disminución en la venta de boletos gracias a las transmisiones de televisión. (Levi. 2008. P. 184 y 185).

Este tipo de episodios no son ajenos al caso bogotano, si me permiten un poco de evidencia anecdótica, recuerdo un episodio similar en 2009 cuando City TV, un canal de televisión local, transmitía versiones resumidas de Raw y Smackdown, los programas televisivos de WWE. En el programa del defensor del televidente del canal tuvieron que dar respuesta a varias quejas sobre la violencia de los programas y sus posibles efectos sobre los niños, en algunas notas de prensa se llegó a mencionar que esta fue la razón principal por la que finalmente se decidió retirar ambos programas del aire. (Beltrán. 29 de marzo 2010)

Este tipo de señalamientos ha hecho que los aspectos de la lucha considerados positivos sean contrastados con otras formas o prácticas culturales que son señaladas como verdaderamente perjudiciales o en el mejor de los casos cultura basura. Al entretenimiento sano de la lucha libre se opone el ejemplo las series sobre “narcotráfico y prostitución” señalándolas como formas de entretenimiento que verdaderamente incitan a la violencia. (Diego Barriga Entrevista 16/02/2017 y Giovanni Muñoz. Hora Ciudad de Uniminuto. 2018) El luchador Fercho Jara resume este ejercicio de legitimación por oposición muy bien cuando apela entre risas a los aspectos deportivos de la lucha libre: «Más cultura deportiva, menos reaggeton». (Entrevista. 25/11/2018)

Al señalar los aspectos de la lucha libre que interpelan el cuerpo de los luchadores o el público y atribuirles efectos que, por medio de la catarsis o el disciplinamiento, producen sujetos bien adaptados, Jack Tyler y otros buscan la legitimación de la lucha libre, como deporte o entretenimiento y su validación como actividad sana o saludable.

En este sentido, la deportivización de la lucha libre sucede en un contexto donde pone de relieve su lugar dentro del proceso civilizatorio descrito por Norbert Elias. En este proceso el uso del tiempo libre para el deporte implicaba la reglamentación de la conducta y de los sentimientos a través de un código cada vez más estricto, diferenciado y abarcador que disminuía los niveles de violencia aceptados socialmente (p.33. 1986). Refiriéndose a la

lucha libre profesional como la versión amañada de la grecorromana, el mismo Elias, la ubicaba dentro las formas de ocio y espectáculo donde la violencia del público y los participantes era organizada y regulada. (P. 168. 1986)

Este proceso se articuló con la formación de prácticas de gobierno anatomopolíticas y biopolítica que buscaban la formación de sujetos y poblaciones como medios y objetos de gobierno (Pedraza. P. 10. 2007). Como señala Zandra Pedraza, (2007. P. 27) estas tenían piso en una noción antropológica donde, la mente y el cuerpo estaban en tensión y se buscaba incidir en la mente o el interior de los sujetos a través del cuerpo, este era el foco de la acción pedagógica que produciría sujetos como la ciudadanía.

Como en el caso de la cultura ciudadana, estas prácticas buscaban por medio de tecnologías o ejercicios inculcar ciertas maneras de sentir, querer, actuar y pensar. Al administrar la propiedades emocionales y cognoscitivas del cuerpo para cargarlas de sentido, el objetivo era producir la adopción individual de unas maneras de actuar y percibir adquiridas o la creación de un habitus, según normas de urbanidad, higiene y pedagogía inculcadas por medio de mecanismos como la educación física y estética (Pedraza. P. 24. 2007). El objetivo era: producir estesias, los mecanismos para usufructuar las interpretaciones sensibles de las percepciones sensoriales que se producen en el cuerpo y están relacionadas con “lo que se convierte en ideal y mueve a la gente hacia determinadas metas, [...] a consumir en ciertas direcciones y cultivar ciertos anhelos.” (Pedraza. P. 289. 1996).

De esta manera, se establecen los marcos de un régimen estético político (Pedraza. 2007) que delimita formas y modos deseables de experiencia. Por su carácter estético, estos marcos no establecen imposiciones externas, buscan producir juicios provenientes del interior subjetivo. Funcionan como los marcos valorativos y de percepción con los cuales las personas determinan aquello que es deseable, bello o saludable y escogen de acuerdo con sus propios intereses.

El campo principal donde se realizan estos actos de elección es el mercado, un lugar en el que se concentran los circuitos globalizados y donde, al escoger, el público hace operativos los principios que han dado forma a sus gustos e intereses subjetivos y realiza el valor de los objetos que consume. Aquí, el mercado funciona como un lugar de veridicción (Foucault. 2007) donde, se revela el valor de los objetos que revisten un interés comercial y pueden

enunciarse como mercancías. Es enmarcándose en el conjunto de reglas y relaciones que les permiten enunciarse como mercancía que se legitima el valor y carácter de ciertas formas y prácticas culturales.

En este contexto, el uso de ciertos términos para referirse a ciertos estilos de lucha libre y posicionarlos se enmarca en los esfuerzos de distintas promotoras por legitimar la práctica estableciendo un mercado de la lucha libre en Colombia que sea visible en el circuito global. Como muestra el desarrollo histórico de la práctica en la ciudad, durante el siglo XX, los esfuerzos por posicionar un estilo se ven condicionados por la formación de un mercado cultural y la producción de públicos o audiencias, es decir, por el acceso a espacios de mediación como la televisión o el internet, que no sólo funcionan como espacio de legitimación, sino que producen los marcos de acceso e interpretación que el público utiliza para dar sentido y valor a la práctica.

Como señalan los luchadores en sus llamados para que el público les apoye, es este quien al comprar las boletas y seguir el espectáculo produce el valor de la práctica. La producción de un estilo supone una audiencia que lo disfrute, la formación de un tipo de sujeto que elija la lucha libre como forma de entretenimiento. Jack Tyler llama a este proceso de formación de gustos, crear la *cultura de la lucha libre* en el público. Esto supone técnicas y prácticas que permitan producir y usufructuar su valor para hacerla visible o enunciable, adecuar las técnicas de producción y ordenamiento de lucha libre para su mercantilización.

Aquí, crear una cultura sería la producción de estesias, el conjunto de prácticas y mecanismos que ordenan la experiencia y direccionan la producción de sentido, sujetando de esta manera las personas a ciertos regímenes de verdad mediante aleturgias o actos de verdad. Esto es, procedimientos o rituales donde el sujeto participa en la manifestación de una verdad por intermedio de ciertas obligaciones específicas (Foucault. 2014) En este caso, realizar el valor de la lucha libre en el mercado por medio del consumo y de acuerdo con los marcos de un régimen estético político que dan forma al gusto.

La formación de un gusto supondría entonces todo este proceso de donde se establece un código incorporado o un “patrimonio cognitivo” (Bourdieu. 2010. P. 233) adquirido en la práctica de la vida cotidiana, a través de la escuela o mediante la frecuentación de ciertos

espacios sociales como las arenas, los cines, las páginas de los cómics, las fotonovelas y los carteles en los muros de las calles. Espacios que ejercen una acción pedagógica y generan la “necesidad de sus propios productos y la manera adecuada de satisfacerla” (P. 67).

Aunque mediado por el humor, al establecer una comparación entre lo sensual y lo feo, el meme publicado por CPW busca cimentar un régimen estético político que de base a la apuesta por la construcción de la lucha libre como *pro wrestling* y a la inclusión de la escena local dentro de un circuito global. Lo anglo y los marcos de producción del *pro wrestling*, en la versión globalizada por WWE, quedan posicionados como los parámetros deseables y adecuados.

En oposición, los elementos y rasgos propios de la lucha libre que se había desarrollado en el país hasta la década de los noventa se convierten adquieren un matiz anticuado que ligado a su marca de clase ha hecho que en algunos casos sea denominada como algo guiso. En este sentido lo anglo es estandarizado para convertirse en algo así como la estética de la globalización.

La lucha libre se encuentra localizada, mientras que el *pro werstling*, en el contexto bogotano, aparece como una práctica globalizada y mejor posicionada para ocupar un lugar visible en el mercado. Este término, código para el entretenimiento deportivo, marca la voluntad de entrar en un entramado global, reordenando la escena local para visibilizarla y posicionar este estilo construyendo un mercado lucrativo. De manera similar a como sucedió en el caso del bogotazo, este reordenamiento está acompañado de un discurso de la pérdida que realiza una clausura del pasado y lo revalora en pos de consolidar un nuevo proyecto, en este caso no de ciudad, sino, de lucha libre.

Como señala Nadia Seremetakis (P. ix. 1996) los discursos de la pérdida tienen como efecto una clausura que vacía los campos de su contenido, dejándolos como receptáculos vacíos, abierto a una colonización cultural. Esto puede en cierta medida verse reflejado en los espacios que ha ocupado la lucha libre. La última gran temporada de lucha libre tuvo lugar en el Coliseo Cubierto el Campín, que remodelado y rebautizado como la *Movistar Arena* fue el lugar de llegada para la WWE.

Declarar la muerte de la lucha libre abre el camino para proclamar el nacimiento del *pro wrestling*. Estos discursos son una de las prácticas de legitimación que permiten enunciar a la lucha libre en ciertos campos y categorías, a la vez que, posiciona a ciertos actores para definir los marcos de lo que es la lucha libre. Los actos y discursos de legitimación tienen como trasfondo un proyecto de hegemonía, que a su vez depende de ciertas formas de hacer manifiesta la verdad o el sentido, (Foucault. P. 25. 2014.) de posicionar ciertos marcos interpretativos como parte del sentido común.

Si bien las promotoras locales apelan a lo nacional para legitimarse, como muestra el caso de SAW-WAG, no se pueden desligar por completo de la influencia del entretenimiento deportivo o la búsqueda de su integración al mercado global, bien sea haciendo promoción para la Gira de la Conquista de AAA o repartiendo volantes en el evento de WWE. La apuesta de CPW y las promotoras locales tienen como foco la formación de un público que experimente y produzca el sentido o valor de la lucha libre de modos susceptibles a la usufructuación de la percepción como proceso productivo.

Hasta acá he tratado de presentar el campo de la lucha libre en Bogotá como un espacio donde interactúan dos estilos de lucha libre diferenciados, la lucha libre y el *pro wrestling* o entretenimiento deportivo. Estos estilos no son mutuamente excluyentes, pero como he querido mostrar, el *pro wrestling* como estilo y término ha sido empleado como una estrategia para legitimar la lucha libre y contrarrestar lo que se ha interpretado como el declive del estilo y la escena local.

Al abordar la historia de ambos estilos en Colombia y Bogotá, así como, los contextos en que se popularizaron, se hace posible comprender en qué condiciones y con qué efectos han funcionado las estrategias de legitimación de esta práctica. Podría decirse que la noción del *wrestling* en Bogotá no emergió como una estrategia consciente empleada para desplazar los actores locales o en oposición a un estilo de lucha. Emergió de la articulación de los marcos del régimen de verdad del mercado con las nociones y estilos de lucha libre que habían circulado a través de los medios y de los esquemas que estos establecieron para valorar la lucha libre.

Como Zandra Pedraza (2007) ha señalado, los procesos que producen estecias, buscan administrar las propiedades emocionales y cognoscitivas de los sujetos, interpelan el cuerpo

en su dimensión material y física, como una corporalidad producida a partir de condiciones materiales específicas en un medio concreto de conocimiento. (P. 20.) Por este motivo a continuación quisiera abordar las prácticas y actos concretos por medio de los cuales se interpela al público en las funciones de lucha libre. Mi propósito es identificar las tecnologías y técnicas con las que se produce el sentido en las arenas para comprender las maneras en que la percepción funciona como un proceso de producción material.

CAPÍTULO II: APLAUSOS Y CHILIFIDOS, UNA FUNCIÓN DE LUCHA LIBRE

2.1. LA ARENA

Mientras la música electrónica llena el espacio del salón comunal del barrio San Fernando desde dos parlantes a todo volumen, espero pacientemente en una silla de plástico junto a unas cien personas mientras dan las siete de la noche. El lugar tiene similitudes con un teatro sencillo, en el fondo se encuentran los parlantes, el escenario con puertas y unas escaleras de acceso tanto a la izquierda como a la derecha y una entrada principal al sur del edificio.

Pero este escenario no es el foco de la atención, las sillas están organizadas alrededor de un cuadrilátero en el centro del salón. Esto es una función de lucha libre y por esta noche de sábado el salón comunal se convertiría en la Arena San Fernando, uno de los pocos escenarios de la lucha libre en la ciudad. Este ha sido ocupado por la promotora SAW-WAG desde 2014 cuando empezó a realizar eventos de manera regular, al menos un sábado de cada mes. Este 7 de marzo, sería una fecha significativa, la primera función del año 2020 y la última con público hasta el domingo 18 de junio de 2021, cuando ELL realizó el primer evento presencial desde el inicio de la pandemia del COVID 19.

SAW-WAG es una de las cinco promotoras que operan en Bogotá y es la fusión de dos promotoras que habían funcionado por separado SAW (Society Action Wretling) y WAG (Wrestling Acción Garantizada). Sólo otra promotora, ELL (Equipos de Lucha Libre), ha realizado funciones de lucha libre de manera consistente, aunque más esporádica. El grueso como CWS (Colombian Wrestling Supertars), WAG (Wrestling Acción Garantizada) y RDG (Ring De Gladiadores), de Medellín, principalmente han desempeñado un rol como escuelas de lucha libre; finalmente, la más reciente CPW (Colombia Pro Wrestling), depende de luchadores de estas empresas y sus contactos en el extranjero y realiza funciones de manera mucho más esporádica.

Mientras espero el inicio de la función no puedo evitar entrometerme en una de esas conversaciones que uno escucha por encima del hombro. Francisco, un asistente de unos cincuenta años, habla con su hija sobre su afición a la lucha cuando era pequeño y como gastaba sus mesadas en comics y las fotonovelas del enmascarado de plata. Para él, El Santo

y Blue Demon eran como superhéroes: “Uno leía los comics y luego los veía luchar en el cine eran así, como el Batman de uno”.



Imagen 6. El interior de la Arena San Fernando previo al inicio de un evento de lucha libre. Fotografía tomada por Oscar Mayorga.

A las reminiscencias de Francisco se une Alfredo que también comparte algunas anécdotas. Cuenta que sus primeros encuentros con la lucha libre fueron a través del cine, en su colegio. Por doscientos pesos en el patio del colegio veía películas de luchadores como Santo y Blue Demon contra los monstruos. Francisco le responde con una sonrisa y añade sus propias anécdotas del cine de luchadores: “Sí y siempre se llenaba, iba gente siempre. Pasaba un carro con un voceador y daba la vuelta por la plaza del barrio. Cuando yo iba, el pueblo eso se llenaba, igual es que en un pueblo ¿Qué más hay que hacer?”.

El relato es interrumpido por una pregunta de Alfredo. ¿Qué hacen con la plata del evento? En este momento Francisco nota mi interés en la conversación e intercambia brevemente una mirada conmigo, lo que tomo como una señal para intervenir en la conversación y responder la pregunta: “El dinero que queda, sí es que queda, se usa para mejorar la presentación del espectáculo, los equipos de sonidos o las luces”. Francisco asiente a mi respuesta y revela

que un amigo suyo es luchador. La plata que le da la lucha es más bien poca. “Lo hacen por el amor al deporte. Porque ¡Eso sí! Entrenan harto, esto es duro, además les toca comer demasiado pa’ verse así de grandes”.

El tema se traslapa brevemente con el de las peleas de gallos. Francisco y Alfredo regresan de nuevo a su infancia, cuando las galleras y las arenas de lucha eran más comunes. Ambos tuvieron gallos, ambos sin buscarlo, uno lo recibió como pago de una deuda y otro como regalo; ambos conocieron los pocos barrios donde había peleas de gallos antes de que desaparecieran, un destino que a Alfredo le recuerda el de la lucha libre: “Ya eso no hay. Está prohibido. En Albania es donde si son aficionados a eso. Igual es difícil encontrar esas peleas, igual que encontrar a estos manes. Ya casi no hay lucha libre”.

La lucha libre de sus recuerdos, atravesada por las imágenes de las fotonovelas, los cómics y el cine ha sido opacada paulatinamente por el estilo norteamericano. Mientras Alfredo comenta lo mucho que le costó encontrar un sitio para ver lucha libre en Bogotá señala a su hijo de diez años como el principal motivador de la búsqueda. “A él le gusta es la WWE esa, la lucha de los Estados Unidos. Eso ya es un espectáculo muy grande uno se queda pasmado de ver a esa gente”. Su hijo responde afirmativamente mencionando a su luchador favorito: Roman Reings, la estrella actual de la compañía norteamericana.

Francisco continuó comentando algunos detalles sobre las peleas de gallos y lo que veía en las galleras, lo que parece haber invitado la presencia de otro pájaro en la arena. El Cuervo, un luchador que había salido brevemente de los vestidores para recibir a quienes parecían ser invitados suyos. Al verlo entrar queda sonando en mi cabeza la canción con la que el público le acompaña cuando hace su presentación en el ring, Gallo de pelea de Los Tigres del Norte:

Quiero morir como mueren
Los gallos en los palenques
Pelear hasta que me muera
Si es que alguien puede vencerme
Yo soy gallo de pelea
Y no le temo a la muerte.

Mientras El Cuervo saluda a algunos asistentes se le acerca una mujer que he visto en varias ocasiones, posiblemente su esposa y un grupo de dos niños y hombres. Como en el caso de Francisco, en ocasiones, los asistentes son conocidos de los luchadores pero debido a la

recurrencia de algunos y su reducido número también puede desarrollarse una relación de cercanía o una fría familiaridad entre estos y los luchadores. Con el tiempo yo mismo he llegado a reconocer varios rostros de asistentes regulares y a algunos familiares de los luchadores como en el caso de la mujer que se acercó al Cuervo.

Durante la espera. La presencia de una luchadora en la arena causa la admiración de varios. “¿Tú también luchas?” le pregunta Alfredo. “¡Claro!” La respuesta dibuja una sonrisa en su cara. Esta luchadora se llama Serket y es la única luchadora que he visto participar de manera regular en la Arena San Fernando ha tenido fuertes rivalidades con Mai La Castigadora, El Castigador y quizás la más significativa con el réferi de la compañía, Cesar Franco, a quien le ganó su cabellera junto al Gemelo Halcón 2 en una lucha de parejas donde el réferi hizo equipo con El Castigador.

Sobre la entrada de la arena un cristo crucificado, de metro y medio, observa el ring desde las alturas, como esperando la liturgia de golpes que se avecina y revistiendo la arena de religiosidad. Su mirada le da matices religiosos al pancracio, acercándolo a una suerte de catedral. En el lugar hay un poco más de doscientos asientos, la cantidad de espectadores varía entre eventos y en algunas contadas ocasiones, se podría decir que el número de luchadores supera el de asistentes.

No hay sillas numeradas, aunque a veces hay unas cuantas reservadas para invitados, los luchadores retirados y los luchadores que no combatirán en la jornada, bien sea porque no los programaron en la cartelera o a causa de una lesión. Estas personas tienen facilidades para ocupar un asiento frente al ring pues suelen entrar a la arena antes que la mayoría del público. Usualmente ocupan la parte occidental del salón, entre el escenario y el ring.

El cuadrilátero mide unos cuatro metros y medio de ancho, un metro de alto; a cada lado se encuentran los postes del ring que le dan una altura completa de unos dos metros. Cada poste forma una esquina, en la cual se encuentran los esquineros que sostienen las tres cuerdas negras, los límites del ring y la protección de los luchadores en caso de una caída. La parte inferior del ring, donde se encuentran las guayas y resorteras que lo mantienen de pie, está cubierta con una tela azul oscura. Hace un par de años, cuando empecé a frecuentar la arena, en lugar de esta tela estaban unos plásticos.

Estos plásticos eran una guía visual muy útil para contextualizar a quienes, como yo, se encontraban por primera vez en un evento de lucha libre en Bogotá. En ellos se podía ver a algunos de los luchadores han pasado por la promotora. Se podía ver a Sub Zero, el Último Chingón, Tony Stallone; o quienes hacen parte de la historia de la lucha libre en el país como Bill Martínez, El Tigre Colombiano. Todos junto a las palabras Rudos vs. Técnicos, construían una imagen que resumía los elementos constitutivos de la lucha de manera eficaz.

2.2. RUDOS Y TÉCNICOS.

En la lucha libre bogotana los luchadores y luchadoras encajan en dos categorías, que forman bandos opuestos, los rudos o los técnicos. Para entender estos roles podría ser útil entenderlos como los malos, rudos, y los buenos, técnicos. Los términos son propios de la lucha libre mexicana y como ya había señalado en el primer capítulo es una marca de su influencia en la lucha libre de Bogotá y Colombia:

La división de bandos dentro de la lucha libre fue uno de los aportes más significativos de la lucha libre mexicana a la colombiana, no se trataba de pactar una pelea entre los dos luchadores más poderosos del circuito como ocurre en otras disciplinas de combate como el boxeo, Karate, Taekwondo, etc. Sino de enfrentar a un justiciero contra un gañán, a un héroe contra un villano, la clave radicaba en enfrentar a dos opuestos, un bueno y un malo. (Cisneros. P. 96. 2012)

Un rudo hace trampa, usa movimientos ilegales y frecuentemente emplea una violencia innecesaria o antideportiva y se muestra cobarde cuando la fortuna gira en su contra o frente a la venganza del técnico. Los técnicos, por el contrario, respetan las reglas y buscan la aprobación del público, su estilo tiene como base la agilidad y la habilidad para dominar las técnicas de combate como las llaves de sumisión con las que reduce a sus oponentes.

Estos modos de luchar y comportarse en el cuadrilátero hacen que la pertenencia un bando tenga implicaciones concretas, pues funcionan como estilos de lucha que deben respetarse o considerarse. Adecuarse bajo la categoría de rudo o técnico supone la realización de ciertas formas de conducta sobre el cuadrilátero y frente al público:



Imagen 7. El rudo Sagitario junto al ring y un plástico con la imagen de rudos vs. Técnicos, circa 2014. Fotografía tomada por el autor.

Tomando el testimonio del maestro “Sinistro” las principales características de un técnico eran: “... *su flexibilidad, su agilidad, su destreza y su respeto por las reglas...*” 209 “... [El Técnico] *tira patadas voladoras, tijeras, topes voladores mucha llave...*”210. El tomar el rol de técnico dentro de un espectáculo de lucha, significaba para un luchador dos cuestiones: la primera era tener un estado físico atlético con el cual pudiese ejecutar movimientos de agilidad y la segunda mantener una buena relación con el público. (Cisneros. Pág.: 97. 2012)

De esta manera la gracia, agilidad y corrección del técnico debe enfrentarse a la agresividad, violencia y manipulación del rudo. La oposición estas categorías y códigos de conducta adquieren sentido y relevancia en la medida que se relacionan, oponen y contrastan entre sí.

Estos términos, como señala Heather Levi (Pág.: 63. 1997), tienen connotaciones relacionadas con el contexto donde se originaron. En México técnico es como se solía denominar a los miembros del ala tecnocrática del PRI (Partido Revolucionario Institucional) mientras que científico, un nombre alternativo para el bando técnico, hace referencia a los positivistas de principios del siglo XX asociados a Porfirio Díaz y su régimen. “Así los

aparentemente buenos están lingüísticamente alienados con las fuerzas de la tecnocracia xenofílica.” (Levi. Pág.:63. 1997)

De pronto se apagan las luces, se detiene la música y una voz anuncia: – ¡Bienvenidos a otro evento de SAW-WAG, bienvenidos a esta noche de luchaaaa libreeee! –. El anuncio llega a las siete de la noche y es recibido con los aplausos del público, mientras los narradores del evento dan la bienvenida a los asistentes y presentan a quienes se enfrentaran en el cuadrilátero esta noche.

Los luchadores son presentados frente al público según su bando: rudos o técnicos. Así se enuncia y recalca la división entre estos, así como, su relación de oposición frente al público o presentándola a los asistentes primerizos.

Los primeros en hacerse presentes son los rudos, presentados a través del micrófono como: “el bando de la agresividad y la fuerza, de los que rompen las reglas, dispuestos a hacer lo necesario para llevarse la victoria”. Sobre la pared del escenario se ve la luz de un proyector que muestra el logo de SAW-WAG y muestra unos videos cortos que acompañan la entrada de los luchadores. Esta es una adición nueva a la puesta en escena de la promotora pero es parte de una tradición vieja dentro de la lucha libre y proviene del producto televisivo de la WWE donde desde los años noventa la entrada de los luchadores y luchadoras es acompañada de un video musicalizado proyectado en una pantalla gigante. La adición de estos videos es muestra de un esfuerzo por acoplarse al modelo anglo, que se ha establecido como estándar en la producción de un evento de lucha libre.

Precedidos por el ritmo de la salsa, hacen su entrada dos rudos sin máscara y vestidos con la camiseta de la selección panameña de fútbol, Hércules Negro y Hércules Junior. El primero es un luchador veterano que empezó su carrera durante los años ochenta, llegó a compartir con figuras como El Rayo de Plata y El Tigre Colombia y apareció en el programa de televisión de lucha libre Superviernes. El segundo es su hijo, la continuación de una dinastía, un joven que lleva unos cuatro años de lucha libre.

La permanencia de la lucha libre en Bogotá, en parte, ha sido producto de relaciones de parentesco que le dan una sedimentación entre generaciones. Varios de los luchadores son familiares de algún veterano o leyenda desaparecida de la lucha libre, por este motivo, no es

inusual encontrar referencias a la ascendencia de luchadores como Sagitario, que es presentado como hijo del rudo Rasputín o de El Águila de Plata, hijo del Destroyer. Aunque en el contexto de la lucha colombiana no es común, el sufijo Jr. junto al nombre de luchador es la manera más clara de posicionarse como heredero del portador original del nombre.

El siguiente es Koji Kamura, un experto en artes marciales y llaves de sumisión que viste varios elementos evocativos de una película de artes marciales: como un kimono negro y una máscara blanca con la totalidad de la mandíbula descubierta y una cinta con un yin yang sobre de la frente. Los visores de la máscara cubren sus ojos totalmente con una malla translúcida.

A él, le sigue Charles Manson, vestido con un overol naranja evocativo de los uniformes para presos en EE.UU. y con una máscara beige está deshilachada, que le da apariencia macabra. Esta imagen es reforzada por la entrada de sus dos compañeros, Jigsaw 1 y 2, dos luchadores con personajes gemelos. Su comportamiento es el de dos bufones: suelen acercarse a sus oponentes moviendo la cabeza de derecha a izquierda y dando brinquitos como un niños traviesos en busca de alguna víctima para sus bromas. El público tampoco está a salvo, suelen señalar a los asistentes y reírse o bailar una especie de Macarena que culmina con un gesto de pistola. Su indumentaria y máscara están inspirados en la marioneta de las películas de terror *gore* Saw⁹, el juego del miedo. Su nombre hace un doble juego pues al tiempo hace referencia al nombre de la promotora.

El desfile de los rudos continúa con la entrada del enmascarado Lord Jasin, King Masters y luego Jack Tyler, estos dos rudos sin máscara. Jack Tyler viste un abrigo de piel y gafas oscuras. Mientras se pavonea por la arena mira a los asistentes con desdén para luego insultarlos gritándoles: ¡Basura! Sus insultos son respondidos rápidamente por el público que también le llama basura mientras que otros le piden que le devuelva el abrigo a su mamá. Jack Tyler responde levantando el abrigo y señalar su trasero que tiene bordado sobre el pantalón: #BASURA.

El siguiente es el campeón de SAW-WAG, Terror Star. El hijo de Black Terror lleva sobre su hombro derecho el cinturón que lo acredita como campeón y su máscara está dividida

⁹ Hoffman, G., Burg, M., Koules, O. (Productores) y Wan, J. (Director) (2004) *Saw* [Cinta cinematográfica]. EE.UU.: Lionsgate.

simétricamente en un eje vertical. En la derecha lleva el patrón de su personaje y en la izquierda el de la máscara que portaba su padre cuando era luchador.

Finalmente la presentación de los rudos es cerrada por la entrada de la Horda Infernal, una agrupación de luchadores rudos que se unieron para conquistar todos los campeonatos de la promoción y derrotar a los demás luchadores sin distinciones de bandos, sean rudos o técnicos. Compuesto por tres luchadores y un acompañante, el grupo suele actuar en conjunto y aprovechar su ventaja numérica en los combates y atacar a traición cuando se ven superados en los combates.

El primer integrante del grupo en presentarse es El Castigador. Uno de los campeones en parejas, lleva una máscara blanca con una calavera negra, la misma que lleva en su pecho *The Punisher*, un personaje de comics publicados por *MARVEL*. A él se le une la segunda mitad de los campeones en pareja, El Cuervo, que lleva una máscara blanca, un gabán negro y un sombrero. Anunciada por el sonido del black metal¹⁰ el último en hacer a su entrada es Emeritus, excampeón de la promotora. Su entrada es presidida por un secuaz enmascarado que va escupiendo fuego para abrirle paso a Emeritus que camina vestido de negro, con su rostro pintado con *corpse paint*¹¹ y una corona de espinas sobre su larga cabellera.

Con el calor de las llamas y el olor de queroseno que ha quedado regado sobre el suelo de la arena se cierra la presentación de los rudos que, a grandes rasgos, se inscriben dentro de los tipos de rudo que según Iván Leonardo Cisneros existían en Bogotá entre los años sesenta y ochenta: El monstruo, el narcisista, el desaseado y el enmascarado siniestro.

Físicamente el luchador también tenía que adecuarse para el rol de villano.

Estaban los rudos que eran atléticos y bien parecidos que se jactaban de su belleza al punto de convertirse en un sujeto prepotente para el público; estaban los gordos que el solo hecho de salir sin camisa era motivo de agravio para el “respetable”; estaban los desaseados que usaban ropas sucias, olían raro y mantenían la barba descuidada; los enmascarados siniestros que sus máscaras

¹⁰ La canción usada en la entrada de Emeritus es Dimmu Borgir de la banda Dimmu Borgir.

¹¹ Corpse paint es un nombre utilizado para referirse a un tipo de pintura facial usada por las bandas de black metal.

eran alusión a demonios y los monstruos que salían disfrazados al cuadrilátero, sea de momia, de muerte o de algún ser tenebroso. (Cisneros. P. 98. 2012)



Imagen 8. El acompañante enmascarado de Emeritus escupiendo fuego durante la entrada del luchador. Fotografía tomada por el autor.

Desde luego, esta tipología, y las maneras como es interpretada por los luchadores, ha ido modificándose con el tiempo. Aunque podría argumentarse que algunos rasgos permanecen y producen ciertas continuidades en la forma como se personifica a los rudos en la arena.

Jig Saw y otros rudos con personajes inspirados en películas de terror, le han dado un giro al rudo monstruo actualizando los personajes y sus referencias. A la vez, el uso de personajes terroríficos se inscribe en el contexto mediático de la lucha libre y el cine de luchadores, donde héroes enmascarados solían enfrentarse a enemigos como zombies, extraterrestres, científicos malvados u otros seres de ultra tumba como Drácula. El Castigador y El Cuervo,

que también tienen un personaje de inspiración cinematográfica,¹² o el Campeón Terror Star, con un nombre algo lúgubre, pueden enmarcarse dentro la figura de enmascarado siniestro. Jack Tyler, por su lado, es el mejor ejemplo del rudo Narcisista, se dirige al público con desprecio para engrandecerse y deja claro que, si no es para aplaudirle, le importa poco la opinión que tengan de él.

Otros como Koji Kamura o Hércules Negro y Hércules Jr. exhiben algún rasgo de estas categorías pero su histrionismo parece más enmarcado dentro de un tipo de masculinidad agresiva. Hércules Jr. es rápido y de movimientos bruscos siempre termina sus movimientos con un grito, una especie de rugido.

Ahora empiezan su presentación los técnicos. El primero entrar en la arena es Lyon Brase, un joven de poca estatura con relación al resto de los luchadores y de una complexión física delgada, al lado de los rudos la figura del novato se hace escuálida. Quizás por esto es que el día de hoy se ha presentado con una camiseta rellena de espuma que le hace ver más ancho.

A Lyon Brase le siguen el Águila de Plata y Byakko el Guerrero Tigre, ambos, jóvenes enmascarados con pocos años en la lucha. El primero lleva una máscara roja con la silueta de un águila en cuerina plateada. En el caso de Byakko lleva una máscara amarilla con detalles en negro y peluche blanco, que simulan las rallas y el pelaje del tigre. Mientras el Guerrero Tigre da una vuelta alrededor del cuadrilátero para saludar a las personas del público que le extienden sus manos, él lleva entre sus brazos una estatuilla de la Virgen de Chiquinquirá. Esta estatuilla lo liga a unas tradiciones católicas que, como técnico, lo ubican en oposición directa con la Horda Infernal y contrasta con los tonos macabros que este grupo adquiere haciendo otro uso de la iconografía religiosa, como la corona de espinas que lleva Emeritus.

Al discutir las características de cada bando y su estilo de lucha los comentaristas ligan aspectos como la agresividad de los rudos a su disposición por romper las reglas y de manera similar la habilidad y gracia de los técnicos con una manera correcta de actuar. Los actos y movimientos de cada bando quedan enmarcados dentro de un estilo de lucha que les es propio

¹² Pressman, E.R., Most, J. (Productores) y Proyas, A. (Director) (1994). *The Crow*. [Cinta cinematográfica]. EE.UU.: Dimension Films.

y además adquiere connotaciones morales, pues la rudeza consiste en emplear la agresividad para doblegar al oponente, manipulando las reglas de ser necesario. En contraste la bondad del técnico se expresa en su uso de la técnica para hacer frente a los rudos y solo recurrir a la agresividad como respuesta a las transgresiones del rudo, aunque, en ocasiones ni esto es suficiente para que un técnico recurra a las represalias.

Precisamente, esta codificación moral de los luchadores y sus roles ha sido uno de los temas principales en varios textos que sobre la lucha libre (Véase la introducción) donde ha sido abordada como uno de los aspectos constitutivos de la práctica en sus distintas formas. Aunque los términos y contenidos simbólicos de las categorías varían según el estilo de lucha y su contexto sociocultural, la dicotomía entre dos bandos suele analizarse como una relación de oposición y contraste, que se hace palpable durante los enfrentamientos donde los luchadores construyen sus personajes. Por esta razón el énfasis ha estado en analizar el sentido la lucha libre tomando los personajes como unidades de análisis simbólico.

Sin dejar completamente de lado este tipo de aproximaciones a la lucha libre, en este capítulo quisiera enfocarme en explorar otra dimensión de esta oposición. Quisiera explorar la manera cómo la personificación de los luchadores y toda la escenificación del espectáculo, es usada en la práctica para producir el sentido de la lucha libre. No sólo de los combates, a través del contraste entre técnicos y rudos, sino de la experiencia del público, a través de una serie de prácticas y acciones concretas que incluyen esta oposición y contraste entre bandos.

Los roles de los luchadores no sólo determinan su estilo de lucha, sino que en primer lugar, establecen para cada personaje un código de conducta que delinea el tipo de relación que mantendrán con el público. “Anteriormente todos los técnicos eran los que aplaudían y a los rudos eran a los que estaban chiflando, ya ha cambiado un poquito el concepto” (Terry Golden. Sobrevivientes. 2019) Esta descripción de Terry Golden expresa la forma clásica de la relación entre el público y los luchadores. Los técnicos además de ser hábiles y respetar las reglas debían ser amables con el público, mientras que los rudos tenían licencia para antagonizarlo y provocarlo: “El rudo [...] molesta al pueblo. A mí me gustaba mucho la rudeza, no... yo era feliz pegándole a mis compañeros. Eso, y molestar al público.” (Luciano Ramírez, El Alacrán. En Sobrevivientes. 2019).

Como menciona Terry Golden las dinámicas de esta relación se han ido modificando y rudos como El Cuervo, El Castigador y Jack Tyler son aplaudidos y admirados por algunos fanáticos aún por encima de los técnicos a los que se enfrentan y a pesar de las infracciones o trampas a las que puedan recurrir. Y aunque siempre han existido fanáticos de los rudos y los técnicos, como en el caso mexicano (Véase Levi. 2008 y Mobius. 2007), los aplausos que reciben estos rudos pueden ser señal de la reducida fuerza e importancia de esta categorización en las arenas de Bogotá.

Quizás es por este motivo que algunos luchadores han empezado a experimentar con sus personajes más allá de los límites de lo rudo y lo técnico. Los últimos dos luchadores en hacer su entrada a la arena son El Desconocido Jr. y El Gemelo Halcón 2, el primero un rudo, “un talento joven”; el segundo un veterano que hasta el 2019 había sido el técnico emblema de la promotora. Juntos estos dos luchadores formaron una agrupación llamada Los Disidentes, que está abierta para luchadores rudos y técnicos que deseen unirse, el nombre del grupo muestra su intención de transgredir los límites impuestos por estas categorías.

Anunciado como el cien por ciento bogotano, El Gemelo Halcón 2 hace su entrada cantando Pica que pica de Vicente Fernández. Su máscara verde y roja, dividida por la mitad, lleva en el centro la silueta de un halcón con sus alas extendidas y dividido por la mitad, de manera que sólo se toque con la otra mitad por el pico. A él se une el Desconocido Jr. que lleva una máscara roja. Luego de agradecer al público su presencia y su apoyo a la lucha libre colombiana, como un buen técnico, el Gemelo anuncia que ha decidido sacar su lado rudo a petición del público, pero aclara que los disidentes no son rudos ni técnicos sino, “luchadores” y finalmente, sentencia que con la formación de Los Disidentes: “nada va a ser igual”.

Pese a la hiperbolización del Gemelo Halcón 2, la formación de Los Disidentes es significativa porque en más de un sentido muestra la influencia que el *pro-wrestling* ha tenido sobre la lucha libre. La formación de la agrupación sucedió durante una lucha de ambulancias del Gemelo Halcón 2 contra El Cuervo. Esta fue el primer combate con dicha estipulación en la historia de Colombia. En esta modalidad, el luchador debe colocar a su oponente, inconsciente sobre una camilla, en una ambulancia y cerrarla sin que este oponga resistencia.



Imagen 9. El Gemelo Halcón 2 ensangrentado y golpeado durante la lucha de ambulancias en la que se formó el grupo Los Disidentes. Fotografía tomada por el autor.

Esta estipulación y otras similares son comunes en los eventos televisados de WWE donde son usadas para darle más espectacularidad y tensión a los combates, también, para autentificar o validarlos frente al público intensificando los riesgos a los que los luchadores someten sus cuerpos para darle a la lucha lo que Leo Hunt ha llamado autenticidad corporal (Hunt, P.119. 2005). Este tipo de estipulaciones incluyen una variedad de modalidades y elementos, además de las luchas de ambulancia están: las luchas de escaleras, las luchas encadenados al cuello, las luchas de mesas, sillas y escaleras y varias más que encajan en lo que se ha llamado lucha extrema.

Un segundo elemento de influencia puede verse en la manera como el Gemelo Halcón 2 abraza lo que denomina su lado rudo sin adoptar todos los rasgos de la categoría. Ha mantenido una buena relación con el público e incluso le atribuye su cambio, para el público él sigue siendo un héroe a pesar de estar dispuesto a romper las reglas. Este tipo de héroe parece acomodarse mejor al estilo angloamericano donde las categorías de héroes y villanos, o *babyfaces* y *heels*, no prescriben un estilo de lucha o un código de conducta sino el lugar de un luchador frente a su público, de admiración o desprecio. Este cambio tuvo lugar unas semanas después de que el gemelo Halcón 2 enfrentara a un luchador estadounidense ex WWE en *Indy Circuit* un evento de CPW.

La adopción de personajes más cercanos a las categorías de *heels* y *faces*, así como, la realización de una lucha de ambulancias en San Fernando muestra que, la lucha libre local,

a pesar de reivindicarse como nacional, ha ido adoptando como estándar los parámetros y técnicas del entretenimiento deportivo para producir el espectáculo y ajustarse a sus audiencias. Sin embargo, como en el caso de la lucha de ambulancias, estas prácticas hacen parte de procesos de espectacularización y legitimación propios del *pro-wrestling* y el entretenimiento deportivo, como la cooptación de la lucha extrema para revestirse del aura de autenticidad y subcultura que esta había construido durante la década de los años 90 en EE.UU. (Véase Hunt. 2005 y Beekman. 2006)

Al concluir las presentaciones se encienden de nuevo las luces, es el tiempo de los enfrentamientos. Todo lo que ha acontecido hasta ahora es un preámbulo de esto y se puede sentir la ansiedad de los fanáticos. ¡Queremos lucha! El grito deja en claro que ya no aguantan más demoras, es tiempo de que la lucha se tome el ring.

2.3. LOS COMBATES

Se anuncia el primer combate “Lucharaaán a una caída, sin límite de tiempo: Charles y Koji Kamura”. Para ganar el combate un luchador debe: lograr mantener los hombros de su oponente en la lona mientras el réferi hace un conteo de tres o mediante rendición, aplicando una llave de sumisión, similares a los de la lucha grecorromana. En un combate regular no se permiten interferencias de terceros, ni el uso de armas, como sillas, tablas o cadenas.

En esta lucha se enfrentaran dos rudos y aunque lo usual son los enfrentamientos entre rudos y técnicos, este tipo de combates no son extraños. Quizás el día de hoy se deba a que el número de rudos es mayor al de los técnicos.

Antes del inicio del combate una figura ingresa pavoneándose por la arena con sus brazos alzados frente al público, es una figura pequeña y escuálida, el opuesto absoluto de un luchador. Se le anuncia como la autoridad en el ring, el encargado de impartir justicia, el juez o *referee*. Dependiendo del momento también le han presentado como el abogado de Uribe, el juez que liberó a Santrich, el juez de Odebrecht y el responsable de la llegada del Coronavirus a Colombia. El anunciador grita su nombre: ¡César Franco! El público le abuchea, todos por igual, quienes apoyan a rudos y técnicos, no importa que César favorezca a los rudos con frecuencia. Los cantos de «César Pirooboo» llenan la arena y a estos les sigue

un cartel que reitera el mensaje de manera escrita: César Pirobo, en letras negras sobre una tela blanca.



Imagen 10. El réferi, César, recostado en el encordado del cuadrilátero mientras espera la entrada de los luchadores. Fotografía tomada por el autor.

Él siempre mira al público desde el ring, con auténtica indiferencia por sus chillidos y absoluto desprecio hacia su presencia; él es la autoridad en el ring, quien debe sancionar las trampas de los rudos; pero quien es incapaz de hacerlo de manera eficiente, siempre les deja impunes; él es la impunidad. Su corrupción e incapacidad le hacen un mal hombre; puede ser un misógino que minimiza y descarta a Serket por querer enfrentarse a los luchadores o puede ser un pirobo, con todos los tonos homofóbicos de la palabra, por su complacencia y cercanía con los rudos. Su presencia es una carta blanca para el odio, ocupa cualquier rol necesario para antagonizar a los luchadores y especialmente a los asistentes. Como a los demás, su sonrisa burlona me resulta una invitación y termino por unirme a los abucheos del público.

El anunciador llama al ring a los luchadores “Koji Kamura, la máquina de sumisión”. Entre abucheos, emerge del camerino una figura blanca que porta un cinturón en su cintura. Como

en el box, en la lucha a los campeones se les otorga un cinturón con placas doradas. En este caso el campeonato ecuatoriano de sumisión atestigua las capacidades marciales de Koji, que lo porta como certificado de que en efecto es la máquina de sumisión. Koji mira los fanáticos y hace un gesto de desaprobación, mueve su cabeza de lado a lado y se lleva la mano a la barbilla para dejar en claro que la opinión de los fanáticos le tiene sin cuidado. Sobre la tercera cuerda, eleva su cinturón y lanza un grito: ¡Arriba los rudos!

Se escuchan el nombre de Charles Manson y la música anunciando la presencia del luchador. Agresivo, lento y metódico golpea las cuerdas del cuadrilátero con las cadenas que lleva en sus manos, da un gemido seco y provoca a los fanáticos para que se suban al ring contra a enfrentarlo. Tras recostarse en una esquina del cuadrilátero, César empieza a requisar a este luchador para asegurarse que no tuviera escondidos elementos extraños o armas que pudiera usar durante la lucha. Los toques del réferi al luchador despiertan las burlas y chiflidos del público, especialmente de dos aficionadas que logran arrancarle una respuesta a César: ¿Ya están borrachas? ¡Viejas Borrachas! Las aficionadas lanzan una carcajada y sonrían felices por haber logrado una respuesta. Conteniendo una sonrisa, el réferi se queja con Charles Manson de las interrupciones de las aficionadas pues, según él, le impiden realizar su trabajo.

“En esta lucha se enfrentarán Charles Manson y Koji kamura, la fuerza contra la destreza marcial” explica el narrador. Para dar inicio al combate César señala a la mesa de narración: “¡Centrooooo y luchaaaa!”

De manera casi inmediata, los luchadores se entrelazan en una especie de abrazo en el que cada uno intenta arrojar al otro contra las cuerdas, una toma universal. Koji Kamura, el más grande de los dos, lo logra. Manson a merced de Kamura debe ser más agresivo, logra tomar impulso en las cuerdas y contraatacar con un lazo al cuello, golpeando con su antebrazo el pecho de Koji, lo tumba sobre la lona. El golpe sobre las tablas del ring resuena en toda la arena el sonido de los cuerpos chochando, impactando sobre la lona, su vistosidad y las gesticulaciones de los luchadores parecen darle una tactilidad al enfrentamiento, es difícil sustraerse de lo que sucede ante esta estimulación. Tras varios golpes y llaves la lucha sale del cuadrilátero se estrellan uno y otro contra las paredes de la arena. La gente sigue la acción y se levanta de sus asientos para ver mejor.

A pesar de la intervención y trampas de los aliados de Charles Manson, Jig Saw 1 y 2, un maltrecho Koji Kamura logra la victoria con una patada y una plancha tras quince minutos. Él aprovecha el momento para dar un discurso donde afirma que la lucha libre en Colombia no ha muerto y que, mientras haya luchadores dispuestos a poner en juego su cuerpo por el público, la lucha está viva. Para Koji los luchadores entregan su vida por darle un espectáculo a los espectadores y su cuerpo al deporte; Koji está dispuesto a hacer el sacrificio como el Cristo que se encuentra a sus espaldas.

En el intermedio de las luchas uno de los comentaristas se toma un momento para anunciar la muerte la Momia Vengadora, Osvaldo Cabezas, a quien menciona como una leyenda de la época Dorada de la lucha libre. Durante esta breve interrupción los comentaristas también saludan a Joaquín Navarro Olarte, El Siniestro, otro luchador veterano que ha enseñado y entrenado a los miembros de la promoción y a otro luchador presente en la arena, Tony Guerrero, un luchador que sufrió una lesión seria por la que se vio obligado a retirarse definitivamente. De esta manera se evoca y reconoce a los ídolos pasados, a la vez que se le presentan al público, una forma de hacer y mantener la memoria de esta práctica en la ciudad.

Tras la breve pausa se reanudan los combates durante la noche, Byakko el Guerrero Tigre enfrenta a Jack Tyler, luego, el Águila de plata y Lyon Brase se enfrentan a los gemelos del mal, Jig Saw 1 y 2 y El Cuervo se ve frente al campeón Terror Star. A medida que transcurren los combates, la afición parece emocionarse cada vez más. Tras dos horas, finalmente llega el evento principal y el cierre de la noche, un combate de amenaza triple por equipos: El Desconocido Jr. y El Gemelo Halcón 2 contra Hércules Jr. y Lord Jasin contra El Castigador y Emeritus. Cuando los rudos de la Horda Infernal ingresan al cuadrilátero César les abraza, anunciando que actuará en confabulación con ellos, la gente les abuchea de inmediato.

Los cuatro rudos confabulados obtienen la ventaja sobre Los Disidentes desde el inicio, con trampas claro. Mientras el acompañante sin nombre de Emeritus distrae al referi, El Castigador aprovecha para usar golpes ilegales e incluso una tabla contra el Gemelo Halcón 2. El público, con los ánimos alborotados ya no puede quedarse contenido en sus asientos. “¡Rómpalo!” Le exigen unos a los rudos con el puño en alto. En respuesta una mujer se desgarró la garganta denunciando las trampas de los rudos “¡Oiga! ¿No ve que le están haciendo trampa?”. Mientras dan puños al aire, los niños observan, con los ojos y la boca

bien abierta, cómo los luchadores se lanzan desde lo alto del ring. Algunos, que llevan juguetes mueven a su muñeco favorito, como tratando de controlar a los luchadores por intermedio de estos.

Para los rudos la exaltación del público es una buena señal. El Siniestro ve en estos insultos la razón de ser del rudo:

El rudo necesita que la gente lo odie. Yo, una vez, cuando trabaje como rudo alguien me dijo oiga pero si el público lo está aplaudiendo... ¡No! Yo quiero es que el público me chifle me eche los putazos, me escupa ¿Sí? (Joaquín Navarro: Entrevista: 3/11/2017)

Al ver a los fanáticos que los increpan o se quejan de sus trampas El Castigador les provoca con un gesto, pone su dedo sobre la boca para callarlos, a la vez les invita a enfrentársele mientras que, Emeritus les grita: no sea lambón. Los rudos tienen a su disposición una variedad de herramientas para antagonizar al público, sus gesticulaciones, miradas y sus insultos les permiten lograr las reacciones y abucheos que buscan del público. Siempre están quienes, como yo, empatizan con los rudos y aplauden su comportamiento para estos aficionados y autoras como Heather Levi (P. 63. 1997) los rudos son quienes le dan gusto y sabor a la lucha libre, son sus artimañas las que permiten brillar a los técnicos. Para Janina Möbius el papel de los rudos es central pues cuentan: “con el mayor margen de acciones y reacciones, trabaja más activamente con el público, es el provocador y conductor de las emociones.”(P.18. 2007)

El caos impera en la arena, sólo se escucha el bullicio del público. El Desconocido Jr. y El Gemelo Halcón 2 logran recuperar su compostura y empiezan el contraataque. El público se ha sentado y cada equipo ha vuelto a su esquinero, sólo dos hombres luchan en el ring. Se da una rápida serie de relevos y el árbitro no logra determinar quiénes están legalmente en la lucha, los técnicos ganan ventaja y logran aventar a los rudos fuera del ring para lanzarse sobre ellos desde lo alto del esquinero. La lucha se ha trasladado a las afueras del ring, los técnicos parecen estar a punto de ganar y el público se ha puesto de pie una vez más.



Imagen 11. El Cuervo intercambiando insultos con los asistentes. Fotografía tomada por el autor.

De la nada, entra al ring el tercer miembro de la Horda Infernal, El Cuervo. Ayuda a El Castigador golpeando a El Halcón, que queda tendido en el piso. El árbitro advierte la interferencia y descalifica a los rudos. La descalificación, concluye el combate pero no la pelea. Lejos de detener a los rudos, les da vía libre para continuar su malintencionado asalto, que ahora tiene por objetivo al Desconocido Jr. su antiguo aliado, reducido por las salvajes patadas de El Castigador. Entre los tres luchadores de la Horda infernal colocan al Desconocido Jr. de espaldas sobre el esquinero para que el cuarto miembro, el secuaz enmascarado de Emeritus le escupa una bola de fuego sobre la espalda para neutralizarlo.

Hercúles Jr y Lord Jasin abandonan la arena, esta disputa ya no les concierne. Lyon Brase y la luchadora Serket entran para equilibrar de nuevo las fuerzas son cuatro contra cuatro. Lyon Brase golpea a El Castigador de sorpresa. “¡Dele!” le gritan, esperando que ajusticie a los rudos. Pero el puño de El Cuervo le ha noqueado. De nuevo los rudos resultan arriba, Lyon yace en el piso a merced de Emeritus, aunque Serket ha logrado expulsar al esbirro enmascarado que acompaña a la Horda Infernal. En la refriega incluso César se ha visto inmiscuido por tratar de hacer valer las reglas se ha llevado unas buenas sacudidas de sus amigos los rudos.



Imagen 12. El Acompañante enmascarado escupe una bola de fuego sobre la espalda del Desconocido Jr. Fotografía tomada por el autor.

El público quiere ver, de nuevo, algunos abandonan sus asientos para seguir a los luchadores y ver de cerca lo que sucede. El narrador pide al público que no interfiera, algunos espectadores están demasiado cerca. Es imposible saber qué detiene al público de intervenir, allí no hay policía o vallas que los aparten de los luchadores.

El Gemelo Halcón se logra incorporar. Pronto los técnicos logran la ventaja y sacan a Emeritus del ring. El Castigador acude a su ayuda, antes de ser atacado por El Desconocido Jr. y Serket nuevamente. Los fanáticos están enardecidos aplaudiendo la venganza, ha sido un justo castigo para la cobardía de los rudos. Mientras El Desconocido y el Halcón se distraen con El Castigador, Emeritus se incorpora y los sorprende por la espalda, dando espacio a la retirada de los rudos.

Mientras ambos bandos intercambian insultos, provocaciones y se retan a una nueva lucha que decida de manera definitiva la rivalidad, los fanáticos insultan como pueden a los rivales de sus ídolos. “¡Perdida!” le gritan a Serket. “¡Cobardes!” a los rudos que hacen su salida hacia los vestidores, César les sigue adolorido mientras El Gemelo Halcón 2 sentencia la

seriedad de la rivalidad: “Si toca, nos sacamos sangre, una lucha vale todo. La pido al señor Wilson Pascuas que sancione la lucha”.

Frente a la interpelación del luchador técnico, Wilson Pascuas, el presidente de la promotora se ve obligado a responder. Como figura de autoridad, él es la única persona capaz de oficializar los combates entre los luchadores. Sin embargo, el promotor opta por someter la lucha propuesta a un plebiscito frente a una autoridad mayor, el público.

Con el micrófono en su mano derecha, Wilson Pascuas baja desde la mesa de comentaristas, donde había presenciado todo el evento. Mientras pasa por los asientos del público responde a la petición del Gemelo Halcón: «En la Arena San Fernando manda el público la máxima autoridad es la afición. Si el público dice que sí, el combate queda aprobado». Tras esta proclama Wilson rodea el cuadrilátero acercando el micrófono a varios asistentes para que respondan si quieren ver al Gemelo Halcón enfrentarse a la Horda Infernal. Al finalizar la consulta la mayoría absoluta se ha pronunciado con un sí. «Es oficial en el próximo evento una lucha vale todo». Esta estipulación permite el uso de objetos contundentes y la interferencia de terceros en el combate, suele marcar el recrudecimiento de una rivalidad porque son luchas encarnizadas.

Tras el anuncio los luchadores abandonan la arena y el público queda en silencio, los narradores agradecen la asistencia del público, anuncian las fechas de próximos eventos y dan por concluido el evento. Son las nueve y media, un aire nuevo se respira en la arena, que ha vuelto a ser salón comunal, las luchas han terminado y la tensión que llenaba la arena se ha diluido.

El público, que regía sobre los destinos de aquellos enmascarados y les exigía cuentas, a la vez que aseguraba su unidad en un entramado de miradas intercambiadas, en el seno del mismo público, ha desaparecido. Aquella mirada colectiva, que en medio de los gritos igualaba a los luchadores con su público, ha sido reemplazada por un cúmulo de gente que, en medio de sonrisas y alguna queja por la derrota de los técnicos, abandona lentamente el recinto.

Algunos esperan a que los luchadores salgan de los vestidores para conseguir una foto con ellos, una foto para compartir con sus favoritos incluido César a quien le piden una foto esos

que más lo insultaban. Otros, como yo, nos acercamos al ring. En medio de la lona se encuentran las manchas de sangre y sudor, como pintura sobre un lienzo, estas dibujan la silueta de los luchadores y relatan la historia de lo que esta noche aconteció sobre el ring, de lo que con sus cuerpos contaron los luchadores, una historia de humillación, dolor y venganza.

Hasta este punto me he enfocado en la descripción de un evento de lucha libre con el propósito de delinear las prácticas y elementos con los cuales se producen el espectáculo en los eventos presenciales de una promotora bogotana. Para esto intenté asumir una posición que me permitiera participar como un integrante más del público para poder dar cuenta de la manera como los distintos elementos y actores interactúan en los eventos. A partir de la descripción hecha aquí, quisiera tomar ciertos elementos y hacerlos más explícitos o abordarlos a mayor profundidad para comprender mejor las maneras en que se construye el sentido y valor de la práctica.

En el siguiente capítulo quisiera argumentar que el eje de la producción se encuentra en la relación entre los luchadores y el público y que esta relación hace de la lucha libre sea una coproducción entre ambas partes donde a través de una serie de afectos, gestos e intercambios se generan una serie de interacciones en las cuales proponen y negocia el sentido de la práctica y se produce su valor. También abordaré como estas interacciones son direccionadas mediante la organización del espacio y la participación del público en las arenas para hacer posible ciertas formas de capitalización y legitimación a través de la producción del valor afectivo.

CAPÍTULO III: EL DIRECCIONAMIENTO DE LA LUCHA LIBRE, PRÁCTICAS AFECTIVAS Y DE ORDENAMIENTO

3.1. PRÁCTICAS AFECTIVAS

3.1.1. El público como propósito

Un buen punto de partida para empezar a explorar más a fondo la relación entre el público y los luchadores puede ser una pequeña anécdota que le gusta relatar a El Siniestro, Joaquín Navarro Olarte. La historia, que contó tanto a Cisneros (P.138y 139. 2012) como a mí (Siniestro. Entrevista 7/11/2017), tiene por protagonista a un miembro del público. Mientras comía un helado en la arena, este hombre quedó tan cautivado por una lucha que por no separar sus ojos del combate, terminó comiéndose el helado de un niño que estaba sentado junto a él sin darse cuenta, servilleta incluida. Todo mientras lo grababan y fotografiaban.

Esta anécdota pone la capacidad para fascinar y cautivar al público, la dimensión de espectáculo, como eje de la lucha libre, pues todo se construye pensando en los espectadores, en quienes verán los combates. Quizás es reconociendo la importancia de este aspecto que, luchadores como Jack Tyler (Hora Ciudad de Uniminuto. 2018) y Terry Golden (Entrevista. 18/04/2017) se refieren a la lucha como un deporte-espectáculo, para resaltar el esfuerzo físico que requiere pero reconociendo el papel que toda la “parafernalia y los trajes vistosos” juegan al momento de “entretener al público” y “contar una historia”.

Con el fin de comprender esta dimensión de espectáculo que presupone la participación del público propongo dos momentos de análisis. El primero, se enfoca en los elementos teatrales o espectaculares de la lucha y los medios con los que los luchadores ponen en juego una serie de afectos para impactar o mover al público. El segundo, aborda esta dimensión espectacular tratando de comprender cómo los espectadores actúan contestando, propagando e interrumpiendo los afectos que buscan producir los luchadores.

Al reconocerse dentro del campo del espectáculo los luchadores asumen un rol más allá del de competidores. Su preocupación principal no está relacionada con la victoria o la derrota. Una victoria en un encuentro que el público considere aburrido o sin público que la presencia carece de importancia pues “sin los espectadores no habría lucha libre” (Smith. Pág.: 157. 2008). Las preocupaciones que un luchador puede tener sobre su rendimiento sólo están

relacionadas con su capacidad física, sino, con que esta le impida lograr el verdadero objetivo, una respuesta emocional del público: “Si la gente no sale prendida, con ese ímpetu, también nos sentimos mal pero hace que nosotros nos esforcemos para cada vez darles más, y más y seguir entrenando...” (Kuba Hendrixx. Entrevista. 3/09/2018).



Imagen 13. Emeritus posa para el público desde el encordado mientras recibe aplausos, insultos y los flashes de las cámaras. Fotografía tomada por el autor.

Una expresión clara de esta preocupación son las palabras de Terry Golden: “lo importante es que a uno como luchador o lo chiflen o lo aplaudan porque un luchador que pase desapercibido creo que está perdiendo el tiempo.”(En Sobrevivientes. 2019). Así, la función real del luchador se convierte en ser un catalizador de emociones y este propósito cambia la relación que tiene consigo mismo y su oponente, así como la manera que piensa el ser deportista:

“El luchador es un transmisor de sentimientos y emociones por al fin de cuentas nosotros nos diferenciamos del resto de deportes de contacto en eso. En la lucha libre la transmisión de mis emociones no va de mi hacía ti que eres mi oponente sino de mi hacía la gente que está a mí alrededor porque el fin último de la lucha libre y del luchador ¿Cuál es? Exaltar las almas de las personas y es por eso que la lucha libre es

arte. Porque no existe otro deportista, como el luchador, que preocupe más por lo que la gente está viendo, por lo que la gente está sintiendo, esa es la razón por la que nosotros somos artistas.” (Kuba Hendrixx. Entrevista. 3/09/2018)

3.1.2. La corporalidad de la lucha libre

Es aquí donde el cuerpo se convierte en un elemento central pues es el medio por el cual los luchadores transmiten sus emociones. Para Barthes este es la primera clave del combate pues es “el signo básico” (P.15. 2016) con el cual se comunica al público y se expresa el rol de cada luchador. Sin embargo, el cuerpo no es sólo un punto sobre el que se inscriben contenidos semióticos. En la lucha libre, la corporalidad de los luchadores y la sensorialidad del público constituyen dimensiones materiales que se interpelan, modifican y movilizan con ciertos propósitos.

Vale la pena mencionar que, mi intención es abordar el cuerpo en su dimensión material, como un lugar de relacionamiento situado en contextos determinados social y culturalmente. En este sentido, considero que la mejor perspectiva para analizar el rol del cuerpo en la lucha libre es tomarlo como locus problemático de significado, experiencia y conocimiento, un nexus de campos de fuerzas finamente entrelazados que configuran procesos de producción de sentido, experiencia y saber (Highmore. P. 119. 2010).

Me interesa el cuerpo en la lucha libre en tanto que afecta y es afectado dentro de la arena, me interesan los procesos mediante los cuales es aprehendido y gestionado. Procesos relacionados como los entrenamientos de los luchadores, los efectos de los combates sobre sus cuerpos o dimensiones, ya abordadas en otros trabajos como las formas en que el género impacta la escenificación de los luchadores o sus relaciones con el público (Véase: Introducción) no son abordadas en este texto de manera profunda. Sin embargo, considero que este apenas es un intento por elaborar una aproximación distinta que permita acercarse a todos estos temas bajo un nuevo enfoque.

Siguiendo a Lisa Blackman, (2008) podríamos pensar la corporalidad, no como una entidad delimitada, sino como una suerte de membrana o interfaz donde los sentidos son procesos que la conectan a “otros cuerpos humanos y no-humanos, a prácticas, técnicas, tecnologías y objetos que producen distintos tipos de cuerpo” (P.1. 2008) también, distintas formas de

experiencia. Se trata de un cuerpo somáticamente sentido (Sheets Johnsjon en Blackman. P10. 2008) un cuerpo afectivo permeable al afuera, no definido por una envoltura de piel como su límite, sino, por su capacidad y potencial de reciprocitar o coparticipar en el pasaje o intercambio de afectos. “Marca un cuerpo que pertenece a un mundo de encuentros” (Seigworht y Gregg. P.2. 2010)

Acá el cuerpo aparece como un lugar de experiencia cultural, así como, de contacto con el mundo y sus afectos a través de los sentidos. En la medida que, los afectos emergen en procesos indeterminados de interrelacionalidad con el entorno y marcan un cuerpo que pertenece a un mundo de encuentros (Seigworht y Gregg. P.2. 2010), lo social queda encarnado como una experiencia afectiva. (Watkins. P.284. 2010)

De esta manera, poner atención a los luchadores implica un enfoque sobre lo que hacen sus cuerpos, las maneras en que encarnan sus personajes y los modos en que se despliegan sobre el ring y la arena. Los luchadores no portan la máscara como una prenda, es un elemento material a través del cual realizan la existencia del luchador. El overol y la máscara deshilachada de Charles Manson se complementan con su paso lento, sus gemidos y la música que le acompaña. Usar la máscara implica asumir una serie de prácticas, disposiciones y gestos corporales por medio de los cuales el luchador invoca un estado emocional para actuar, en este caso, como rudo.

La producción de este estado emocional es algo que como expresa Jack Tyler le permite transformarse en: “una persona totalmente diferente a la que está normalmente y salgo totalmente enfocado a ganar, a destrozar al que está en el ring” (Hora Ciudad de Uniminuto. 2018). De manera similar Fercho Jara señala que al escuchar la canción que los acompaña al cuadrilátero, *Fucking Hostile* de Pantera, se transforma en Fercho Jara, que a pesar de ser una proyección de sus gustos le permite sacar sentimientos y anhelos reprimidos para: “explotarlos con un personaje” (Entrevista. 25/11/2018).

Es a partir de elementos como la música que se produce el estado emocional y la transformación que les permite a los luchadores asumir su rol y realizar su personaje de manera constante en un relacionamiento con la afición que a su vez tienen como propósito generar nuevos estados emocionales. Jack Tyler usa gestos como la mirada y muecas con los labios para hacer visible su desdén o desprecio por sus oponentes y el público que lo abuchea;

Jig Saw 1 y 2 usan sus bailes, burlas y gestos para exasperar a sus oponentes y al público pero también para hacer reír.

Otra de las herramientas que es de gran utilidad para los luchadores es el discurso o a lo que Javier Vega se refería como el uso del micrófono en el primer capítulo. De lo que se trata es de la capacidad para usar las palabras y la entonación para enardecer al público para que este se interese en los combates y los luchadores que se enfrentan. Intervenciones cómo la de Koji Kamura tienen siempre la finalidad de generar algún tipo de sentimiento o carga emocional frente al luchador que se resuelve durante los combates, con el esperado triunfo o la derrota.

Durante el evento Indy Circuit de la promotora CPW, el 14 de diciembre de 2019, el rudo panameño King Shermac hizo su entrada a la Arena San Fernando elogiando a Colombia, mencionando lo hermoso que le había parecido, se ganó los aplausos del público. Acto seguido paso a lamentarse sobre el hecho que un país tan bello fuera arruinado por habitantes tan desagradables y por el Paro Nacional de ese año que aún estaba activo, de paso aprovechó para lanzar un: ¡Viva Iván Duque! Probablemente King Shermac no tenía mucha idea de política colombiana, lo importante es que logró su cometido. Pese al bajo número de asistentes, se llevó tremenda abucheada mientras varios gritábamos: ¡Viva el Paro Nacional! Los aplausos fueron aún mayores cuando el panameño cayó derrotado ante JC Navarro, un puertorriqueño que bastó para hacer justicia por el público.

Aunque todo el público no reaccionó igual o se sintió interpelado por las palabras del rudo, insultar al público local y su ciudad o país es un comportamiento típico, casi que protocolario, para los rudos extranjeros como el chileno Fly Pan o el panameño Luzbell. Es una forma clásica para hacer que el público se torne en contra de luchador tras unas palabras bonitas que hacen aún más doloroso el insulto.

3.1.3. Cooperación y Trabajo pasional

Por otro lado, la relación entre los luchadores sobre el ring no es simplemente la de oponentes. Su propósito principal es la transmisión de emociones, para lo cual deben cooperar sobre el cuadrilátero. Esta lógica de cooperación supone un control de las emociones, como la agresividad o el enfado, que puedan llegar a sentir los luchadores durante el combate como señala el Siniestro a Cisneros:

Hay veces que se pasa del límite y se rompe uno, hay sangre y todo. Ahora uno como luchador cuando sube a un ring su enemigo es el que tiene ahí, y hay que complacer a un público que paga. (Joaquín Navarro en Cisneros. Pág.:84. 2012)

Para Tyson Smith (2008) Este tipo de cooperación entre los luchadores funciona en dos niveles durante los combates. El primero es en el cual los luchadores deben proyectar la imagen del conflicto y violencia entre sí. En este nivel, el enfrentamiento se desarrolla frente al público a través de los golpes, su sonido y los gritos de dolor. En el segundo lado operan una serie de, códigos, formas de contacto, toque y sincronizaciones corporales que regulan el contacto entre los luchadores sobre el ring. En este nivel se desarrolla la cooperación y el cuidado mutuo de los luchadores dentro del encordado.

A la vez que combaten y se agraden físicamente sobre el ring, los luchadores deben aprender a moldearse al estilo de su oponente y sincronizarse a su ritmo para evitar infringirle un dolor innecesario o lesionarlo. Como señala Smith para construir los estados de agresión y exaltación frente al público son necesarias “la protección, el cuidado y la empatía en las relaciones entre los luchadores” (Smith. P. 162. 2008).

Si bien esta segunda dimensión debe mantenerse oculta hay momentos en los que la cooperación puede hacerse visible durante los combates dejando ver la naturaleza cooperativa de la lucha libre. Durante el combate de Águila de Plata y Lyon Brase contra Jigsaw 1 y 2, Jigsaw1 tuvo que ayudar al Águila de Plata a completar su giro mientras este trataba de tumbarlo con una tijera¹³; cuando un luchador se lanza hacia el exterior del ring, como lo hizo el Gemelo Halcón 2, los demás luchadores siempre lo reciben para detener su caída y evitar que se lesione.

Esta cooperación se ve reforzada en los entrenamientos, pues en el caso de Bogotá y Colombia la troupe de las promotoras suele entrenar junta. El entrenamiento es un proceso en el que se aprende a trabajar junto a los demás, a recibir los golpes y especialmente a lidiar con el dolor. A la vez que, aprenden a sincronizarse, someterse, guiar a su oponente y dejarse

¹³ Una tijera es un movimiento de lucha libre, usualmente usado por los técnicos, en el que un luchador toma al otro el cuello usando sus tobillos mientras gira su cuerpo para lanzar a su oponente sobre la lona.

guiar, los luchadores aprenden a soportar el dolor y controlarlo para trabajar sobre sí mismos (Smith. 2008).



Imagen 14. El Castigador frente al crucifijo que se encuentra en la arena, las cuerdas del ring han sido rodeadas con alambre de púas para un combate con esta estipulación. Fotografía tomada por el autor.

Serket la Diosa Escorpión considera que el entrenamiento para ella es igual que para los demás porque debe someter su cuerpo a los mismos riesgos y caídas pero especialmente, porque necesita tener las mismas condiciones que los demás para poder luchar con ellos. Además señala que el entrenamiento ha forjado su carácter y le ha permitido manejar los retos pues: “el dolor te mide” (Entrevista. 08/11/2020).

Esta gestión interior del dolor se contrasta con su expresión exterior durante los combates donde es gesticulado he incluso exagerado. Como sucede en las luchas extremas, la gesticulación de la violencia cumple propósitos legitimadores: “La gente que va por primera vez a vernos, la lucha de nosotros los colombianos, nos dice: ustedes sí se pegan de verdad” (Terry Golden. Entrevista. 18/04/2017) El dolor se convierte en un indicio corporal de

autenticidad: las cojeras, los moretones, las cicatrices, las lesiones y los accidentes son una prueba del sufrimiento de los luchadores (Smith. P 134. 2011).

Todo este esfuerzo por gestionar estados emocionales, personales y colectivos, constituye lo que Tyson Smith (2008), siguiendo a Arlie Hochschild, llama trabajo pasional. Esto es, una labor emocional producida en colaboración con otros luchadores, con la intención de provocar una respuesta pasional de sus sujetos produciendo la sensación de estados extremos como la felicidad, la agonía o el sufrimiento. (Smith. P. 159. 2008)

3.1.4. Valor Afectivo

En la lucha libre son las emociones las que hacen visibles los cuerpos dentro de la arena. Los estados emocionales producidos por el trabajo pasional de los luchadores configuran una forma afectiva de relacionamiento, pues son producidos en un juego de interrelaciones con el público. Acá el afecto o la afectividad hace referencia a estados emocionales y las perturbaciones que causan en el cuerpo, así como a los procesos, fuerzas o influencias que inducen estos estados (Wetherell. P. 2. 2012). Pero, siguiendo a Margaret Wetherell los afectos son abordados como una práctica, como modos de hacer en los que se construyen “las texturas afectivas de la vida cotidiana” (P.4) y se realiza una producción encorporada del sentido.

Al constituir una forma de relacionarse a otros, a situaciones y al mundo, los brotes de afecto o pasión, configuran patrones relacionales donde el cuerpo y sus rutinas se enlazan con formaciones sociales y materiales dándole sentido a la experiencia. Estos brotes están situados en medio de alguna actividad como la lucha, que a su vez, está situada en un campo cultural y socialmente constituido (Wetherell. P. 42. 2012). La experiencia es producto de un repertorio interpretativo sedimentado, las emociones surgen, son valoradas, negociadas y examinadas en momentos intersubjetivos y en medio de las relaciones sociales a través de las cuales se moviliza el afecto.

Los brotes afectivos producidos durante la lucha son acompañados por cogniciones, evaluaciones, memorias y comprensiones que hacen de los estados afectivos, arreglos corporales donde la cognición, la sensorialidad y los afectos no funcionan de manera segmentada o separada. César personifica la corrupción a través de sus acciones en el

cuadrilátero, pero también por medios de sus gestos, de la manera en que reacciona al público, los insultos que les devuelve y también por medio de los comentaristas que le convierten en un comodín que se ajusta a cualquier situación.

Las figuraciones de los luchadores y el público que se transmiten en la arena son comunicadas a través de sonrisas, miradas, gemidos, y tonos. Con frecuencia la fuerza de las palabras no depende tanto de su contenido semántico como del grado de suavidad o dureza con que se emiten. Los gritos, golpes y gestos que construyen el ambiente de la arena funcionan como *emotives*, emotivos o emotivaciones, (Reddy en Wetherell. 2012) actos enunciativos donde se expresan y realizan estados afectivos, a la vez, que se realizan mediante el acto de expresión (Wetherell. P. 68. 2012). Para William Reddy, al conectar la experiencia subjetiva con la vida social colectiva a través del lenguaje, la expresión y los gestos, estas emotivaciones ligan a los sujetos a ciertas normas emotivas hegemónicas o regímenes emocionales.

Al constituirse en formas de ligar los sujetos al mundo y a un entramado de relaciones, durante las luchas, el cuerpo y sus señales adquieren capacidades enunciativas. Es a través de los estados afectivos producidos en la arena que se le da sentido y valor a los combates y acciones de los luchadores con base en las que reacciona la audiencia. Estos afectos producen realidades o verdades, a partir de las cuales el público se involucra con las luchas. Lo central es que estas emotivaciones hagan posible una comprensión o cognición que invite la participación del público, lo crucial es evitar la indiferencia.

3.1.5. Comensalidad y coproducción de la lucha libre

El cuerpo de los luchadores no sólo es moldeado por la acción de sus compañeros y oponentes, también por el público que actúa sobre el cuerpo de los luchadores con su mirada, aplausos, chiflidos e insultos. Durante la duración de la función tanto el público, como los luchadores se ven convertidos en sujetos estéticos (Gil. P. 99 2007) quienes más que posar su identidad sobre el mundo hacen como Kuba Hendrix y:

“Se dejan pintar y tallar, se ve arrastrado más allá de sí mismo. Lo íntimo no es un lugar virginal en su interioridad, lo íntimo es el afuera atravesándonos, la travesía mutua del adentro y el afuera.” (Gil. 2007)

Más que algo proyectado por los luchadores y la promotora sobre el público el sentido de la lucha libre es producido a partir de una serie de encuentros con el público. Es en última instancia la interacción con el público la que define la lucha libre. Para ser rudo hay que poder antagonizar con la audiencia, pero esta debe querer antagonizar, sentirse interpelada por quien le invita a participar como señala Monsiváis: “para triunfar un luchador necesita una personalidad vistosa” (P.46. 2015). Sin la reciprocidad de odios la personificación queda inconclusa, falla en su propósito.

Estas interacciones entre público y luchadores se convierten en una cooperación que hace de la lucha libre una coproducción, donde la participación de los asistentes en sí misma se convierte en parte del espectáculo (Webley en Levi. P. 19. 2008) pues el público también actúa para sí mismo (Möbius. P. 149. 2007). En la Arena San Fernando esta participación no se encuentra homogenizada, aunque hay maneras colectivas de intervenir en los combates como los cantos, estas no obedecen a una etiqueta o un canon establecido.



Imagen 15. El público vitoreando e insultando al rudo El Torito durante un evento de la promotora ELL el 21 de abril de 2018. Fotografía tomada por el autor.

Cada quien participa de diferentes formas “como estima oportuno o le pide el cuerpo, consciente de que está en un espacio de transgresión y excesos” (Acuña. P.152. 2017).

Durante una función al joven técnico Heroic Star se le rasgo la trusa. Al notarlo, el público estallo en carcajadas y le empezaron a chiflar, lo afectó visiblemente su personificación. En otra un aficionado intentó provocar a Emeritus por su pelo largo gritándole que se cogiera una colita, a lo que este respondió: «venga y me la coge» para deleite del resto que rompió en carcajadas. Otro aficionado tiene por hábito suministrarles latas vacías a los luchadores para que se las estrellen en la cabeza durante los combates. Las carcajadas y los comentarios también son maneras de entrar en contacto con otros y sus cuerpos.

Participar implica una forma de sensibilidad, de conocer-siendo (Ingold. 2015) donde el conocimiento se forja en un movimiento en el mundo, en los ires y venires. En las arenas mirar también es dejarse tallar, implica un modo de relación con el otro no solo con los luchadores sino con los demás espectadores, dejarse tallar es un estar con el otro, un fluir del yo al tú, un existir común. Este ser con el otro, es lo que Ingold (2015) denomina como una comunidad del sentimiento; un abrirse de sí mismo al ser de otro. Pensar y sentir son actos sociales, “formas de rumiar el mundo” (Ingold. 2015) y sus imágenes en tanto que es una acción donde se forman palabras y el mundo mismo.

Esta organización de la experiencia da cuenta de la fluidez que traspasa la membrana del cuerpo que marca sus límites. El cuerpo se hace presente en las personas y los objetos con los que tiene contacto, conecta el adentro y el afuera, lo íntimo y lo extimo, y organiza una experiencia a partir de las sensaciones fisiológicas del cuerpo. Estas imágenes de corporalidad como señala Juan Carlos Sunzunaga (Lozano y Sunzunaga. 2013) funcionan como una máscara o membrana que delimita, establecen lo íntimo y lo extimo, lo íntimo que está afuera pero no se reconoce, algo así como una excreción. Los fluidos corporales, la fluidez corporal muestra lo extimo, hacen continuo lo externo y lo interno.

Esta fluidez se torna un estado de autoolvido y le da a la lucha libre una dimensión ritual, una experiencia donde las acciones y las conciencias se fusionan: “La experiencia del *flow* se caracteriza por una pérdida del yo” (Möbius. P. 247. 2007). Es a esta cualidad dionisiaca de la lucha que algunos le han dado propiedades catárticas, como hacía Jack Tyler en el primer capítulo de este texto.

Esta experiencia depende de la acción de los luchadores y el público sobre el cuerpo de los demás. Este espacio colectivo es el escenario en el cual las luchas ocurren como una

experiencia estética, un tomar conciencia del cuerpo, donde como señala Javier Gil (2007) se ponen en juego los sentidos y las sensaciones en una dimensión tanto reflexiva como pre-reflexiva.

Para la vivencia del *flow* y de sus efectos comunitarios fundacionales son importantes las capacidades miméticas de los participantes, ya que el “volverse parecido-a-todos en la realización conjunta de rituales” sucede “a través de un contagio (mimético) sensorial-corporal”, lo cual hace posible una vivencia de flujo comunitaria. [...] Pero precisamente esta cercanía corporal es lo que contribuye de manera esencial al establecimiento de la identidad colectiva del público de la lucha libre (Möbius. P. 248y 249. 2007).

Es en la colectividad, formada en las arenas, donde se produce el sentido de la lucha como una experiencia estética; (Gil. 2007); en el momento del encuentro y el reconocimiento con el otro, en lo sentido, en el momento de la creación y circulación de afectos, en la emergencia de la memoria, de imágenes, sonidos, relatos y gestos.

En la medida que se producen estos flujos e intercambios afectivos la lucha libre es una práctica comensal. La comensalidad, como la define Nadia Seremetakis (P. 37. 1996), supone el intercambio de memorias, emociones, sustancias y objetos sensoriales o percibidos sensorialmente que materializan recuerdos y emociones. Al realizar los aspectos experienciales de los objetos y los estados emocionales la percepción sensorial se configura en una manera de relacionarse con el mundo y producirlo a través del cuerpo y sus afectos.

La comensalidad y el tacto producen un reconocimiento intersubjetivo mutuo y relaciones afectivas que configuran intercambios afectivos (Watkins. P.184. 2010) dentro de la arena. Siguiendo a Franco “Bifo” Berardi (P. 27. 2020), este intercambio también puede entenderse como un proceso de recomposición, un modo de relacionamiento conjuntivo, un proceso de subjetivación donde “los flujos de enunciación se cruzan y crean un espacio común de subjetividad”. Este, es a la vez un proceso de conjunción social, “la apertura y conjuntura de individuos en una singularidad colectiva” (P. 28. 2020), “la sintonía provisoria y precaria de organismos vibratorios que intercambian significado. El intercambio de significado está basado en la simpatía, en un pathos compartido” (P. 29. 2020).

Es a través de estos intercambios que se configura el reconocimiento de las promotoras y el capital afectivo (Wetherell. P 47. 2012) de los luchadores, una capacidad para generar y usufructuar estados emocionales, para acumular afectos y formar disposiciones o patrones que predisponen a las personas a actuar y reaccionar de ciertas maneras de acuerdo con ciertos intereses. En este caso, la legitimación del luchador y del espectáculo a través de los aplausos o los chiflidos.

Hasta acá he tratado de describir y comprender las maneras en que se produce el sentido de la lucha libre y su valor afectivo mediante una variedad de prácticas y afectos que producen estados emocionales o pasionales en el público y los luchadores. En lo que sigue quisiera abordar las prácticas, herramientas o técnicas a través de las que se organiza el espacio de las arenas y se direcciona la participación del público para hacer posible la capitalización del valor afectivo producido en la lucha libre y alrededor de ella.

3.2. LA ORGANIZACIÓN DEL ESPACIO EN LAS ARENAS

3.2.1. La arena de la lucha libre local

En los eventos de SAW-WAG y de ELL los aficionados participan a voluntad. Pueden abandonar sus asientos y caminar por la arena para seguir los movimientos de los luchadores, aunque hay algunas porras y gritos recurrentes como el de “César pirobo” estos son conocidos por los aficionados que asisten de manera recurrente. En la mayoría de los casos cada quien grita y putea según considere apropiado.

El tamaño reducido de la arena asegura que el alboroto se sienta. Con apenas unos trescientos asientos alrededor del cuadrilátero, aún las filas más alejadas están a unos cuantos metros de distancia y en el caso de San Fernando la acústica se encarga de que los gritos se escuchen por todo el lugar.

Quizás uno de los aspectos más importantes de cómo funciona el espacio de las arenas locales, sea el hecho que no existe ninguna división material entre el cuadrilátero y los asientos del público. Esto hace posible que los niños se suban al ring entre combates y jueguen por breves momentos mientras los encargados tratan de hacerlos bajar, también permite a los luchadores cruzar hacia el espacio del público durante los combates. Si uno se sienta en las primeras filas, no es inusual tener que esquivar uno que otro luchador que va en

pleno vuelo contra su oponente. En una ocasión, un luchador dio un bote sobre el aire para caer sobre su oponente pero en la caída terminó por golpear con el talón del pie a un niño que estaba en la primera fila. El padre tan sólo se limitó a consolar al niño y en lo que algunos miembros del público nos mirábamos con cierta tensión y expectativa una mujer sentada junto al hombre aseguró de manera despreocupada: «esos son los riesgos de hacerse en primera fila».

De igual manera la cercanía y la plasticidad de las demarcaciones espaciales dan a las intervenciones del público su alta efectividad. A veces es suficiente con inclinarse un poco y hablar un poco duro para hablarle a los luchadores o tocarlos. Toda la escenificación es vulnerable al comportamiento del público. El ejemplo de la introducción donde Kubba interrumpió un combate debido al comportamiento de algunas personas del público es una muestra de esto, pero también hay interrupciones más amenas.

Tal fue el caso de Alejandra, una mujer de 32 años, asidua asistente de la Arena San Fernando. Tras un combate agotador, la Horda Infernal golpeó al Gemelo Halcón 2 tan fuerte que este requirió asistencia para caminar hasta los camerinos. Mientras, daba sus tumbos hacia el camerino Alejandra con tono burlón se inclinó hacia el maltrecho luchador para gritarle: «¿Qué le dieron muy duro Gemelito?». Ante tal impertinencia y la reacción del Gemelo Halcón no pude más que lanzar una carcajada. Tras unos cuantos segundos el técnico, que no podía reaccionar de mala manera, sólo atino a reírse y decir: «¡Ush! ¡Usted si definitivamente...!».

La interacción se cerró con el Gemelo pidiéndole un sorbo de cerveza a Alejandra y caminando hacia el camerino, milagrosamente curado de su rengueo.

Dentro de las arenas también es frecuente ver a varias personas con todo tipo de cámaras, fotográficas y de vídeo. Algunas personas toman fotografías para la promotora, otras asisten esporádicamente para retratar los combates, varias son familiares o las parejas de algún luchador y también están los aficionados que simplemente siguen los combates a través del lente de sus celulares. En todo caso, este grupo de personas suele moverse libremente alrededor del ring buscando la mejor toma de la letanía de golpes.

3.2.2. La arena del entretenimiento deportivo.

En contraste con las funciones de las promotoras locales la función realizada por WWE el 23 de agosto de 2019 parece una experiencia mucho más regulada a pesar de la magnitud del evento y la escala del espacio. El lugar del evento fue una recién remodelada Arena Movistar y tuvo una asistencia de más o menos 12.000 personas.

El recinto tiene tres niveles que se repartieron en tres localidades con precios entre los 450.000 y los 98.000 pesos, una diferencia significativa con los 15.000 pesos que ese año costaba una boleta para una función de SAW-WAG o ELL. La localidad Ring Side, equivalente al lugar que ocupan todos los fanáticos en las arenas locales alrededor del cuadrilátero, tenía un precio de 380.000 pesos.

Acá el ring también estaba en el centro de la arena, sin embargo, en su costado occidental tenía una pasarela que lo conectaba con una suerte de escenario por donde hacían su entrada los luchadores. Sobre este escenario había una pantalla gigante que muestra videos referentes a los y las luchadoras durante su ingreso a la arena. Este ha sido el ordenamiento estándar del espacio en las funciones de la compañía desde los años 90, aunque fue popularizado gracias a la televisión. La Arena San Fernando ha incorporado elementos similares, como un proyector de video para acompañar la entrada de los luchadores. Algo similar sucede con otras promotoras como ELL, CPW e incluso con la empresa mexicana AAA. Este se ha convertido en el estándar global de presentación y ordenamiento.

Sin embargo, en los eventos de AAA, CPW y WWE había un elemento importante que puede tomarse como el primero en una serie de diferencias que distinguen estas funciones de las realizadas por promotoras locales. El ring y la pasarela están rodeados por una barrera que separa al público de lo que acontece en el cuadrilátero. Además, los asientos están numerados y el público no tiene facilidad de circular a su antojo para seguir a los luchadores. El cumplimiento de estas normas es vigilado por los empleados de logística y los acomodadores.

Este tipo de normas establecen un comportamiento adecuado normativo que resulta necesario para el funcionamiento de un espectáculo a esta escala, pero que también hace posible aprovechar la regulación de la conducta de otras formas. Previo a los eventos de AAA, CPW y WWE se anunció que las fotografías estaban permitidas pero que los videos que tomaran

los aficionados no debían exceder un límite de tiempo de 30 segundos pues la transmisión de los eventos era derecho exclusivo de las compañías o algún tercero. En el caso de WWE los acomodadores se encargaron de reforzar estas prohibiciones y se acercaban a quien grabara por períodos prologados de tiempo.



Imagen 16. Imagen de la Arena Movistar el 23 de agosto de 2019 durante el evento de WWE Live en Bogotá. Se pueden ver el cuadrilátero y la pantalla gigante sobre la entrada para los luchadores. Fotografía tomada por el autor.



Imagen 17. Toma lateral del cuadrilátero. En la imagen se puede ver la barrera usada para separar al público del espacio de los luchadores. Fotografía tomada por el autor.



Imagen 18. Plano general de la Arena Movistar antes del evento de WWE Live. Se pueden ver las otras localidades del evento y la organización espacial del público. Fotografía tomada por el autor.

con un machetazo o un *chop*¹⁴, los aficionados marcaban el golpe gritando « ¡Wooooo!». El grito acompañado por el sonido del golpe, eran la marca personal del padre de la luchadora, Ric Flair, y ahora son la marca de un linaje que se hace efectivo en los gritos de la luchadora y el público.

Los golpes de Charlotte son apenas uno de los gestos con que los luchadores abren momentos para la intervención de los aficionados. Durante los enfrentamientos Matt Hardy suele hacer un gesto de negación gritando: « ¡DELETE! ¡DELETE! ¡DELETE!¹⁵». Simultáneamente mueve su brazo derecho en el aire de izquierda a derecha. Ante esta señal, el público hace lo propio replicando los gritos y gestos del luchador. Como dirigiendo una orquesta los luchadores, dan señales con las que silencian o abren las voces del coro que, cuando está especialmente complacido con los combates grita «*This is Awesome!*».



Imagen 20. Charlotte Flair posando frente al público durante un evento de la promotora WWE el 23 de agosto de 2019. Fotografía tomada por el autor.

¹⁴ El machetazo es un ataque donde la luchadora golpea el pecho de su oponente con la mano abierta para que el impacto produzca más ruido.

¹⁵ Delete: Eliminar o suprimir.

En la medida en que estos gestos son ingenidados por cada luchador o se hacen exclusivos para cada uno, van conformando su personaje o *gimmick*. Este es el término usado en el estilo anglosajón para referirse a los personajes que usan los luchadores y uno de sus matices es el de artilugio. La construcción del personaje no sólo implica el uso de cierta vestimenta o de un modo de hablar y actuar, la realización de un personaje queda ligada a estos actos y gestos concretos que cada persona dispone para interactuar con el público. El personaje funciona como un artefacto compuesto de los gestos y elementos empleados para comunicarse con la audiencia y afectar su experiencia. Como señala Steven Shaviro para el caso de las estrellas de música pop, los luchadores se convierten en nodos de intensidad e interacción “figuras frente a las cuales o dentro de las cuales convergen muchos sentimientos poderosos y que conducen flujos afectivos” (Shaviro. P. 17. 2010)

Un ejemplo claro de la manera en que los personajes constituyen, en sí mismos, una forma de guiar la experiencia y participación del público es el caso de Daniel Bryan, quien también se presentó con la WWE en Bogotá y cuyo caso aborda Gino Canella (2016). Durante su pico de popularidad este luchador empezó a referirse a su base de fans como el *#YesMovement* y a alzar sus puños, con el dedo índice extendido, como señal para que sus fanáticos gritaran « ¡Yes! ¡Yes! ¡Yes! ». Además de estos gestos, cuando hablaba en la arena hacía preguntas con respuestas de sí y no para que la afición contestara con el mismo canto.

Sin embargo, cuando Daniel Bryan se presentó en la Arena Movistar en el 2019 su personaje se había convertido en villano o *heel*, y aunque el público lo recibió coreando « ¡Yes! », él no podía responder o reconocer estos cantos porque ya no eran parte de su *gimmick*. Los efectos reguladores del *#YesMovement* seguían operando a pesar de su cambio.

Al referirse a sus fanáticos con un término que los engloba, Bryan y la WWE organizan las interacciones entre éste y el público construyendo la apariencia de un movimiento colectivo y personalizándolo entorno a la figura del luchador (Canella. P. 1378. 2016). Organizan la experiencia compartida de la lucha libre para generar un sujeto colectivo que se acomode con sus intereses y participe de manera productiva en el espectáculo.



Imagen 21. Entrada de Sami Zayn a la arena, festeja mientras el público corea su música. Fotografía tomada por el autor.



Imagen 22. Sami Zayn realizando una promo frente al público, Pausa para dar espacio al público de abuchearlo. Fotografía tomada por el autor.

La producción efectiva del espectáculo supone cierto tipo de intervenciones que la compañía y los luchadores puedan capitalizar, bien sea para ajustar su performance a las expectativas de las audiencias televisivas, o bien para generar el valor monetario del espectáculo. Ambos fines están conectados. De esta manera la participación del público adquiere consecuencias financieras y su interacción o *engagement* se convierte en el objetivo principal (Canella. 2016). El valor afectivo que se produce durante los combates y es asociado a los luchadores se convierte en capital.



Imagen 23. Detalle sobre un ring de juguete y las figuras de acción de varios luchadores en una venta callejera cerca a la Movistar Arena el día del evento WWE Live. Imagen tomada por el autor.

Los programas de WWE tienen millones de televidentes y son transmitidos en 23 idiomas en más de 130 países (Smith. P. 67. 2009). La corporación estadounidense capitaliza su audiencia explotando técnicas de marketing tanto de los espectáculos deportivos como de la industria del entretenimiento para comercializar, bajo la propiedad intelectual de la marca, una variedad enorme de productos licenciados como ropa, videojuegos, revistas, cómics, películas, libros, música y servicios de *streaming*.



Imagen 24. Puesto de mercancía oficial de la WWE al interior de la Movistar Arena. Imagen tomada por el autor.

El evento en la Movistar Arena fue una oportunidad para consumir las mercancías. Alrededor de la Arena varios vendedores montaron puestos improvisados donde vendieron las figuras de acción de los luchadores, camisetas, cachuchas y campeonatos de plástico. Incluso, Fabián Anzola el mascarero de ELL estaba vendiendo máscaras de Rey Mysterio, un luchador chicano que se presentó en esa ocasión. Dentro de la arena estaba el puesto oficial de la compañía estadounidense con camisetas y una costosa réplica del cinturón que se vendió rápidamente y no tuve oportunidad de fotografiar.

IV. CONCLUSIONES

4.1. LA PRODUCCIÓN DEL PÚBLICO COMO SUJETO COLECTIVO

Dado que WWE se ha convertido en una corporación mundial que cotiza en bolsa y debe entregar rendimientos a sus inversores (Smith. P. 67. 2009), es la misma compañía la que se beneficia de los incrementos en la venta de boletería, en los ratings y en la venta de mercancía que indicadores producidos por la interacción de los aficionados con el producto y su participación activa en el espectáculo. La participación del público queda mercantilizada al quedar enmarcada en un margen de interacciones posibles, susceptibles a la medición cuantitativa. La audiencia produce el capital que permite a la WWE licenciar videojuegos, camisetas y juguetes (Smith. P. 67. 2009) con la imagen de sus luchadores.

De manera similar, cuando WWE se refiere a sus aficionados como Universo WWE produce a su público, en la arena, televisión e internet y a la vez, los modos de participación que considera beneficiosos para el espectáculo. Universo WWE es el nombre que la compañía le ha dado a su afición (Canella. P. 1378. 2016) y otra de las de las estrategias mediante las cuales la compañía dirige la participación del público. Mediante el uso de este término la misma noción de público y afición se convierte en una herramienta con la que escritores y productores pueden ordenar los modos de intervención que se hacen disponibles para los espectadores.

El término funciona como artefacto que configura los mecanismos de participación del público y cuáles momentos son adecuados para su intervención. En la medida que estos mecanismos son abordados con diversas herramientas de medición la participación se hace una actividad aprehensible donde, la afición produce una cantidad de datos e información sobre sí misma que la hacen objeto de conocimiento. La interacción constituye un acto de verdad donde el público está ligado como espectador, operador y sujeto por medio del cual se manifiesta la verdad del espectáculo y de sí mismo en tanto que, consumidor y parte del Universo WWE.

El sujeto colectivo del Universo WWE se convierte en un ente estadístico susceptible a las prácticas ordenadoras del marketing que no sólo segmentan y agrupan a los consumidores según criterios demográficos o estadísticos como señalan Adorno y Horkheimer (P. 395.

1981) sino que, además, busca categorizar y distinguir modos de experiencia para “expandir las oportunidades de consumo en formas novedosas” (De Wall. P. 792. 2014). En la medida en que la compañía hace uso de esta información puede recalibrar su producto para satisfacer al público y prolongar su interacción o *engagement* con este.

Así, el ordenamiento del espacio, de los ritmos y de los mecanismos participativos, constituye un ejercicio de biopolítica donde se ejerce poder sobre la vida misma y sus flujos masificando y no individualizando poblaciones para estimar su valor y capacidad de proveer vida para el capital (Clough. P. 222. 2010). En este caso, gestionando la experiencia del público y masificándolo como Universo WWE o el *#YesMovement*.

4.2. TECNOLOGÍAS DE PERCEPCIÓN

Las prácticas de ordenamiento y de direccionamiento empleadas en la arena establecen un sistema cultural de estandarización de las emociones y de los individuos, realiza una distribución de lo sensible a través de la orquestación de la percepción y de las intensidades afectivas (Highmore. P. 128. 2010). A través del entrenamiento de los sentidos, de las capacidades afectivas y de la orquestación estética, las prácticas de ordenamiento establecen formas de hacer y percibir el mundo y su realidad; establecen modos de relacionamiento frente al mundo, entre las personas e instauran un régimen de percepción.

Como intenté señalar en el primer capítulo, la formación de los diferentes regímenes de percepción presentes en la lucha libre estuvo enmarcada en el desarrollo y masificación de ciertas formas de consumo a través de medios de comunicación específicos como las fotonovelas, el cine, la televisión. Estos medios hacen parte de los factores que condicionan históricamente la percepción sensorial. Walter Benjamin (2008) señala que, medios como el cine dependen de aparatos y técnicas de reproductibilidad que presentan las imágenes como mercancías a un público que se relaciona con ellas como consumidores.

Estas tecnologías no sólo posibilitan la multiplicación de los bienes culturales sino que construyen la competencia del público para abordar dichos bienes; establecen tipos de visión y tacto así como las formas adecuadas para dichos bienes, “una renovada percepción sensorial que viene transformada por la técnica” (Benjamin. P. 85. 2008). De manera similar, siguiendo a Susan Buck-Morss (1996), podría considerarse que los medios de masas son

prótesis sensoriales, artefactos o artilugios que funcionan como órganos artificiales de cognición, que cambian la naturaleza de la percepción y hacen posibles nuevas operaciones cognitivas a través de técnicas de producción como el montaje en el caso del cine y la televisión.

4.3. ESTANDARIZACIÓN DE LA PERCEPCIÓN

Estas estrategias de producción elaboran perspectivas homogéneas que, como indica Buck-Morss (1996) pueden tener efectos similares al universalismo, a la verdad y validez de una percepción objetiva. Al reorganizar la percepción y sus objetos, se fabrican nuevas formas de lo real y se articula una nueva verdad sobre las aptitudes y facultades del sujeto humano (Crary. P. 126. 2008). La homogenización producida técnicamente por medio de la cámara y el montaje, muestra una misma perspectiva que hace posible la experiencia del público masificado, un público que no está conformado por un conjunto de espectadores individuales sino, por la reproducción técnica de un único espectador (Buck-Morss. 1996).

En el caso anglosajón, la homogenización puede verse en el desarrollo del pro-wrestling y del entretenimiento deportivo a partir de estilos como el *collar and elbow*¹⁶, el *lancashire*¹⁷ o el *catch as catch can*¹⁸ (Veáse Griffiths. 2015 y Glenday. 2013) y está estrechamente vinculada con su contacto y adaptación a técnicas de reproductibilidad como el cine y la televisión, como muestran Maguire (2005), Stadel (2013) y Beekman (2006).

El uso del cuadrilátero, de comentaristas, la implementación de los combates arreglados, la reducción de su duración, el uso de personajes como héroes y villanos, de estipulaciones raras y de elementos cómicos relacionados con géneros como el *slapstick*, son aspectos

¹⁶ Estilo irlandés de lucha libre o *free style wrestling* popular a finales del siglo XIX e inicios del siglo XX. Los oponentes llevaban chaquetas y se tomaban por las mangas y el cuello. La posición de agarre en este estilo es similar a la toma de cuello que muchos luchadores usan al inicio de sus combates (Veáse Glenday. 2013)

¹⁷ Estilo inglés de lucha libre originado en el condado de *Lacanshire* en Gran Bretaña. Los encuentros funcionaban de una manera similar al estilo *collar and elbow* donde las llaves o agarres no pueden hacerse debajo de la cadera. (Veáse Glenday. 2013 y Griffiths. 2015)

¹⁸ El estilo *catch as catch can* o *catch* se desarrolló a partir de influencias como el estilo *lacanshire* al que se le agregaron algunas llaves del estilo *collar and elbow* y elementos de jujitsu japonés. En este estilo los combates se ganan por sumisión o cuenta de tres (Veáse Beekman 2015). Para el final del siglo XIX era la forma más popular de lucha libre, especialmente entre las clases trabajadoras urbanas y rurales. Además era usado como una atracción en los circos itinerantes lo que benefició su popularización. (Veáse Griffiths 2015)

estrechamente ligados al deseo de los promotores de producir la lucha como una forma de entretenimiento mediatizada y de adaptarla para que sea percibida de cierta manera, para hacerla apropiadas para el mercado. Esto supuso ajustarla a las normas representacionales del cine o a la estética operacional de la televisión que supone un modo estandarizado de ubicar las cámaras y enfocar el cuadrilátero (Véase Stadel. 2013).

En todo este proceso el público aparece como un sujeto al que deben adaptarse las funciones de lucha libre pero también aparece como objeto de encuadre. En el caso del cine (Griffiths. 2015), a inicios del siglo XX la lucha se convirtió en un género rentable para el naciente cine de atracciones. Gracias a la tecnología que permitía la segmentación y el montaje, se presentaban escenificaciones o simulaciones de combates reales con los luchadores reales.

Las películas producidas durante este período introdujeron una serie de convenciones, entre ellas, la inclusión del público en los encuadres como parte de la escenografía, un elemento más del espectáculo, dispuesto en el montaje. Las cámaras no sólo enfocaban a los luchadores, realizaban planos generales donde se veía a los espectadores, así fueran pocos o falsos. Para Griffiths (2015) tras el declive del cine de atracciones, la emergencia del estilo anglosajón contemporáneo y sus convenciones dramáticas y prácticas de escenificación fue producto de la internalización en la industria de la lucha libre de las normas de la violencia cinematográfica establecidas “especialmente de aquellas que llevarían al posterior éxito del género en la televisión” (Griffiths. P. 355. 2015), tales como la fórmula del villano extranjero.



Imagen 25. Un cuadro de la película Reproduction of the Wrestling Match Between Ernest Roeber and Bech Olsen (1901). Imagen tomada de: reddit.com/r/SquaredCircle.com.



Imagen 26. Imagen de un evento de la WWE. Imagen tomada de: wwe.com



Imagen 27. Captura de pantalla del evento Evolution Online realizado el 24 de Octubre de 2020 durante la pandemia del COVID-19. En las anteriores imágenes se puede ver una toma fija con los luchadores en primer plano y los espectadores en el segundo. Aunque el público se encuentra ausente en esta el ángulo de la cámara sobre el ring y la disposición del espacio siguen el de WWE. Imagen tomada por el autor.

En el producto televisado los asistentes de las arenas son objeto del montaje, un elemento importante en la producción del espectáculo, su disposición en la arena sus reacciones e intervenciones son objeto de encuadre y transmisión. Incluso, en casos donde su participación no se acomoda a los intereses de los productores es objeto de intervención, su participación

es editada. Los productores pueden enfocar aficionados individuales que tengan la reacción adecuada o bajar el sonido del público para que los televidentes perciban el espectáculo de la manera intencionada¹⁹, en ocasiones la WWE ha llegado a reutilizar pietaje viejo del público para transmitir las reacciones que desean a su audiencia²⁰.

De esta manera, los asistentes de la arena se configuran como un público construido para la televisión a través del montaje. Por medio de aparatos como la pantalla, los televidentes o internautas se forman una percepción del público televisado, de lo que supone ser un aficionado de la lucha libre, de las maneras y momentos adecuados para intervenir en una función. Sin embargo, como señala Vilém Flusser sobre a la imágenes técnicas (2017), los espectadores sólo son capaces de percibir lo que el aparato en su funcionamiento hace posible, un rango de probabilidades futurables, el conjunto de información, “fotones, electrones y bits”, posibilidades o virtualidades desorganizadas, que el aparato ha sido programado para concretizar o juntar, produciendo imágenes técnicas.

La mirada y el mirar no pueden entenderse por fuera de los aparatos y medios visuales que nos hacen notar como “lo social es construido por lo visual” (Cortés. 2019. P.13) y las prácticas de poder que operan en la construcción de lo visual y la sensorialidad. En su versión televisada la lucha libre se configura como una relación espectacular, una relación social mediada por imágenes (Debord. P. 38. 2010), donde el contacto entre sujetos es intermediado por instrumentos técnicos, que son centralizados en manos de quienes los administran y donde la comunicación adquiere a una dirección unilateral (Debord. P. 46. 2010). En esta relación se “expresa lo que la sociedad puede hacer”, pero se expresa siempre esta capacidad social como lo permitido, limitando lo posible (Debord. P. 46. 2010).

WWE, como corporación, no sólo produce un programa de televisión, define la estructura del mismo, presenta modos de goce y participación adecuados, a la vez que, restringe o controla los usos que los aficionados hacen de su propiedad intelectual en espacios como el internet. Aunque la participación activa del público da sentido al programa sólo la compañía

¹⁹ *WWE edits fan's reaction to Roman Reigns losing US title (Video)* (La WWE edita la reacción de los aficionados cuando Roman Reigns pierde el Título de los EE.UU.): <https://fansided.com/2017/01/17/ww-e-dits-fans-reaction-roman-reigns-losing-us-title-video/>.

²⁰ *WWE caught reusing old footage* (La WWE es descubierta reusando pietaje viejo): <https://www.youtube.com/watch?v=FIb0B8QV11Q>

puede usufructuar el producto. “La unidad y la comunicación se convierten en atributo de la dirección del sistema” (Debord. P. 47. 2010). Así, frente al público el espectáculo aparece como:

Un poder separado que se desarrolla por sí solo gracias al aumento de la productividad por medio del incesante refinamiento de la división del trabajo como parcelación de gestos, dominados ahora por el movimiento independiente de las máquinas y trabajando para un mercado ampliado. (Debord. P. 47. 2010).

Las técnicas de producción y mediación de la lucha libre se convierten en instrumentos que aseguran la reproductibilidad estandarizada de una regularidad estética, de un estilo que expresa “la diversa estructura de poder social (...) la obediencia al poder social” (Adorno y Horkheimer. P. 401 y 402. 1981). El resultado de esta proceso de regulación estética es la apropiación estereotipada o de interacción estandarizada. En la medida que el televidente asiste a las arenas, participa como el público televisado con el que se ha familiarizado en los medios; como lo hicieron los aficionados en la Arena Movistar, adecua sus interacciones a la idea producida a través de la televisión. La industria cultural ha moldeado a los tipos de hombre que se reproducen fielmente en los productos (Adorno y Horkheimer. P. 399. 1981).

La producción de una perspectiva y apropiación homogénea explica las interacciones colectivas y los coros durante el evento de la compañía estadounidense ese 3 de agosto. Sin embargo, estos marcos participativos también están presentes en la arena San Fernando. Los comentaristas de SAW-WAG suelen usar algunas frases de los comentaristas de WWE y la afición ha empezado a usar los coros que emplea el público norteamericano durante las transmisiones de televisión. En el evento Indy Circuit de CPW, donde luchadores colombianos se enfrentaron a varios internacionales, entrenados en el estilo anglosajón, los cantos de «*This is Awesome!*» y su versión en español « ¡Esto es lucha!» fueron los modos predominantes de participación.

Además, la homogenización o estandarización es un proceso necesario para relaciones que dependen de la tecnología digital y los aparatos mediadores de imágenes técnicas, que menciona Flusser. El entorno digital supone un modo de relacionamiento intersubjetivo de tipo conectivo (Berardi. P. 31. 2017), diferente al modo conjuntivo, que supone comensalidad y comprensión empática. Al tener que relacionar dos agentes comunicativos distantes el

modo conectivo, sólo puede conectar lo que cumpla con el estándar de compatibilidad, lo que se ajuste a convenciones que hagan posible el acceso al flujo de información (Berardi. P. 32. 2017).

Entonces se produce una modelización biosocial en el campo de la sensibilidad, de la emoción y de lo afectivo, se insertan “automatismos cognitivos en los profundos niveles de la percepción, la imaginación y el deseo.” (Berardi. P. 32. 2017). Se produce algo así como un habitus propio de la percepción digital. En este contexto, la presencia prácticas de ordenamiento y maneras de intervención provenientes del wrestling en espacios como la Arena San Fernando es indicativa de la manera en que los medios digitales han configurado a un público como sujeto colectivo con perspectivas y prácticas cada vez más homogéneas y susceptibles de ser usufructuadas.

4.4. EL DIRECCIONAMIENTO COMO GOBIERNO

En este capítulo he tratado de abordar a profundidad las prácticas, técnicas y tecnologías que son empleadas por los luchadores y los promotores en la funciones de lucha libre para producir cierto tipo de respuestas del público. En la primera parte el énfasis recayó sobre las prácticas afectivas que hacen de la lucha una coproducción donde el público participa activamente produciendo el sentido y valor al trabajo pasional que desarrollan los luchadores sobre el cuadrilátero. En la segunda parte he tratado de abordar las maneras en las que este valor afectivo es direccionado a través del ordenamiento del espacio, del uso de los personajes como artilugios y más significativamente a través de la construcción del público como un ente colectivo y homogenizado, susceptible a la medición y la producción de conocimiento sobre sí mismo como sujeto colectivo.

La construcción de este sujeto colectivo, a su vez, ha sido posible a través de la mediación del cine, la televisión y el internet que funcionan como herramientas para estandarizar u homogenizar la perspectiva y la experiencia del público, en las arenas y a través de la pantalla. Las técnicas de mediación son, a su vez, técnicas de modulación emocional (Sztulwark. P. 27. 2020) que actúan convocando al juego dentro de las arenas y que tienen cierta eficacia terapéutica, (Sztulwark. P. 28. 2020) una capacidad de canalizar un torrente de afectividad, unas ansias lúdicas de contacto con lo aleatorio, una cualidad catártica, como expresa Jack Tyler.

De esta forma la organización del espacio y de la perspectiva, por medio del montaje, funcionan como ejercicios de direccionamiento en los que los espectadores adquieren ciertas maneras de relacionarse con la lucha libre como espectáculo y con su lugar como público.

Los marcos perceptivos y sensoriales, así como las estrategias de ordenamiento dan forma a la experiencia a través de tecnologías afectivas o mejor, a través del encuadramiento técnico de los afectos (Clough. 2010). Se organizan la disposición espacial del público, la música, las escenificaciones de los luchadores, los ritmos de los combates e incluso la figura misma del público para generar modos específicos de interacción, maneras de gritar, corear, de celebrar. Se organizan para incrementar la capacidad de circular afectos y especialmente, para que generen información que los haga aprehensibles.

Esta, es una información sobre modos de contacto o conectividad, es decir, sobre ciertos estados afectivos, movimientos, formas de experimentar el mundo y sobre modos de consumo. Es una información, que como señala Patricia Clough (2010), hace posible modular o moldear la realidad haciendo gobernables emergencias potenciales a través de controles immanentes, en el caso de la lucha, dispuestos en el espacio o los medios.

Así, los esquemas de percepción sensible son en esencia formas de gobernar afectos y producir sujetos, de ligarlos al mundo en maneras concretas. Constituyen regímenes de percepción y verdad en la medida que determinan las formas y condiciones en que se efectúan los actos de percepción y de verdad necesarios. En la medida que los luchadores dependen de la participación del público y los promotores dependen de su interacción para producir el espectáculo o de su consumo para generar capital, el gobierno de los afectos hace operativos regímenes de percepción, estético políticos y de verdad. Estos producen un público que actúe de acuerdo a los intereses de los promotores, participando en la lucha y percibiéndola de manera adecuada, emitiendo los juicios que hagan posible la legitimación del espectáculo.

La legitimación producida por el público puede ser usufructuada como una verdad por los promotores. Bien sea apelando a la historia o a la verdad de los ratings, hace manifiesto el valor de una lucha libre nacional o de un entretenimiento deportivo en proceso de expansión global. De esta manera, el ejercicio de la hegemonía queda ligado a las manifestaciones de verdad y la capacidad de gobernar o direccionar a los sujetos a través de la verdad.

En este nivel opera una suerte de política silenciosa (Sztulwark. P. 28. 2020) en la que se forma y adapta la percepción a la norma, una gestión de las pasiones y una regulación de la vida. Siguiendo a Diego Sztulwark en *La Ofensiva Sensible* (2020) esta política tiene un carácter flexible que le permite contener la brecha entre el deseo y la regla vertical o norma, que le otorga forma. La eficacia de este gobierno de las pasiones se debe a que apunta a la formación de cierta sensibilidad o de modos de vida, es decir, a maneras de vida en común o de conectarse con los otros, en donde opera una suerte de moldeado preventivo de la subjetividad.

Acá el direccionamiento (Foucault. 2014) no supone una coacción externa, más bien funciona como la internalización de los intereses y marcos valorativos de quien ejerce el gobierno por parte del sujeto. Antes que un ejercicio prohibitivo el direccionamiento supone una voz que normativiza y modula la vida, que produce una estandarización necesaria para ciertas formas de relacionamiento, como señalaba junto a Berardi más atrás.

En el caso que nos ocupa, el direccionamiento supone que el público por iniciativa propia participe según los intereses de los promotores. Y efectivamente, así sucedió durante el evento de WWE. Durante el evento el público utilizó su agencia sobre el espectáculo como una herramienta para mostrar la idoneidad de Bogotá como un mercado propicio para la compañía. Algunos apuntaban a la cantidad de asistentes: “Doce mil personas es una cantidad de gente digna de PPV²¹, de verdad yo siento que marcamos un precedente” (Moreno, Juan. Entrevista 28/8/2019); también apuntan a la calidad de las interacciones del público y lo consideran casi, como un trabajo pasional: “Cómo público creo que los hicimos sentir como en un PPV, las superestrellas están encantadas y de verdad yo creo, que para el otro año debemos estar en la agenda de nuevo” (Moreno, Juan. Entrevista 28/8/2019); otros resaltan los efectos del exitoso evento sobre la moral de los luchadores: “Ellos lo necesitaban, después de tanto palo que recibieron en Estados Unidos, necesitaban un público que los volviera a hacer sentirse los mejores” (Sierra, Camilo. Entrevista 23/8/2019) y no faltan quienes se fijan en las redes de la compañía para medir el impacto del evento en la imagen de la marca: “En

²¹ *Pay Per View* o Pago por Ver: WWE realiza estos eventos de manera mensual. Los programas de televisión semanales tienen por objetivo promocionar estos eventos, donde se transmiten las rivalidades y luchas más importantes. Estos suelen tener un mayor volumen de público y mayor participación del mismo.

el Instagram de WWE sólo veo que hicieron publicaciones de Bogotá, porque de Perú y Panamá no encontré” (Medina, Luis. Entrevista 28/8/2019).

Esta manera de ver la participación del público en los eventos, muestra hasta qué punto los aficionados no sólo comparten e internalizan los intereses de los promotores y productores, sino que además entienden su participación con el producto como una oportunidad para mostrarse útiles y productivos a esos intereses. Ante esto no conviene considerar los direccionamientos ejecutados en el wrestling como una falsificación de la diversión a la que se puede oponer una suerte de goce auténtico. Más bien, se trata de comprender en qué medida el mismo goce y disfrute de la lucha libre son producidos mediante el direccionamiento. Desde luego, hay impulsos y modos de intervención que se desvían de los intereses de los promotores porque no son usufructuarles o porque son contravienen las narrativas y efectos que buscan producir. Siempre puede abuchearse a la estrella de la compañía o sabotear una lucha con canticos.

4.5. USOS DE LA VERDAD: LA LEGITIMACIÓN EN LA LUCHA Y A TRAVÉS DE LA LUCHA

Si se considera que WWE promocionó este evento como un WWE Live (WWE en vivo) y usó la imagen de Smackdown, uno de los dos principales programas televisados de la compañía, puede comprenderse hasta qué punto la llegada de la corporación al país fue la integración a un mercado y la consumación de unos esquemas de percepción sensorial que se habían venido construyendo mediante la televisión.

El “sueño hecho realidad” (Silva, Luis. Entrevista: 23/08/2019) como muchos fanáticos se refirieron al paso de la compañía estadounidense, también era un programa de televisión hecho realidad, en gran parte gracias a la participación interesada del público. El evento en sí mismo era un espectáculo televisado. Si fue transmitido o no, es secundario. El inicio del espectáculo no lo marcó el grito de un anunciador, lo hizo la emisión del cabezote de producción de WWE que incluye un recorrido abreviado por la historia del pro-wrestling²² y finaliza con el logo de la compañía junto a la leyenda: «Entonces, ahora y siempre».

²² Una versión anterior del cabezote incluía tomas de la película *Reproduction of the Wrestling Match Between Ernest Roeber and Bech Olsen* (1901). Este puede buscarse como: *wwe yes sir we promised you intro*



Imagen 26. El cabezote de producción usado por WWE. Imagen tomada de: youtube.com.

El evento de compañía mexicana AAA, un año antes, en la misma Movistar Arena sí fue transmitido y además fue promocionado como «el regreso de la lucha libre a Colombia». Con esto puede entenderse hasta qué punto, la capacidad de enunciar qué es la lucha libre y de legitimar un estilo determinado están relacionadas con el acceso a ciertos espacios de masificación como los medios. Además, en ambos casos se puede percibir una tendencia similar: la reorganización del pasado una renarración de la historia que posiciona a cada compañía como la consumación de la historia. Otro uso de la verdad como fuente de legitimación. En ambos esta renarración supone la subordinación de los actores que se encuentran en la periferia, aunque de maneras distintas.

En el caso de la compañía estadounidense, su posición global le permite entrar al mercado colombiano sin considerar la historia local y mostrar su versión de la historia de la lucha libre anglosajona, como la historia de la lucha libre. Su llegada considera en sí misma un evento histórico, fue la entrada oficial del entretenimiento deportivo: “Al fin entramos al mapa de WWE” (Silva, Luis. Entrevista 23/8/2019). Por otro lado, AAA parecía reconocer que la lucha libre tenía una historia en la ciudad y el país, incluso recurrió a SAW-WAG para promocionar el evento y organizó un combate con luchadores colombianos como apertura del evento. Sin embargo, el énfasis en el evento como “el regreso de la lucha libre”, no deja de insinuar que la lucha local no ha sido más que un sustituto frente a la ausencia de la lucha

verdadera. Estos caso muestran hasta qué punto la construcción de la memoria es una configuración política de lo sensible (Cortés. P. 93. 2019), una forma de visibilizar ciertas memorias, con ciertas concepciones temporales y determinados conocimientos.

Por su parte, las promotoras locales parecen confinadas a la periferia de la Arena Movistar, donde antes se ubicaba el Coliseo Cubierto el Campín, el lugar del último gran evento de la lucha libre local. Pero las apariencias son engañosas, también estas promotoras recurren a la verdad de la historia para legitimarse, aún si es la verdad de la decadencia o el declive. La narrativa de la Época de Dorada de la Lucha Libre en Colombia ha abierto la puerta a la idea de la patrimonialización y preservación de la práctica como bandera para algunos políticos en campaña electoral.

Durante la segunda mitad del 2019 tanto en la Arena San Fernando, como en la Arena Policarpa, donde ELL realizaba sus eventos, los políticos decidieron subirse al ring para hacer proselitismo. En el caso de San Fernando, el candidato Venus Albeiro Silva decidió realizar un evento gratuito de lucha libre con SAW-WAG. Desde el ring, el aspirante al consejo de Bogotá dio un discurso donde elogió al público y a la lucha libre como “un deporte popular, de las clases populares, que hace parte de la historia de la ciudad y debemos esforzarnos por recuperar y hacer grande de nuevo” (5/10/2019). Sin embargo, el elogio llevaba efecto boomerang, era un autoelogio. Él se designó como el más idóneo para apoyar la recuperación o restauración del deporte del pueblo, como llamó a la lucha; él es y sería el concejal de la cultura popular.

Aunque no quedó electo, el paso del político liberal por la Arena San Fernando fue exitoso, culminó con la fotografía de rigor y el aplauso de los asistentes al evento gratuito. Entre los aplausos, algunos asistentes, como yo, dejaban ver muecas de incredulidad y molestia. Un poco distinto fue el paso de dos políticos por el cuadrilátero de ELL en la Arena Policarpa (Evento: Cuestión de Honor. 15/09/2019), el salón comunal del Barrio Policarpa, un lugar con tradición de lucha libre.

Quizás por la historia del barrio, construido de manera autogestionada gracias a la lucha de sus habitantes (Véase: Salas. 1998 y Naranjo. 2011) o quizás porque este fue un evento donde los aficionados sí pagaron su boleta, los políticos no fueron bien recibidos. Tras unos cuantos minutos los abucheos e insultos del público los corrieron, como a un par de rudos derrotados.

El malogrado político dio un discurso similar al de Venus; enfatizó la importancia histórica de la lucha y agregó dos componentes nuevos: el apoyo de la intervención estatal, a nivel distrital por medio de IDARTES o el IDRD, como necesario y deseable para la gestión cultural y patrimonial de la lucha libre. Segundo, la economía naranja como una política económica que crea nuevas oportunidades de crecimiento para la lucha libre dentro un mercado en expansión (Cuestión de Honor. 15/09/2019).

En este caso el foco no estuvo sobre lo popular, más bien, en la necesidad de gestores encargados de catalizar nuevas oportunidades en favor de la lucha libre al potenciarla como parte de un sector económico rentable, en la necesidad del gobierno y sus incentivos económicos. Un gobierno liberal (Foucault. 2007), capaz de gestionar los intereses de las promotoras y el público aficionado.

En ambos casos la verdad sobre la lucha libre (entendida como parte de lo popular o como práctica de interés propicia para la gestión cultural y comercial) fue enunciada y movilizada con el propósito de legitimar ciertas prácticas de gobierno y a ciertos actores interesados en desempeñar estas prácticas. En ambos casos los políticos realizaron un ejercicio similar al de Wilson Pascuas con los aficionados, cuando preguntó al público si aprobaba el enfrentamiento del Gemelo Halcón 2 con la Horda Infernal. Realizaron una escenificación por medio de la cual trataron de capitalizar el valor afectivo de la lucha libre para legitimarse como gestores o administradores de los intereses del público, ya fuera como ciudadanos o consumidores de bienes culturales.

La aparición de los políticos, sus intentos de lograr votos por medio de la lucha libre y la mención de la economía naranja, son indicios que permiten comprender los procesos al interior del campo de la lucha libre como procesos situados y afectados por dinámicas macro-históricas más amplias. Cómo intenté señalar en el primer capítulo al poner atención sobre el desarrollo histórico de la práctica en la ciudad, se puede comprender como estos procesos macro históricos han llegado a dar forma a la lucha libre abriendo posibilidades o cerrando otras. Este es el caso de la prohibición del uso de carteles en el espacio público, que dejó a las promotoras sin uno de sus principales medios de publicidad o el de la llegada y proliferación de nuevos medios como la televisión, que según señalaba el Siniestro (Entrevista. 7/10/2017), han modificado al público de la lucha libre.

La mención de la economía naranja también es más significativa de lo que podría pensarse. Esta es una propuesta impulsada por el BID y políticos como el presidente de Colombia (2018-2022) Iván Duque Márquez (Duque y Buitrago. 2013) busca hacer de las artes, lo patrimonial, la cultura y otras actividades, agrupadas bajo la denominación de industrias creativas, un motor de desarrollo económico al insertarse en una cadena productiva más amplia y “cuyo valor está determinado por su contenido de propiedad intelectual” (Duque y Buitrago. P. 40. 2013).

Desde 2014 ELL ha participado en el SOFA, Salón del Ocio y la Fantasía, una feria de exposiciones centrada en el entretenimiento, que funciona como plataforma de gestión cultural (facebook.com/UniversoSOFA/). En el año 2019 la apuesta por la economía naranja se evidenció en el establecimiento de espacios como el pabellón naranja y el bazar naranja. En el último se ubicó el stand comercial de ELL, donde vendían máscaras y parafernalia relacionada con la lucha libre, incluida WWE y en un pabellón llamado SOFA Sports, en medio de un ring de boxeo y un octágono de artes marciales mixtas, estaba el cuadrilátero de ELL.

El espacio de la feria de exposiciones con su zonificación, el montaje de exhibiciones y su extensa muestra de atracciones, deportes, pasatiempos y souvenirs es reminiscente de las tiendas de departamentos y su exhibición espectacular de mercancías (Highmore. 2005). En el espacio SOFA la lucha libre y ELL aparecen como una opción más entre un mar de mercancías y marcas, de productos masivos que aparecen dispuestos como sobre un escaparate y buscan hacerse visibles a sus espectadores, que buscan su reconocimiento interpelando a sus consumidores (Highmore. P. 51. 2005). Inserta en el circuito global de la lucha libre y en el campo más amplio de las industrias culturales esta busca hacerse productiva y de interés; busca hacerse objeto de gestión y gobierno, anclarse a los mecanismos de desarrollo de la economía naranja para hacerse útil.

Aquí, la legitimación de la lucha libre consiste en su utilidad, que es verificada y manifestada por el mercado, en tanto que lugar de veridicción (Foucault. 2007). Un lugar donde es verificada en términos de su valor, bien cómo espectáculo, mercancía o patrimonio. Los discursos de los políticos eran apuestas por legitimarse como gestores de estos intereses, de legitimación por medio de la lucha libre, apelando a ella como deporte popular o bien, a su

potencial patrimonial y económico; eran una apuesta por generar en la afición el interés en la gestión cultural de la lucha libre y su desarrollo a través de la economía naranja, un pequeño ejercicio de direccionamiento. También eran un intento por aprovechar el reconocimiento o el capital afectivo de los luchadores y la lucha libre para generar capital político.

El intento de promotoras como CPW por incluir la lucha libre local dentro de un circuito global, apostándole a la adopción del pro-wrestling y el entretenimiento deportivo como marcos de producción es también el intento por estandarizar la lucha libre y adecuarla a ciertos marcos valorativos o de legitimación y que hacen posible su capitalización. Es un esfuerzo por ajustar la lucha libre a los parámetros de un mercado global y direccionar o gobernar la conducta del público haciéndola usufructuable a través de los mecanismos cuantificables de la mercadotecnia, que juegan un papel crucial en la valorización del capital, representando el capital afectivo producido en la relación social entre los luchadores y el público como capital financiero apropiable por promotoras como WWE.

De esta manera la lucha libre, especialmente el estilo anglosajón, queda inscrita en la lógica del neoliberalismo como gobierno de las conductas, donde las relaciones sociales se reorganizan sobre la base de dispositivos de mercado por medio de los cuales se articulan los modos de vida con la producción del capital. Como señala Diego Sztulwark (2020), siguiendo a Foucault, el neoliberalismo es un orden económico, pero además es una pedagogía severa que no funciona de una manera prohibitiva sino, como una “voz de mando que normativiza y modula la vida” (Sztulwark. P 49. 2020), como una celebración del individuo posesivo y como una expansión de la forma empresa a otros ámbitos de la vida. Así como la lucha libre “el espectáculo depende de la respuesta del público” (Smith. P. 67. 2009), el neoliberalismo no puede generar capital sin crear subjetividad, sin ligar a las personas a ciertos modos de experiencia, en el proceso de “dar forma al show, los aficionados experimentan una conexión emocional” (Smith. P. 67. 2009).

En la medida que el neoliberalismo busca que estos modos de experiencia se constituyan en modos de vida adaptativos, impone los términos de adecuación al mercado, supone una voluntad de hacer compatibles el deseo y la vida con la producción de capital organizando “la intimidad de los afectos y gobernando las estrategias existenciales de las personas”

(Sztulwark. P. 61. 2020). Al depender de estrategias de valorización el neoliberalismo es una política de la verdad, no sólo produce mercancías, “también el mundo en el que esas mercancías funcionan como la realización del deseo”. El neoliberalismo busca que el sentido de la realidad se produzca de acuerdo a ciertos modos de experiencia y percepción, haciendo que la realidad funcione como poder.

El neoliberalismo deviene norma de verdad, (Sztulwark. P. 61. 2020) como régimen de verdad establece lo que es legítimo e implica ciertas maneras de relacionamiento con los otros y con el mundo, cierto modo de producir lo real de acuerdo a unas determinaciones políticas. Al ser un modo de relación con el mundo y con los otros, la percepción es una actividad de producción material y los regímenes de percepción configuran las maneras en que se produce lo real.

El marco de legitimidad en el que se inscribe la producción de la lucha libre como mercancía y que determina los marcos valorativos del público es el neoliberalismo. Como he tratado de describir en este texto, estos regímenes de verdad configuran y emergen en regímenes de percepción, modos de relacionarse con el mundo y los otros; modos de valorar la experiencia y de producir sentido.

A través de prácticas de ordenamiento o de tecnologías de mediación como la televisión, que funcionan como poder de integración de hábitos y afectos, estos medios realizan operaciones por medio de las cuales se apropia y asimila la capacidad productiva de cooperación social, como la comensalidad de las arenas. Estos medios y prácticas no funcionan únicamente como mecanismos de modulación del deseo y direccionamiento de los afectos, en el caso de la lucha libre también producen un efecto de legitimación al configurar los cánones de que establecen un estilo determinado como estándar de producción.

Los estilos estandarizados, como el wrestling, ya han pasado por un proceso de ajuste a las técnicas y modelos de producción canónicos para ser adecuados en los circuitos de mercancía que ahora se expanden y exportan sus productos (Véase Beekman. 2006). Por este motivo, como señala Nadia Seremetakis (1996) la adopción de ciertos estilos o gustos en nuevos contextos no deja de implicar “una resocialización masiva de las sensibilidades y culturas de consumo existentes, así como, de una reorganización de la memoria pública” (P. 3. 1996)

que hace elegibles ciertos productos abriendo modos de experiencia admisibles o inamisibles y productos.

La geopolítica de los estilos también es la geopolítica de la tecnología y de los medios de masas, va acompañada de los procesos de colonización, modernización y globalización que son su condición de posibilidad (Hui. P 12. 2020) y efectúan un cerramiento al marginar los estilos o prácticas que no se adecuan al canon establecido en el régimen estético del neoliberalismo. Este cerramiento tiene unos efectos homogeneizadores, que pueden considerarse como la lógica cultural del neoliberalismo.

Esta es una lógica que Mark Fisher ha denominado realismo capitalista, una “atmosfera general que condiciona no sólo la producción de la cultura, sino también la regulación del trabajo y la educación” (P. 41. 2016) Esta atmosfera homogeneizadora realiza “un moldeado preventivo de los deseos, las aspiraciones y las esperanzas por parte de la cultura capitalista” (P. 41. 2016), produce una impotencia reflexiva donde cualquier opción de construir una alternativa parece irrealizable y donde lo nuevo no aparece más que como repetición de lo mismo

Este realismo no depende de una adhesión consciente, se materializa en una manera de actuar frente al mundo, en una manera de producir la realidad social y de ligarse a ciertas formas de poder mediante manifestaciones de verdad que producen la realidad. Como en la lucha libre, que la escenificación realizada sea ficticia es irrelevante, lo importante es que se actúa como si fuera real y esta forma de actuar estructura la participación del público que mantienen la escenificación y la legitiman.

Sin embargo quizás sea en este mismo aspecto participativo de la lucha libre donde se encuentra la clave para superar las limitaciones del régimen de verdad neoliberal, el condicionamiento que pone sobre las formas de experiencia y las prácticas culturales. Los aspectos festivos o carnavalescos de la lucha libre pueden ser aspectos para explorar en la búsqueda de configurar prácticas de comensalidad que hagan posibles nuevas formas de percepción colectiva, nuevas formas de relacionarse con el mundo y los demás.

Aún queda mucho por explorar sobre las maneras en que el régimen de verdad neoliberal configura modos de experiencia en la lucha libre bogotana. Sin embargo, considero que este

es apenas un punto de partida en el que he tratado de proponer una mirada analítica que abra el espacio a nuevos análisis y que no se enfoque exclusivamente en el análisis simbólico de la lucha libre, sino que busque comprender su proceso de producción, así como los mecanismos a través de los cuales se legitima la práctica y se legitiman los contenidos semióticos que se ponen en juego sobre el ring.

Aquí sencillamente he tratado de señalar un camino de partida que considero es importante para comprender a la lucha libre como una práctica inserta una red de relaciones de poder donde varios actores se disputan el sentido de los contenidos y golpes que se movilizan al interior del cuadrilátero. Este es un enfoque que se diferencia de la mayoría de aproximaciones a la lucha libre, tanto de la lucha libre mexicana como del estilo anglosajón del pro-wrestling. Antes que preguntarme por los contenidos semióticos de la lucha libre o los combates he querido adoptar un enfoque que espero pueda dar una comprensión de estos contenidos como elementos de una práctica social material que no solo produce sentido a través de contenidos simbólicos, sino, a través de la afectividad y la emocionalidad de los participantes.

Para lograr esta comprensión el enfoque que he adoptado se centra en las prácticas afectivas que son la base del relacionamiento entre los participantes de la lucha libre, principalmente en la interacción entre los luchadores y el público. Tomar esta relación como el punto de partida para observar las funciones hace posible entender que el sentido de las funciones de lucha libre es el resultado de una cooperación entre los luchadores y de una coproducción junto a los asistentes que mediante su participación validan la escenificación de los combates. Al estar insertos en un esquema de relaciones de poder, estos intercambios afectivos son la base de unos ejercicios de direccionamiento que producen efectos políticos como la legitimación de la lucha libre y la inscriben dentro de ciertos regímenes de verdad que establecen las condiciones de su enunciación y validación en ciertos campos como el deporte, la cultura o el mercado.

Finalmente, he tratado de contextualizar estos aspectos en el caso bogotano donde las posibilidades de legitimación y las técnicas afectivas usadas en la producción de las funciones se encuentran situadas en un campo de variabilidad dinámica caracterizado por el

predominio y relacionamiento de dos estilos, el wrestling y la lucha libre nacional, relacionada con el estilo mexicano.

En el título de este texto he escogido el vs para señalar como se produce el contacto entre los dos estilos. No obstante, aquí la figura vs, no señala una oposición de elementos opuesto sin relación. Por el contrario, justamente lo que señala el vs es un modo de relación que implica un encuentro que implica cierto grado de conflicto pero en el que esencialmente se produce un interrelacionamiento que acaba por hacer ambiguas las categorías en conflicto. Algo similar ocurre con la lucha libre y wrestling, aunque, en el caso que nos ocupa un estilo está mejor posicionado para beneficiarse y ajustarse a los marcos de validación en los que se produce el contacto. Es por este motivo que la lucha libre nacional que en una posición deslegitimada, que busca superar por medio de diversas estrategias como su patrimonialización, su articulación con la política o reconfigurar ciertos aspectos de su producción para lograr la masificación que le permita ser un bien cultural rentable.

Sí bien algunos luchadores como Fishman Colombiano expresan su desagrado por el estilo norteamericano, este tipo de opiniones no se articulan en un ejercicio de oposición generalizada. Lo que parece predominar es una adopción paulatina del wrestling que se expresa no sólo en la aparición de promotoras como CPW, que abogan abiertamente por la adopción del estilo anglosajón como evolución y superación de la lucha libre; si no, también en que algunos luchadores de las promotoras locales participen en los eventos de CPW, hallan empezado su entrenamiento en EE.UU. o que aspiren a llegar a ser luchadores en WWE.

En este sentido, lo que he argumentado a lo largo del texto es que aspectos como los medios masivos y el direccionamiento de los afectos dentro de las arenas son mecanismos que producen sujetos adecuados para interactuar según los marcos de los regímenes de verdad a los cuales busca acceder la lucha libre. En este sentido mantener la hegemonía supone ajustarse a estos marcos para producir el capital simbólico y social que permite ocupar posiciones de legitimidad desde las cuales se pueden posicionar ciertos valores, prácticas y disputas como adecuadas.

Los regímenes de verdad no suponen un todo cerrado pero las posibilidades o mecanismos de resistencia pierden cohesión a medida que se acepta la legitimidad de ciertas posiciones de enunciación y se espera ocuparlas para seguir produciendo efectos políticos como la

legitimación. En este sentido en la medida que las promotoras locales siguen aspirando a la inclusión dentro del circuito mundial o a su masificación como bien cultural, siguen operando en los marcos del régimen de verdad y efectuando actos de verdad, ya que al aceptar estas condiciones aceptan las disputas como las definen los actores hegemónicos.

Quizás la inhabilidad de la lucha libre para entrar de lleno en el circuito global y legitimarse como mercancía se debe a que el público que asiste a las arenas no se relaciona de la misma manera que el público aficionado al wrestling, que aquí puede entenderse como sinónimo de WWE. En el caso de la lucha libre bogotana y las arenas locales, la predominancia del interés por el juego mismo, hace que haya una dificultad para convertir el capital afectivo de los luchadores en capital. Al menos, más allá del precio de la boleta. Es en esta dimensión de juego donde se hace más palpable un modo de relacionamiento horizontal que hace más espontaneas la cooperación y coproducción dentro de la lucha libre.

Considero que es aquí donde puede abrirse una vía para resistir los regímenes de verdad que operan el campo de la lucha libre. Habría que buscar prácticas que exacerbén o aceleren las potencialidades de estos relacionamientos más horizontales y que son obstruidas o limitadas por la búsqueda de legitimación.

BIBLIOGRAFÍA

- Acuña, Angel. (2017) La cultura en la Arena de la lucha libre mexicana: una visión etnográfica. *Revista Española de Antropología Americana*. 47. Pp. 143-160.
- Adorno, Theodor W. y Horkheimer, Max (1947) La industria de la cultura: ilustración como engaño de masas. En Curran J., Gurevitch, M., Woollacott, J. (Ed.) (1977) *Sociedad y Comunicación de Masas*. México. Fondo de Cultura Económica. Pp. 393-432.
- Aguilar Hernández, Norma Irene. (2016) El país de la lucha: *Artes de México*, No. 120, *Lucha Libre: Dos al hilo*. México D.F. Artes de México. 28-39.
- Ancira García, Andrea. (2014) El error fotográfico como indicio: explorando la relación entre la fotografía y la experiencia de la ciudad en *Daily Pilgrims* de Virgilio Ferreira. En Noyola Piña L. y Ponce de León H. (Ed.) *El Impacto de la imagen en el arte, la cultura y la sociedad*. Cuernavaca, Morelos, México. Universidad Autónoma del Estado de Morelos. Pp. 9-23.
- Barthes, Roland. (1998) *The World of Wrestling*. En *Mythologies*. 1988. Nueva York, EE.UU. The Noonday Press. Pp. 15-25
- Barthes, Roland. (2016) El mundo del catch: *Artes de México*, No. 120, *Lucha Libre: Dos al hilo*. México D.F. Artes de México. 10-21.
- Blackman, Lisa. (2008) *The Body: The Key Concepts*. New York, USA. Berg.
- Beekman, Scott M. (2006). *Ringside: A History of Professional Wrestling in America*. Westport, Connecticut. EE.UU.: Praeger.
- Benjamin, Walter. (2008) La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica, tercera redacción. *Obras, Libro I/vol. 2*. Madrid, España. Abada Editores. Pp 49-85.
- Berardi, Franco. (2020) *Fenomenología del Fin. Sensibilidad y mutación conectiva*. Buenos Aires, Argentina. Caja Negra Editora.
- Bertelsen, Lone y Murphie Andrew. (2010) *An Ethics of Everyday Infinities and Powers: Félix Guattari on Affect and the Refrain*. En Gregg M. y Seigworth G.J. (Ed.) *Affect Theory Reader*. EE.UU. Duke University Press. Pp: 138-157.
- Bourdieu, Pierre. (2010) *Sociología de la percepción estética*. En *El sentido social del gusto*. Buenos Aires, Argentina: Siglo Veintiuno Editores. Pp. 65-84.
- Bourdieu, Pierre. (2010) *El mercado de los bienes simbólicos*. En *El sentido social del gusto*. Buenos Aires, Argentina: Siglo Veintiuno Editores. Pp. 85-152.
- Bourdieu, Pierre. (2010) *La producción de la creencia. Contribución a una economía de los bienes simbólicos*. En *El sentido social del gusto*. Buenos Aires, Argentina: Siglo Veintiuno Editores. Pp. 153-230.

- Bourdieu, Pierre. (2010) Consumo cultural. En *El sentido social del gusto*. Buenos Aires, Argentina: Siglo Veintiuno Editores. Pp. 231-240.
- Bourdieu, Pierre. (2010) La génesis social de la mirada. En *El sentido social del gusto*. Buenos Aires, Argentina: Siglo Veintiuno Editores. Pp. 241-248.
- Broederick, Chow, Laine Eero y Warden Claire. (2017) Introduction: Hamlet doesn't blade: Professional wrestling, theatre and performance. En Broederick, Chow, Laine Eero y Warden Claire (Ed.) *Performance and Professional Wrestling*. Nueva York, EE.UU.: Routledge. Pp. 1-6.
- Buck-Morss, Susan. (1996) *The Cinema Screen as Prosthesis of Perception: A Historical Account. The Senses Still: Perception and memory as material culture in modernity*. London. UK. The University of Chicago Press. Pp 45-62.
- Buitrago, Felipe y Duque Márquez, Iván. (2013). *La Economía Naranja: una oportunidad infinita*. Nueva York. EE.UU. BID, Banco Interamericano de Desarrollo.
- Campbell, John W. (2004) Professional Wrestling: Why the Bad Guy Wins. *Journal of American Culture*. Pp. 127-132
- Canella, Gino. (2016) Occupy Raw: Pro Wrestling Fans, Carnavalesque, and the Commercialization of Social Movements. *The Journal of Popular Culture*, 49 (6). Pp. 1375-1392.
- Caracol Radio. (19 de septiembre de 2018) Lo mejor de la lucha libre ya está en Colombia. En 6am Hoy por hoy. Recuperado de: https://caracol.com.co/programa/2018/09/19/6am_hoy_por_hoy/1537368012997973.html.
- Cartwright, Lisa y Marita Struken. (2009) *Practices of Looking: An Introduction to Visual Culture*. (2nd ed.) New York: Oxford University Press.
- Castleberry, Garret L. (2108) Square Circle Intentionalities: What a Framework for “Wrestling Studies” can Look Like. *The Popular Culture Studies Journal*, Vol. 6 No. 1, Special Edition: Professional Wrestling. Midwest Popular and American Culture Asociation. Pp. 100-120.
- Castleberry, Garret L., Reinhard Carrielynn D., Foy Matt, Olson Christopher J. (2108) Introduction: Why Professional Wrestling Studies Now? Legitimizing a Field of Interdisciplinary Study. *The Popular Culture Studies Journal*, Vol. 6 No. 1, Special Edition: Professional Wrestling. Midwest Popular and American Culture Asociation. Pp. 65-81.
- Castro-Gómez Santiago. (2005) *Teoría tradicional y teoría crítica de la cultura: Sujeto, cultura y dinámica social*. Bogotá DC, Colombia. Antropos. Pp: 69-90
- Castro-Gómez Santiago. (2005) Althusser, los estudios culturales y el concepto de ideología: Sujeto, cultura y dinámica social. Bogotá DC, Colombia. Antropos. Pp: 90-114.
- Certeau, Michel De. (1980) *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*. México. Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente y Universidad Iberoamericana. 2007.
- Cisneros Rincón, Iván Leonardo. (2012) Los Héroes y villanos de Monserrate con una multitud enardecida los sábados a las 9 pm: El Espectáculo de la lucha libre y su público en

Bogotá de 1958 a 1965. Bogotá: Universidad Javeriana, Facultad de Ciencias Sociales. Trabajo de Grado en Historia.

— Corteen Karen y Corteen Ajay. (2012) Dying to Entertain? The Victimization of Professional Wrestlers in the USA. *International Perspectives in Victimology*, 7 (1). Pp. 47-53.

—Cortés Severino, Catalina. (2019) *Hacia el giro corporal en la antropología visual: Imágenes, sentidos y corporalidades en la Colombia contemporánea*. Bogotá, Colombia. Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Ciencias Humanas, Centro de Estudios Sociales.

—Clough, Patricia T. (2010) *The Affective Turn: Political Economy, Biomedicine and Bodies*. En Gregg M. y Seigworth G.J. (Ed.) *Affect Theory Reader*. EE.UU. Duke University Press. Pp: 206-225.

—Crary, Jonathan. (2008) *Las Técnicas del Observador*. Murcia, España. CENDEAC.

—Craven Gerald y Moseley Richard. (1972) Actors on the Canvas Stage: The Dramatic Conventions of Professional Wrestling. *Journal of Popular Culture*, 4 (2). Pp. 326-336.

—Criollo, Raúl, Nívar, José Xavier y Aviña Rafael. (2013) *Historia ilustrada del cine de luchadores. ¡Quiero ver sangre! Segunda edición corregida y aumentada*. México D.F. Universidad Autónoma de México.

—Cymet, Christian. (2015) *La Leyenda de la máscara: Artes de México, No. 119, Lucha Libre: Relatos sin límite de tiempo*. México D.F. Artes de México. 25-33.

—Dalton, David S. (2016) *Intenciones enmascaradas en la pantalla plateada. El Santo y el mimetismo imperial. Alambique Revista académica de ciencia ficción y fantasía/ Jornal académico de ficção científica e fantasia. Vol. 4: Iss 1, Artícel 5. Pp 1-15.*

—Debord, Guy. (2010) *La sociedad del espectáculo*. Valencia, España: Pre-Textos.

—Demon, Blue Jr. (2015) *Fuera Máscara: Artes de México, No. 119, Lucha Libre: Relatos sin límite de tiempo*. México D.F. Artes de México. 51-55.

—De Garis, Laurence. (1999) *Experiments in Pro Wrestling: Toward a Performative and Sensuous Sport Ethnography*. *Sociology of Sport Journal* 16. Canda. Human Kinetics Publisher Inc. Pp. 65-74.

—De Orellana, Margarita. (2016) *La lucha libre, arena de iniciación: Artes de México, No. 120, Lucha Libre: Dos al hilo*. México D.F. Artes de México. 8.

—De Waal Malefyt, Timothy. (2014) *An Anthropology of the senses: Tracing the Future of Sensory Marketing in Brand Rituals*. *Handbook of Anthropology in Business*. Denny, Rita y Sunderland, Patricia (Ed.). Left Coast Press Inc. Pp. 790-810.

—Di Benedetto, Stephen. (2017) *Playful engagements: Wrestling with the attendant masses*. En Broederick, Chow, Laine Eero y Warden Claire (Ed.) *Performance and Professional Wrestling*. Nueva York, EE.UU.: Routledge. Pp. 26-35.

—Elías, Norbert y Dunning Eric. (1986) *Deporte y ocio en el proceso de la civilización*. México. Fondo de Cultura Económica. 1996.

- Ezell, Jon. (2017) The disipation of “heat”: Changing Roles of audience in profesional wrestling in the United States. En Broederick, Chow, Laine Eero y Warden Claire (Ed.) Performance and Professional Wrestling. Nueva York, EE.UU.: Routledge. Pp. 9-16.
- Feldman, Allen. (1996) From Desert Storm to Rodney King via ex-Yugoslavia: On Cultural Anesthesia. The Senses Still: Perception and memory as material culture in modernity. London. UK. The University of Chicago Press. Pp 87-108.
- Fernández Álvaro A. (2019) Santo, el enmascarado de plata: mito y realidad de un héroe mexicano moderno. Guadalajara, Jalisco. Red Universitaria de Guadalajara: El Colegio de Michoacán.
- Fisher, Mark. (2016) Realismo Capitalista ¿No hay alternativa? Buenos Aires, Argentina: Caja Negra.
- Ford, Sam. (2007) 1 Pinning Down Fan Involvement Pinning Down Fan Involvement: An Examination of Multiple Modes of Engagement for Professional Wrestling Fans Sam Ford Convergence Culture Consortium Massachusetts Institute of Technology Comparative Media Studies Program in Comparative Media Studies.
- Florence, M. (Foucault, Michel). (1999) Foucault. Obras Esenciales. Vol. III. Barcelona, España. Páidos. Pp. 363-368.
- Foucault, Michel. (Jul-Sep., 1988) El sujeto y el poder. Revista Mexicana de Sociología. Vol. 50, No.3. Pp3-20
- Foucault, Michel. (1992) Curso del 7 de enero de 1976. En Microfísica del Poder. Madrid: España. Ediciones La Piqueta. Pp 133-145.
- Foucault, Michel. (1992) Nietzsche, la genealogía, la historia. En Microfísica del Poder. Madrid: España. Ediciones La Piqueta. Pp 7-31.
- Foucault, Michel. (2007) Clase del 17 de enero de 1979. En Nacimiento de la Biopolítica. Curso en el College de France 1978-1979. México: Fondo de Cultura Económica. Pp. 43-67.
- Foucault, Michel. (2007) Clase del 14 de marzo de 1979. En Nacimiento de la Biopolítica. Curso en el College de France 1978-1979. México: Fondo de Cultura Económica. Pp. 249-274.
- Foucault, Michel. (2005) El Orden del Discurso. Buenos Aires. Tusquets S.A.
- Foucault, Michel. (2014) Del Gobierno de los vivos. Curso en el College de France 1979-1980. México: Fondo de Cultura.
- Flórez Malagón, Alberto G. (2014) Cinema and social differentiation: the impact of Mexican films in Bogotá, Colombia, 1940-1970. Canadian Journal of Latin American and Caribbean Studies, 39 (2) Pp. 244-261.
- Flores, Rogelio. (2016)Olimpos de plástico: Artes de México, No. 120, Lucha Libre: Dos al hilo. México D.F. Artes de México. 48-54.
- Flusser, Vilém. (2017) El Universo de las Imágenes Técnicas. Elogio de la superficialidad. Buenos Aries. Argentina. Caja Negra Editora.

- Fretwell, Erica. (Fall 2018) Introduction. Resilience: A Journal of the Environmental Humanities. Vol 5. No. 3. Common Sense and Critical Sensibilities. University of Nebraska Press. Pp. 1-9.
- Frykman, Jonas. (1996) On the move: The Struggle for the Body in Sweden in the 1930s. The Senses Still: Perception and memory as material culture in modernity. London. UK. The University of Chicago Press. Pp 63-87.
- Gabara, Esther. (2010) Fighting it out: Being “Naco” in the global “Lucha Libre”. The Journal of Decorative and Propaganda Arts. Vol. 26. México. Florida International Board of Trustees on behalf of The Wolfsonian-FIU. 278-301.
- Gil, Javier. (2007) Pensamiento artístico y estética de la experiencia: repercusiones en la formación artística cultural. En: Cuadernos Grises No. 4. Facultad de Artes y Humanidades. Universidad de los Andes. Bogotá. Pp 93-114.
- Giraldo Alzate, Fabían. (7 de noviembre de 2017) El cine y la lucha libre mexicana. Recuperado de: <https://www.senalcolombia.tv/cine/el-cine-y-la-lucha-libre-mexicana-una-historia-con-muchos-rounds>.
- Gobato, Federico (2016) La obsesión participante. Ensayo sobre el método. En Carassale Real S. y Martínez Pérez L. (Ed.) La experiencia como hecho social. Ensayo de sociología cultural. México. FLACSO México. Pp. 393-432. 2019.
- Glenday, Dan. (2013) Professional wrestling as culturally embedded spectacles in five core countries: the USA, Canada, Great Britain, Mexico and Japan. Revue de recherche en civilisation américaine [En ligne] Pp. 1-14.
- Gregg, Melissa y Seigworth Gregory J. (2010) An Inventory of Shimmers. En Gregg M. y Seigworth G.J. (Ed.) Affect Theory Reader. EE.UU. Duke University Press. Pp: 1-25.
- Griffiths, John. (2015) All the world's a stage: transnationalism and adaptation in professional wrestling style c. 1930-45. Social History, 40 (1) Pp. 38-57.
- Grossberg, Lawrence. (2006) Stuart Hall sobre raza y racismo Estudios Culturales y la práctica del contextualismo. Tabula Rasa, No. 5. Bogotá, Colombia. Pp: 45-65.
- Hall, Stuart. (2014) El surgimiento de los estudios culturales y la crisis de las humanidades. En Sin Garantías. Trayectorías y problemáticas en estudios culturales. Popayán, Cauca, Colombia. Universidad del Cauca, Envión. Pp: 37-49.
- Haraway, Donna J. (1995) Ciencia, ciborgs y mujeres. La Reinención de la naturaleza. Madrid, España. Cátedra.
- Hebdige, Dick. (2004) Subcultura. El significado del estilo. Barcelona, España. Paidós. 1979.
- Hegarty, Kerry T. (2013) From Superhero to National Hero: The Populist Myth of El Santo. Studies in Latin American Popular Culture, Vol 31. University of Texas Press. Pp. 3-27.
- Hendricks, Thomas. (1974) Professional Wrestling as Moral Order. Sociological Inquiry, 44 (3). Pp. 177-188.

- Herbert, Neal y Cogburn Jon. (2015) It's Still Real to Me Dammit! Performed Ontologies and Professional Wrestling (Borrador) Extraído el 26 de Febrero de 2019 de <https://www.academia.edu/>. Pp. 155-176. (No publicado)
- Highmore, Ben. (2005) *Cityscapes: Cultural Readings in the Material and Symbolic City*. Buenos Aires, Argentina: Caja Negra. New York, NY: Palgrave MacMillan.
- Highmore, Ben. (2010) Bitter after Taste; Affect, Food, and Social Aesthetics. En Gregg M. y Seigworth G.J. (Ed.) *Affect Theory Reader*. EE.UU. Duke University Press. Pp: 118-137.
- Hoechtl, Nina (2014) Lucha Libre un espacio liminal. Lis exótiqus "juntopuestas" a las categorías clasificadoras, unívocas y fijas. La memoria y el deseo. *Estudios gay y queer en México*. R. Parrini. (Coord.) PUEG-UNAM. Pp. 223-251.
- Hoechtl, Nina. (2017) Wrestling with burlesque, buslesquing lucha libre. En Broederick, Chow, Laine Eero y Warden Claire (Ed.) *Performance and Professional Wrestling*. Nueva York, EE.UU.: Routledge. Pp. 59-69.
- Hui, Yuk. (2020) *Fragmentar el Futuro. Ensayos sobre tecnodiversidad*. Buenos Aires, Argentina: Caja Negra.
- Hunt, Leon. (2005) Hell in a Cell and Other Stories: Violence, Endagerment and Authenticity in Professional Wrestling. En King, Geoff (Ed.) *The Spectacle of the Real: From Hollywood to Reality TV and Beyond*. Bristol, UK: Intellect. Pp. 117-127.
- Ingold, Tim. 2015. Soñando con dragones: sobre la imaginación de la vida real. *Revista Nómadas Universidad Central*. 13-31.
- Jiménez, John Richard. (2014) Lucha libre en Colombia: la historia del Tigre Colombiano. *HitoriK*, Vol. 4, No. 2. Recuperado de: <http://www.historik.com.co/curio11.2.html>
- Jiménez Ruiz, Orlando, El Crítico Enmascarado. (2015) En el ring de la historia: Artes de México, No. 119, Lucha Libre: Relatos sin límite de tiempo. México D.F. Artes de México. 11-21.
- Jiménez, Orlando, El Furioso. (2016) El país de la lucha: Artes de México, No. 120, Lucha Libre: Dos al hilo. México D.F. Artes de México. 23-26.
- Kellner, Douglas. (2005) Media Culture and the Triumph of the Spectacle. En King, Geoff (Ed.) *The Spectacle of the Real: From Hollywood to Reality TV and Beyond*. Bristol, UK: Intellect. Pp. 23-36.
- Kerrick, George E. (1980) The Jargon of Professional Wrestling. *American Speech*, 55 (2). Pp. 142-145.
- King, Geoff. (2005) Introduction: The Spectacle of the Real. En King, Geoff (Ed.) *The Spectacle of the Real: From Hollywood to Reality TV and Beyond*. Bristol, UK: Intellect. Pp. 13-21.
- Kofman, Sarah. (1973) *Cámara oscura de la ideología*. Madrid, España. Taller de Ediciones Josefina Betancor. 1975.

- Laine, Eero. (2108) Professional Wrestling Scholarship: Legitimacy and Kayfabe. *The Popular Culture Studies Journal*, Vol. 6 No. 1, Special Edition: Professional Wrestling. Midwest Popular and American Culture Asociation. Pp. 82-99.
- Levi, Heather. (Spring, 1997) Sport and Melodrama: The Case of Mexican Professional Wrestling. *Social Text*, No. 50, The Politics of Sport. Universidad de Duke. Pp. 57-68.
- Levi, Heather. (2008). *The World Of Lucha Libre: Secrets, Revelations, and Mexican National Identity*. Durham. EE.UU. Duke University Press.
- Levi, Heather. (2017) Don't leave us in the hands of criminals: The contested cultural politics of lucha libre. En Broederick, Chow, Laine Eero y Warden Claire (Ed.) *Performance and Professional Wrestling*. Nueva York, EE.UU.: Routledge. Pp. 59-69.
- Low, Kelvin E Y. (2012) The Social Life of the Senses: Chartin Directions. *Sociology Compass* 6/3. Blackwell Publishing. Pp. 271-282.
- MacFarlane, Kit. (2012) A Sport, A Tradition, A Religion, A Joke: The Need for a Poetics of In-ring Storytelling and a Reclamation of Professional Wrestling as Global Art. *Asiatic* 6, (2). Pp. 136-155.
- Maguire, Brendon. (2005) American Professional Wrestling: Evolution, content, and popular appeal. *Sociological Spectrum*, 25 (2). Pp. 155-176.
- Maguire, Brendon. (2000) Defining Deviancy Down: A Research Note Regarding Professional Wrestling. *Deviant Behavior*, 21 (6). Pp. 551-565.
- Martin, Jay. (2007) ¿Parresia visual? Foucault y la verdad de la mirada. *Estudios Visuales: Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*. No. 4, ¿Un diferendo "arte"? Pp. 7-22.
- May, Vaughn. (Abril 1999) Cultural Politics and Professional Wrestling. *Studies in Popular Culture*. Vol 21 No. 3. Popular Culture Association in the South. Pp. 79-94.
- Mazer, Sharon. (1998) *Professional Wrestling: Sport and Spectacle*. EE.UU. University Press of Mississippi.
- Mejía Pavony, Germán Rodrigo. (2016) Bogotá. 1948: de la hipérbole al mito. En Gorelik, Adrián y Areas Peixoto Fernanda. *Ciudades sudamericanas como arenas culturales. A rtes y medios, barrios de élite y villas miseria, intelectuales y urbanistas: como ciudad y cultura se activan mutuamente*. Buenos Aires, Argentina. Siglo Veintiuno Editores. Pp. 192-209.
- Migliore, Sam. (1993) Professional wrestling: Moral commentary through ritual metaphor. *Journal of Ritual Studies* 7: 65-84.
- Möbius, Janina. (2007) Y detrás de la máscara... El pueblo. *Lucha Libre: Un espectáculo mexicano entre la tradición y la modernidad*. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Möbius, Janina. (2015) *Lucha Libre de la vida: Artes de México*, No. 119, *Lucha Libre: Relatos sin límite de tiempo*. México D.F. Artes de México. 35-43.

- Monsiváis, Carlos. (2015) El Santo, ser uno mismo para ser otro: Artes de México, No. 119, Lucha Libre: Relatos sin límite de tiempo. México D.F. Artes de México. 45-49.
- Muñoz Guerrero, David. (Director) (15 de noviembre de 2019) La historia del Alacrán un luchador incansable. En: Sobrevivientes [serie online]. Bogotá, Colombia. Cana Capital. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=cJu3KKrOHRs>.
- Naranjo Botero, María Elvira (Ed.). (2011) Barrio Policarpa Salavarrieta 50 años. Bogotá DC, Colombia. CENAPROV ONG.
- Novo, Salvador (2004) Mi Lucha (Libre). En *Luna Córnea* 27. *Lucha Libre*. Conaculta, Centro de la Imagen, Cenart. México DF. Pp. 31-35.1940.
- Olson, Christopher J. (2108) Twitter, Facebook and Professional Wrestling: Indie Wrestler Perspectives on the Importance of Social Media. *The Popular Culture Studies Journal*, Vol. 6 No. 1, Special Edition: Professional Wrestling. Midwest Popular and American Culture Association. Pp. 306-316.
- Orosco González, Enrique. (2016) Quítale la máscara: Artes de México, No. 120, Lucha Libre: Dos al hilo. México D.F. Artes de México. 58-62.
- Pedraza, Zandra. (1996) Hiperestésias. En *En cuerpo y alma, visiones del cuerpo y la felicidad*. Bogotá, Colombia. Uniandes.
- Pedraza, Zandra. (2007) Políticas y estéticas del cuerpo en América Latina. Bogotá, Colombia. CESO-Ediciones Uniandes.
- Pink, Sarah. (2006) New sensations? Visual anthropology and the senses. En *The Future of Visual Anthropology. Engaging the senses*. EE.UU. y Canada. Routledge. Pp: 41-58.
- Porcello, Thomas, Meintjes, Louise, Ochoa, Ana Maria y Samuels, David. (2010) The Reorganization of the Sensory World. *Annual Review of Anthropology* Vol. 39. Columbia University. Pp. 51-66.
- Prieto Stambaugh, Antonio. (2009) ¡Lucha libre! Actuaciones de teatralidad y performance. Actualidad de las artes escénicas. Perspectiva latinoamericana. Domingo Adame (ed.). México. Universidad Veracruzana – Facultad de Teatro. Pp. 116-143.
- Ramirez Ladron de Guevara, Victor. (2014) Once upon a time, Santos was reading about the Sahuayo zombies when...: performances of (post)modernity and nationalism by Mexican zombiies. *Studies in Theatre and Performance*, 34:3 Pp. 211-218.
- Restrepo, Eduardo. (2015) Intervenciones en teoría cultural. Popayán, Colombia. Editorial Universidad del Cauca.
- Rosa Serje, Margarita. (2005) Cultura: Sujeto, cultura y dinámica social. Bogotá DC, Colombia. Antropos. Pp: 15-28
- Sáenz, Javier. (2006) Desconfianza civilidad y estética: las prácticas estatales para formar a la población por fuera de la escuela en Bogotá (1994-2003). *Revista de estudios sociales*, 23. Pp. 11-22.

- Salas, Pedro Antonio. (1998) Policarpa: En una noche amanecía un barrio. En: Bogotá historia común. Bogotá DC, Colombia. Departamento Administrativo de Acción Comunal, Alcaldía Mayor de Bogotá.
- Salla, Keenan. (2018) Powerful Women of Wrestling: How a small time promotion portended a big-time change in professional women's wrestling. Extraído el 26 de Febrero de 2019 de https://www.academia.edu/36298311/Powerful_Women_of_Wrestling_How_a_small-time_promotion_portended_a_big-time_change_in_professional_womens_wrestling. Pp. 1-23. (No publicado)
- Santana, Adela. (2015) México enmascarado: Artes de México, No. 119, Lucha Libre: Relatos sin límite de tiempo. México D.F. Artes de México. 56-63.
- Santana, Adela. (2016) Lady, Maldad la ruda más ruda: Artes de México, No. 120, Lucha Libre: Dos al hilo. México D.F. Artes de México. 41-46.
- Seremetakis, Nadia. (1996) Context. Perception and memory as material culture in modernity. London. UK. The University of Chicago Press. Pp: vii-xi
- Seremetakis, Nadia. (1996) The Senses Still: Perception and memory as material culture in modernity. London. UK. The University of Chicago Press. Pp 1-18.
- Seremetakis, Nadia. (1996) Intersection Benajmin, Bloch, Braudel, Beyond. Perception and memory as material culture in modernity. London. UK. The University of Chicago Press. Pp 19-22.
- Seremetakis, Nadia. (1996) The Memory of the senses, Part II: Still Acts. The Senses Still: Perception and memory as material culture in modernity. London. UK. The University of Chicago Press. Pp 23-44.
- Seremetakis, Nadia. (1996) Implications. The Senses Still: Perception and memory as material culture in modernity. London. UK. The University of Chicago Press. Pp 123-145.
- Shaviro, Steven. (2010) Post-Cinematic Affect . Winchester. UK. Zero Books.
- Smith Tyson R. (June. 2008) Passion Work: The Joint Production of Emotional Labor in Professional Wrestling. Social Pshycology Quarterly, Vol. 71 No. 2, Wrestling with Social Psychology. American Sociological Asociation. Pp. 157-176.
- Smith Tyson R. (2009) A Raw Export. Contexts, Vol. 8, No. 2. American Sociological Asociation. Pp. 65-67.
- Smith, Tyson R. (2011) El dolor en la acción: los significados del dolor que experimentan los luchadores profesionales. En Acción e interpretación en la sociología cualitativa norteamericana. Quito, Ecuador. Flacso. Pp. 113-149.
- Smith, Tyson R. (2014) Fighting for Recognition: Identity, Masculinity, and the Act of Violence in Professional Wrestlinig. Duke University Press.
- Stadel, Luke. (2013) Wrestling and cinema, 1892-1911. Early Popular Visual Culture, 11:4, 342-364.

- Stoller, Paul. (1996) “Conscious” Ain’t Consciousness: Entering the “Museum of Sensory Absence”. *The Senses Still: Perception and memory as material culture in modernity*. London. UK. The University of Chicago Press. Pp 109-123.
- Sztulwark, Diego. (2020) *La Ofensiva Sensible. Neoliberalismo, populismo y el reverso de lo político*. Buenos Aires, Argentina. Caja Negra Editora.
- Turner, Victor. (1969) *El Proceso Ritual. Estructura y antiestructura*. Madrid, España. Taurus. 1988.
- Turner, Victor. (1982) *From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play*. Nueva York, EE.UU. Performance Art Journal Publications.
- Turner, Victor. (1988) *The Anthropology of Performance*. Nueva York, EE.UU. Performance Art Journal Publications.
- Uniminuto. (25 de noviembre de 2018) Vuelven los años de la lucha libre a Colombia. En *Hora Ciudad*. Recuperado de: <https://www.uniminutoradio.com.co/vuelven-los-anos-de-lucha-libre-a-colombia/>
- Vega Lopera, Johanna Elizabeth. (2019) *La Lucha Libre. Un Recorrido del Muro al Pancracio*. Bogotá: Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, Facultad de Ciencias Sociales. Trabajo de Grado. Maestría en Estética e Historia del Arte.
- Villareal, Héctor. (June. 2108) En mi casa y con mi gente. La comunicación de los valores de los mexicanos en la lucha libre. *Revista Iberoamericana de Comunicación*, No. 34, enero – junio 2018. Pp. 113-135.
- Viveros Vigoya, Mara. (2013) Género raza y nación. Los réditos políticos de la masculinidad blanca en Colombia. *Maguaré*, Vol. 27, No. 1, enero - junio 2013. Pp. 71-104.
- Wacquant, Loïc. (1984) *Body & Soul. Notebooks of an apprentice boxer*. (Ed. 2004). New York. Oxford University Press.
- Watkins, Megan. (2010) *Desiring Recognition, Accumulating Affect*. En Gregg M. y Seigworth G.J. (Ed.) *Affect Theory Reader*. EE.UU. Duke University Press. Pp: 269-285.
- W Radio. (16 de noviembre de 2018) Rayo de Plata explica cómo el terrorismo destruyó la lucha libre en Colombia. En *La W*. Recuperado de: <https://www.wradio.com.co/noticias/deportes/rayo-de-plata-explica-como-el-terrorismo-destruyo-la-lucha-libre-en-colombia/20181116/nota/3825350.aspx>
- Wetherell, Margaret. (2012) *Affect and Emotion. A New Social Science Understanding*. Londres. Sage.
- Zambrano Pantoja, Fabio. (2002) De la Atenas suramericana a la Bogotá moderna. La construcción de la cultura ciudadana en Bogotá. *Revista de estudios sociales*, 11. Pp. 9-16.

ENTREVISTAS

- Fercho Jara. Luchador. Bogotá D.C. 25 de noviembre de 2018, grabación digital, 23 mins. Entrevistó: Samuel Esteban Moreno Cedeño
- Fishman Colombiano. Luchador. Bogotá D.C. 1 de mayo de 2019, grabación digital, 30 mins. Entrevistó: Samuel Esteban Moreno Cedeño.
- Joaquín Navarro Olarte, El Siniestro. Luchador retirado. Bogotá D.C. 7 de noviembre de 2017, grabación digital, 2 hrs. 13 mins. Entrevistó: Samuel Esteban Moreno Cedeño.
- Javier Alejandro Vega. Promotor. Bogotá D.C. 3 de junio de 2020, grabación digital, 54 mins. Entrevistó: Samuel Esteban Moreno Cedeño.
- Moreno, Juan. Aficionado. Bogotá D.C. 28 de agosto de 2019, grabación digital, 15 mins. Entrevistó: Samuel Esteban Moreno Cedeño.
- Medina, Luis. Aficionado. Bogotá D.C. 28 de agosto de 2019, grabación digital, 15 mins. Entrevistó: Samuel Esteban Moreno Cedeño.
- Kuba Hendrixx. Luchador. Bogotá D.C. 3 de septiembre de 2018, grabación digital, 1hr 23 mins. Entrevistó: Samuel Esteban Moreno Cedeño.
- Serket. Luchadora. Bogotá D.C. 18 de abril de 2017, grabación digital, 30 mins. Entrevistó: Samuel Esteban Moreno Cedeño.
- Sierra, Camilo. Aficionado. Bogotá D.C. 23 de agosto de 2019, grabación digital, 10 mins. Entrevistó: Samuel Esteban Moreno Cedeño.
- Silva, Luis. Aficionado. Bogotá D.C. 23 de agosto de 2019, grabación digital, 15 mins. Entrevistó: Samuel Esteban Moreno Cedeño.
- Terry Golden. Luchador y promotor. Bogotá D.C. 18 de abril de 2017, grabación digital, 43 mins. Entrevistó: Samuel Esteban Moreno Cedeño.