





Género, poder y lucha libre
femenil en el México
contemporáneo



Género, poder y lucha libre femenil en el México contemporáneo

Ricardo Cárdenas Pérez



Universidad de La Ciénega del
Estado de Michoacán de Ocampo

Fidel Ramos Zalapa

Rector

Lambertino Campos Amezcua

Secretario Académico

Gabriel Ayala Martínez

Secretario de Planeación

José Francisco Álvarez Cortés

Secretario de Administración

Consejo Editorial UCEM

José David Calderón García

Eduardo Chávez Flores

Melitón Estrada Jaramillo

Martha Isabel González Domínguez

Alberto Isaac Zepeda Jazo

Jesús Gil Méndez

Primera edición, 2020

D.R. © Universidad de La Ciénega

del Estado de Michoacán de Ocampo

Avenida Universidad 3000, Col. Lomas de la Universidad

Sahuayo, Michoacán, C.P. 59103

Teléfonos: 353-532-0762 / 353-532-0575 / 353-532-0913

<http://www.ucienegam.edu.mx/>

ISBN: 978-607-9064-22-8

Impreso y hecho en México / *Printed and made in Mexico*

Índice

Dedicatoria	9
Agradecimientos	11
Introducción	15
Capítulo primero.	
¡Lucharán a ganar dos de tres caídas sin límite de tiempo!	39
El inicio de la contienda	39
Orígenes de la lucha libre en México	42
El nacimiento invisible: Antecedentes de la lucha libre femenil en México	59
Entre aplausos, porras y abucheos: la arena, el <i>ring</i> , el espacio de acción	64
La Virgen y la Malinche vs. las villanas y las heroínas del <i>ring</i> . La modernización de la mujer mexicana	66
Modernización y mujer: modos de comportamiento femeninos de la época	75
Entre llaves y pañales: la luchadora se hace en el hogar	82
Capítulo segundo.	
Y empatan las rudas. Decretos, lenguaje, cuerpo y violencia	87
Indicios de un decreto: las luchadoras contra la mafia del poder	87
Las luchadoras: las heroínas vs. las villanas. Las técnicas, las buenas, las rudas y las malas	99
Entre jalones de cabello: lucha libre, deporte y violencia, las implicaciones del poder	117
Y sobre el cuerpo: lenguaje, poder y violencia	131

Capítulo tercero.	
La identidad mediatizada: lucha libre y medios de comunicación	141
En esta esquina: las luchadoras. Y en esta otra: los medios de comunicación	141
Cultura audiovisual y lucha libre femenil	143
La arena mediática: el mundo de las revistas de lucha libre	150
La luchadora y los medios audiovisuales: las técnicas y las rudas vs. la televisión y el cine	155
Características elementales del cine de luchadores	162
<i>Del ring a la pantalla cinematográfica: la construcción de la identidad femenina en el cine de luchadoras</i>	165
Conclusiones	185
Anexo fotográfico	199
Anexo de datos biográficos	217
Fuentes	235

Dedicatoria

A mi familia:

A mis padres, quienes con su ejemplo de fe, perseverancia y amor me acompañaron en esta aventura. Sin su incondicional apoyo nada de esto hubiera sido posible. Aunque en ocasiones mi actitud no lo muestre, trato de seguir sus enseñanzas siempre. Mi cariño eterno para ellos.

A mi hermano, quien me llevó por primera vez a una función de lucha libre. A mi hermana, quien reafirmó en mí la afición por el pancracio y, gracias a ella, mis pasos se encaminaron por el sendero de las Ciencias Sociales. Ellos, a través de múltiples formas, me han acompañado y con su ejemplo me enseñaron que hay que luchar por cumplir los objetivos. Gracias.

A la señora Rosa Martínez, a quien debo gran parte de las reflexiones que consolidaron mi interpretación. Mi gratitud eterna por el invaluable apoyo y confianza en esos años. Sin su ayuda, todo hubiera sido más difícil.

A todas y cada una de las luchadoras mexicanas, quienes son las protagonistas de esta historia, quienes lucharon por sus derechos, por sus sueños, por su deporte, por su vida, por su derecho a seguir en el combate.

A Irma, Lola, Sandra y Viviana... ¡Y que la lucha siga!

Gustavo Cerati escribió hace algunos años en una de sus famosas canciones: tarda en llegar y al final hay recompensa. Así sea.

Sahuayo, Michoacán, mayo de 2019.



Agradecimientos

Aprovecho para agradecer al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología por el apoyo económico recibido para la realización de mis estudios de maestría. Así como a todas las personas que de alguna u otra forma estuvieron presentes en el proceso de realización de esta investigación.

A todos y cada uno de mis maestros, quienes, desde el propedéutico hasta el último día de la maestría, tuvieron siempre disposición para compartir sus conocimientos. A todos mis compañeros de la aventura académica llamada maestría, quienes, a través de las clases, seminarios, coloquios, viajes, charlas y reuniones, me otorgaron el privilegio de conocer excelentes seres humanos. Gracias a todos.

Al personal administrativo del programa de Maestría en Historia de México de la Universidad de Guadalajara: Yola, Soco, Janet, quienes amablemente estuvieron siempre presentes para atender las necesidades escolares. Pero lo más importante: para demostrar su amistad.

A la Dra. Patricia Torres San Martín, quien me acompañó desde el inicio de este camino. Y siempre con sus certeros comentarios, ayudó a pulir este trabajo, muchísimas gracias. A la Dra. Claudia Gamiño Estrada, por su clase y su profunda visión de la historia, por sus enseñanzas, por sus comentarios y disponibilidad para escuchar las dudas y las inquietudes. Mi gratitud por el apoyo recibido en la última etapa de este escrito.

A la Dra. Ana María de la O Castellanos Pinzón, por su apoyo, comprensión y recomendación para hacer trámites al posgrado en Historia de México de la Universidad de Guadalajara. Mi agradecimiento por mostrarme las potencialidades de la historia oral. Al Dr. Robert Curley Álvarez, por sus sabias palabras y la confianza brindada al iniciar este camino. Al Dr. Refugio de la Torre, por sus atinados y geniales comentarios, por su

disposición para escuchar atentamente mis disparatados argumentos y por mostrarme que la historia cultural es un mudo de posibilidades.

Al Dr. Federico de la Torre, por su siempre amable actitud crítica hacia mi trabajo. Al Dr. Jorge Trujillo, por sus recomendaciones y sus finas aportaciones. Al Dr. Aristarco Regalado, por sus comentarios al primer escrito que presenté, por su siempre profunda y filosófica visión de la historia. Al Dr. David Carbajal López, por su disposición y apoyo en los momentos más complicados, mi gratitud eterna. A la Dra. Rebeca García Corzo, por aceptar amablemente ser lectora de la presente investigación. Mi agradecimiento sincero.

A mis amigos, quienes fueron obligados a ser lectores o que, en alguna forma, compartieron una charla y me acompañaron con un café o una cerveza escuchando atentamente mis comentarios sobre esta tesis: Luis Jiménez, Roberto Saldaña, Roberto Saldaña Jr., Elsa Ayón, David Flores Magón, Evén Hernández, Ignacio Casillas, Víctor Favila, Álvaro Dorantes, Juan Manuel Rico, Arturo Martínez, Roberto Brambilla, Daniel Santana y, hasta donde esté, Samuel «Pibe» Márquez. De marea, especialmente a Ana Gómez, quien leyó la primera versión de este trabajo, mi gratitud eterna por sus finas recomendaciones y por las enseñanzas que me brindó durante tantos años. A Bettina Monti Colombani, a quien debo las correcciones de estilo, las cuales brindaron mayor coherencia al texto.

A Fernando López y Paola Cervantes, por su sincera amistad, por las risas y los tragos amargos, por las cervezas y los llantos, por el rescate del hoyo *Funky*, por esas noches en que escucharon atentos mis intrincados tormentos, producto de esta investigación. Porque siempre es más difícil hacer lo correcto y por su fiel apoyo en estos años. Infinitas gracias.

A la gente de la lucha libre, a Paloma Quiñonez, Ana Gutiérrez, Salvador Macías, Francisco Espinoza y Orlando Jiménez: sin su apoyo y pasión por los *costalazos*, este trabajo no sería lo mismo. A quienes, con su apoyo y sincera amistad, hicieron más agradable mi estancia en la Ciudad de México: Martín G. Álvarez, Leonardo Mier, Isaías Hernández, Víctor Arribalzaga. A los compañeros y amigos del posgrado en Historia del Arte de la UNAM, Javier Ramírez, Ramón Mejía, Gabriela Álvarez, Isela Peña, Julieta Sánchez, Minerva Salguero. Al Dr. David Wood del Instituto de

Investigaciones Estéticas, y al Dr. José Luis Barrios, gracias a su clase de estética conocí las concepciones de violencia de Walter Benjamin.

A Hilda Ortega Cuenca, encargada del Centro de Colecciones Arturo Ortega Navarrete. Al personal del Archivo Histórico del Ayuntamiento del Distrito Federal. Al personal del Archivo General de la Nación, en especial a las encargadas de la fototeca. Al Dr. Álvaro Fernández, quien fungió como director de tesis en mis estudios de maestría y siempre brindó apoyo, libertad y confianza en la etapa de construcción de esta investigación.

A mis compañeros de estudio en los salones de la Universidad de La Ciénega del Estado de Michoacán de Ocampo, quienes me han enseñado en diversos cursos, talleres, seminarios y materias que los procesos de investigación no se acaban con la obtención de un título, sino que la necesidad por conocer, comprender y explicar un hecho socio-cultural rebasa lo meramente académico y se reflexiona desde la vida misma: mi gratitud a cada uno de ellos por ayudarme a consolidar mis argumentos.

Por último, quiero agradecer a la magia y la inocencia de la lucha libre. A mis ídolos de la infancia: El rey de la Atlántida, el gigante de Tabasco, al de todos: el *enmascarado de plata*, a los creadores de sueños e ilusiones. A las máscaras y capas de tela barata, al *ring* de juguete —que aún debo—, a los «santos», esos «monitos» de plástico que me regresan a los juegos infantiles a través de la fuerza de un viento dual de un prehispánico inframundo. A las arenas, las plazas, los palenques y los parques. A las llaves, los vuelos, las máscaras sofisticadas y las cabelleras alborotadas, al rictus de dolor. A las fritangas de la arena, al público que grita leperadas, al conocedor de leyendas y llaves. A ese ingenuo cine de lucha libre que alegraba las tardes. A los autógrafos que aún guardo, a las fotos con los ídolos del *ring*, a las tantas tardes de fin de semana frente al televisor, mirando las rudezas y destrezas. Pero, sobre todo, gracias a la lucha libre femenil, por ayudarme a entender que hay cosas fundamentales en la vida por las cuales luchar. Por sobrevivir, por resistir a pesar de las adversidades. Eternamente mi gratitud a las luchadoras mexicanas por mostrarme la esencia de la emblemática y eterna lucha del bien contra el mal: metáfora de la vida.

A todos, mi sincero agradecimiento... ¡Y arriba las rudas!

Sahuayo, Michoacán, mayo de 2019.



Introducción

Cuando está una en su apogeo se siente
muy bonito, muy bonito.

IRMA GONZÁLEZ

La disciplina histórica ofrece la posibilidad de preguntarse por el ser humano y su relación con el pasado. El investigador interroga, en las huellas dejadas por una época pretérita, las acciones, las interacciones y los procesos creativos de edificación de las realidades sociales. La investigación histórica pretende una construcción significativa de un hecho, es decir, se establece una imagen del tiempo acaecido como construcción social y cultural que emerge en el proceso de reflexión teórica. Esta busca las nociones del pasado, así como también pensar y deconstruir para comprender. Lo anterior ha sido una motivación en mi vida personal y profesional.

El presente trabajo me permitió profundizar en mi conocimiento sobre una de las actividades que me han acompañado desde la infancia. El primer acercamiento al tema ocurrió en el trabajo de mi tesis de licenciatura. Cuando revisaba las revistas de la lucha libre de los años cincuenta, encontré una nota que señalaba la prohibición de la lucha libre femenil en la Ciudad de México. En ese momento pasaron por mi mente las constantes alusiones a la debilidad de la mujer que, en cierta forma, reducían sus actividades al ámbito de la vida familiar. El interés aumentó al darme cuenta de que, en la actualidad, la vertiente femenina del llamado deporte-espectáculo, no deja de tener una participación secundaria en las funciones de la lucha libre. Esto me llevó a preguntarme si existía alguna diferencia con la época en la que estaba prohibida, pues a pesar de que se han registrado cambios significativos en la participación de las mujeres en el espacio público, la violencia y discriminación por su condición de género siguen presentes en su cotidianidad.

A raíz de esto, surgió la idea de rodar un documental sobre esta temática. Sin embargo, cuando dirigí, en el año 2009, el documental 50, que abordó el aniversario de la Arena Coliseo de Guadalajara, surgieron más

dudas. Me preguntaba en ese momento por qué solo en la Ciudad de México se había prohibido la lucha libre femenil, qué habían hecho las luchadoras cuando se impuso ese veto y si en la actualidad, a pesar de que se levantó esa prohibición, sucedían cambios en su actividad, puesto que me percaté de que, en la lucha libre femenil actual, existe poca participación de las mujeres y en raras ocasiones encabezan una función. Aunando a lo anterior, les formulé un par de preguntas sobre las diferencias de la vertiente femenina a los maestros de lucha libre en la Arena Coliseo de Guadalajara: Daniel López, *el Satánico*, y Juan José Barrón Medina, *el Gran Cochisse*. Ellos contestaron que las mujeres tenían que desarrollar sobre el *ring* la esencia del deporte, es decir, la lucha clásica, de llaveo y contrallaveo y, con esto, demostrar sobre el enlonado lo aprendido en el gimnasio. Confirmaron que las mujeres tenían más dificultades para ser luchadoras, ya que a los hombres les es más permisible fanfarronear, bajarse del *ring*, realizar vuelos, maromas y lances espectaculares o hacer cosas chuscas. Dicho en el *argot* del deporte: *pedir chichi* al público, es decir, lucirse para solicitar el aplauso de la asistencia de manera más reiterativa.

Al darme cuenta de que el tema tenía múltiples matices, y por los consejos y asesorías de mis maestras en la licenciatura de Historia de la Universidad de Guadalajara, Ana María de la O y Patricia Torres, me replanteé la idea de producir un documental y decidí iniciar una investigación histórica dentro del programa de la Maestría en Historia de México de la Universidad de Guadalajara y, así, dar sustento y rigor al documental que aún tengo pendiente realizar. Esa fue la génesis de esta obra.

Desde que inició esta aventura intelectual, tuve el compromiso de no seguir un camino acumulativo de datos curiosos y enumerar los acontecimientos más destacados de la lucha libre femenil mexicana. Me propuse reflexionar teóricamente para profundizar en el conocimiento del espectáculo y la participación de la mujer en el mismo. Al problematizarse el tema, se encontró una red de elementos significativos complejos. En primer lugar, la idea que se formulaban hombres y mujeres sobre su condición de género en los inicios del México moderno.¹ En segundo lugar, la

1 La revolución mexicana no es el tema central de esta investigación, sin embargo, en esta etapa, y en los años posteriores, se dieron procesos fundamentales para comprender la idea de modernidad en México. Para tener un panorama más claro sobre este proceso, consultar: Hans Werner Tobler (1994), Alan Knight (1996) y Gilbert M. Joseph y Daniel Nugent (2002).

transformación de la relación entre hombres y mujeres y la puesta en escena de dichas transformaciones. Por último, la búsqueda de espacios propios en las actividades económicas, sociales, políticas y culturales en las cuales se ponía de manifiesto el estereotipo de la dualidad hombre-mujer. Esta idea se ha replanteado en el mundo contemporáneo, pues pensar el género como una dualidad es limitar su capacidad de explicación de la realidad socio-cultural.

Esto me llevó a profundizar sobre la categoría «género» como herramienta útil para el análisis social y a considerar hipotéticamente que existía una continuidad en términos laborales entre las luchadoras de los años cincuenta y las contemporáneas. Confirmé que el campo investigativo al cual me enfrentaría era pertinente, al existir pocas investigaciones serias sobre la participación de las mujeres en la lucha libre.² Es por esto que considero que la lucha libre se puede estudiar en su entorno social como un espacio histórico, en el cual las mujeres dejaron plasmada su participación en la transformación de las estructuras sociales de su condición de género. Las luchadoras mexicanas fueron un ejemplo de la defensa de un espacio laboral y deportivo, construyendo de manera muy particular su identidad de género, desde su colectividad y de manera individual, por su fortaleza física, por su sexo, por el hecho de ser mujer.

Entre los años cuarenta y cincuenta, México se encontraba en un proceso de configuración de la modernidad.³ Para algunas colectividades urbanas y rurales, la incipiente imagen modernizadora no era reflejo de sus concepciones de vida. Las personas encontraron imágenes e íconos que los identificaron como grupo cultural en el tránsito del sincretismo religioso de la vida nacional en los espectáculos, manifestaciones artísticas, deportes y tradiciones; los mitos y las leyendas que han forjado su identidad. Miraron

2 Exceptuando la investigación de Janina Möbius, la cual le dedica un capítulo a la lucha libre femenil (2007). La misma autora participó en un número dedicado a la lucha libre en una prestigiada revista, con el artículo «Guapas y traicioneras» (2004).

3 Gianni Vattimo considera que la modernidad se puede caracterizar por ser «Un fenómeno dominado por la idea de la historia del pensamiento, entendida como una progresiva iluminación». Lo moderno es representado en el desarrollo de las sociedades industriales que, a través de la tecnología, rebasan la mentalidad antigua que estaba permeada por la visión naturalista. La idea de modernidad implica también las recuperaciones, los renacimientos y los retornos, que en la vida cultural de las sociedades se articulan y evolucionan según los ritmos de estas (2000, pp.10-11).

el reflejo de la vida en el otro y, para ellos, el otro representaba el sueño, el deseo inalcanzable, la imagen idealizada del yo en la otredad.

El argumento a sustentar es el siguiente: en la lucha libre femenil de los años cincuenta se configuró una identidad que, considero, se puede denominar transmutable, la cual es una autoconcepción del yo que transita por diferentes contextos sociales, adaptándose a las necesidades de la realidad cotidiana. Dicha concepción del Yo se construye en función del Otro, es decir, el Yo observa en el Otro elementos que apropia y resignifica en su vida particular.⁴ La construcción conceptual de esta identidad de manera empírica abarcó un periodo de gestación, desarrollo y manifestación, que va desde 1935 a 1962. La elección del marco temporal responde a cuatro coyunturas o ejes temporales:

1. La presentación de las primeras luchadoras en la capital del país, y la participación de la primera mujer mexicana en la lucha libre femenil en la Arena México en el año de 1935.
2. La aparición de la televisión en México entre 1950 y 1952, así como la transmisión de lucha libre y la intervención de gladiadoras mexicanas.
3. La prohibición de la práctica luchística femenil por impulso de Ernesto Peralta Uruchurtu, en la Ciudad de México en 1956.
4. La filmación de la primera película del cine de luchadoras en 1962.

Desde el año de 1935 hasta 1962, las gladiadoras del *ring* transitaron en el devenir histórico construyendo una identidad específica de su actividad deportivo-laboral. Es importante señalar que el evento que afectó dicho devenir histórico de la lucha libre femenil se presentó con un supuesto decreto de prohibición expedido por Ernesto Peralta Uruchurtu en la Ciudad de México en 1956. Cabe destacar que dicha proscripción tuvo efecto únicamente en la capital del país y se prolongó hasta 1986.

Ahora bien, lo que busco es comprender la actividad, el rol y el papel de las gladiadoras mexicanas, así como la ruptura, los cambios y la continuidad de su imagen. Además, pretendo explicar cómo se construyó la noción de identidad de las luchadoras en relación al arquetipo de «mujer

4 Para construir esta concepción de identidad se consultaron a los siguientes autores: Anthony Giddens (1994), Manuel Castells (1999), Niklas Luhmann (1984) y Paul Ricoeur (1996).

mexicana» de los años cincuenta. Considero que pensar lo «mexicano» puede expresarse en términos de una idea preconcebida que, en ocasiones, vuelve invisibles las múltiples manifestaciones, costumbres y prácticas que suceden en todo el país. Sin embargo, en un sentido muy práctico, la lucha libre profesional, como otras actividades deportivas, artísticas y culturales, desarrollaron en la capital eventos y actividades o instituyeron sus empresas o consorcios. Aunque existieron luchadoras en el resto del país y hubo funciones de lucha libre femenil en otras ciudades, para pertenecer a la empresa más importante de la época —la que programaba las funciones en los estados y en el extranjero—, se debía tener residencia en la Ciudad de México. No pocos deportistas se mudaban a la capital, ya que las escuelas de lucha en el interior del país se crearon con el paso del tiempo. De tal modo que se puede designar como «lucha libre mexicana» a la práctica del deporte-espectáculo que se desarrolla en todo el país, pero que tiene como centro esencial a la capital.

Estas atletas formaron parte de la concepción de mujer de la época aunque, por su actividad deportiva, dicha conceptualización presenta otras aristas. Como componentes de la sociedad, pero desde su realidad social, construyeron de manera particular e íntima su noción de identidad. De tal manera que lo contemporáneo debe ser entendido como un marco temporal referencial que involucra una serie de procesos histórico-culturales que empleamos para identificar una etapa, por ello es permisible emplear la noción de «México contemporáneo».

Se puede afirmar que, por su actividad laboral y deportiva, la mujer luchadora mexicana de mediados del siglo pasado era transgresora de la concepción estandarizada de feminidad de dicha etapa. Por lo tanto, sostengo que las luchadoras mexicanas transitaron construyendo su identidad de acuerdo a su actividad deportivo-laboral. Esto significó un cambio al transgredir las ideas preestablecidas sobre la identidad femenina de aquel momento y al reproducir una imagen diferente de la misma a través de los medios de comunicación. En consecuencia, se trastocaron las relaciones de poder dentro del negocio de la lucha libre, replanteando la forma en cómo se desarrollaba el espectáculo y los lugares donde se presentaba, además de los modos y los tratos de las luchadoras tanto con los empresarios como con los compañeros y el público.

Para comprender cómo se construyó la identidad de la mujer en el deporte-espectáculo de la lucha libre, se deben tomar en cuenta las categorías metodológicas de género y las relaciones de poder que se establecen en la vida social de las protagonistas de esta historia. Por otra parte, a partir de los estudios de teatralidad, se plantea el término «*performance* lucha libre», y se sugiere visualizarlo como un paradigma explicativo de las representaciones de la vida social luchística. Dicha noción será una guía para analizar la lucha libre no solo como un *show*, ritual, representación, drama social o puesta en escena, sino como una construcción cultural en la que convergen elementos como deporte, trabajo, diversión, competencia y actuación. El *performance* lucha libre es entendido como una realidad-representación que se genera desde un impulso creativo —tanto del luchador como del espectador—, forjando una noción representativa desde una posición participante. Esta configura un discurso que transita entre la creación y la evocación de la memoria, en un tiempo generador de un momento específico, del combate de lucha en la vida diaria de la luchadora, creando un canal de intersubjetividad entre esta y el espectador.⁵

A partir de aquí surgen las interrogantes que tienen como finalidad hacer un *zoom* sobre el tema para problematizarlo. La primera pregunta es: ¿cuál fue el papel de las mujeres luchadoras en el deporte-espectáculo denominado lucha libre? Esto lleva un orden de ideas encadenado a la construcción de identidad con la noción de *performance*. Lo anterior abre el cuestionamiento: ¿la identidad de género fue trastocada en la lucha libre? Si fue así, los espacios en donde se desenvuelve el accionar femenino se configuran en función de las necesidades específicas del deporte performativo; por lo tanto, ¿las relaciones de poder en las cuales participaron las mujeres luchadoras fueron construidas a partir de significaciones propias de la lucha libre? Dichas preguntas introducen el universo empírico histórico a plantear ¿por qué fue censurada la lucha libre femenil en la Ciudad de México? Esto lleva al análisis de la relación entre la censura y el discurso moralizador del Estado, así como sus implicaciones lingüísticas.

5 Entre los autores consultados para anclar esta investigación a las nociones de *performance* y género, se revisaron a Victor Turner (1988b), Milton Singer (1972), Antonio Prieto (2005) y Judith Butler (2001).

Por otro lado, los medios de comunicación jugaron un papel importante tanto en la configuración de la luchadora mexicana como en la reproducción de su imagen dentro del marco de modernización femenino nacional. Esto impulsó a formular otra pregunta: ¿fueron los medios de comunicación quienes moldearon la identidad de la mujer luchadora al presentarla como objeto mediático? Se puede sostener que los medios de comunicación transfiguran la identidad, otorgando significados ajenos a los objetos mediáticos. En algunos casos —sobre todo en la televisión— se revisten y reinterpretan las concepciones de la vida cotidiana de los seres humanos. En el caso de la lucha libre femenil, la imagen de estas deportistas fue resignificada al dejar de presentarla solo como atletas y convertirlas en un fenómeno del cual se aprovecharon los medios. A diferencia de otras imágenes de mujeres de la época, en las cuales se mostraba una figura estética, delgada, atractiva y sensual, en la lucha libre se empleó la imagen de la luchadora con una fuerte carga homoerótica que detentaba las pantallas televisivas y cinematográficas. Asimismo, en las páginas de revistas especializadas y periódicos deportivos, se mostraba el perfil de una mujer luchadora agresiva, tosca, robusta y con toques de sensualidad, reproduciéndose así la corporalidad femenina a través de los medios como un ícono o semióforo (Rioux y Sirinelli, 1999), que era observado y resignificado por los fanáticos a través de las páginas o las pantallas de cine y televisión.

A partir de lo anterior se esboza el camino a seguir. En primer lugar, el origen de la lucha libre femenil en México. En los primeros combates femeniles en el país se presentaron luchadoras extranjeras, destacando la participación de una luchadora de origen mexicano pero vecindada en Estados Unidos. Se puede afirmar que el primer momento configurador de la lucha femenina nacional se produce de manera *cuasi* invisible, al ser este la semilla que producirá paulatinamente el origen del primer grupo de luchadoras mexicanas. En segundo lugar, la importancia de los medios de comunicación —revistas, televisión y cine— en la construcción de la noción de identidad, que se traducía como un objeto mediático que transmitiría un mensaje a través de la imagen corporalizada de la mujer luchadora. En tercer lugar, al concretarse la prohibición, la luchadora se convirtió en un objeto peligroso al reproducir un discurso corporal que no iba acorde

con la imagen femenina ideal de la época. En cierta medida, la mujer luchadora se convirtió en transgresora de la feminidad.

La mujer luchadora, en tanto agente creadora de identidad, formó parte del contexto político, social y cultural de un México que avanzaba hacia la modernidad. Al ser partícipe de una identidad específica dentro de una actividad deportiva propia del ambiente masculino y al verse afectada su participación en el mundo de la lucha profesional por la prohibición, la luchadora se convierte en un elemento histórico transgresor. Parafraseando al poeta Gabriel Celaya, la historia es un arma cargada de futuro, y la historia de las mujeres luchadoras mexicanas, metafóricamente, fue un arma peligrosa.⁶

Es por esto que la categoría «género» tiene radical importancia para la interpretación argumentativa. Es necesario señalar que los estudios de género no son propiamente una historia feminista o una historia de la mujer, sino que proponen estudiar tanto a las mujeres como a los hombres, así como sus diferencias y sus relaciones. De igual modo, buscan reformular los conceptos de feminidad, masculinidad, transexualidad y transgénero para entenderlos como categorías de análisis social. De tal forma, se convierten en herramientas conceptuales-metodológicas que el investigador emplea, sin importar el sexo de quien investiga y del sujeto histórico investigado. Es aquí donde se posiciona esta investigación.

Los estudios de género parten de una idea: entre mujeres y hombres existe una distinción que va más allá del orden biológico y está presente en la vida como una construcción cultural. El género se debe comprender como un «proceso sociocultural de construcción social» que se funda en el «tiempo y espacio a partir de la diferencia sexual» (Ramos, 2008, p. 34), lo cual posibilita analizar teóricamente la feminidad, pero también la masculinidad como identidades culturales en constante construcción. Esto permite a los seres sociales repensar sus vivencias a través de la experiencia memorial. De manera procesual se formula en su creatividad inventora, en los mitos, leyendas, historias y figuras simbólicas que dan sentido a la vida. En estas se desarrolla, se comunica y se deja un reflejo de su posición ante la vida (Geertz, 1989, pp. 43-59).

6 Celaya, Gabriel. (s.f.). «La poesía es un arma cargada de futuro», en A media voz. [página web].

Ahora bien, esta distinción no es superficial, existen aspectos que la hacen diferente. Entre estos cabe destacar las concepciones de *sexo* y *diferencial sexual*, sobre las cuales emergió entre las investigadoras estadounidenses, principalmente, la insistencia de: «la cualidad fundamentalmente social de las distinciones basadas en el sexo» (Scott, 1996: 13). A partir de dichas distinciones se puede contrastar el paso del tiempo, sugiriendo así una nueva pregunta: ¿cómo aplicar esas categorías a la interpretación argumentativa de esta investigación? Para ello, es necesario contemplar las nociones teóricas de invisibilidad femenina.

Joan Scott considera que la invisibilidad de las mujeres en la historia no es por falta de información que dé cuenta de la participación femenina, sino por la idea de que esta información no tiene nada que ver con los intereses de una idea de la historia en un sentido universalista y, en gran medida, realizada desde una mirada que privilegiaba las acciones en las cuales tenían mayor participación los hombres. En cierta manera, la historia de la lucha libre femenil mexicana está inserta dentro de esta noción. Sin embargo, la historicidad femenina del universo luchístico mexicano rompe con esta idea y es por ello que, a través de la memoria, de la literatura, del arte y de los testimonios que en el transcurso del tiempo han dejado las mujeres, se han vuelto metafóricamente visibles. Scott sostiene: «En la misma medida en que la historia de las mujeres se ha propuesto hacer visible a las mujeres en los marcos históricos existentes, ha aportado nueva información» (p. 13).

Los estudios de género como categoría de análisis ayudan a comprender e identificar la diferencia entre luchadora, luchadores, público, empresarios, etcétera, en lo social y lo cultural. Es en este momento en donde toman importancia las conceptualizaciones de Judith Butler (1997b) y Michel Foucault (2005a), pues abren una visión panorámica de los estudios de género creando un puente de diálogo reflexivo y aportando herramientas conceptuales para el desarrollo de la investigación.

Dentro de estas reflexiones destaca el entender a la mujer luchadora como perteneciente al mundo de los estudios de género desde su sexualidad, su corporalidad, su trabajo y sus espacios pero, sobre todo, concebirlas como construcciones culturales que marcaron diferencia con su contraparte masculino. Asimismo, profundizar este estudio de manera sistemática

en una construcción cultural que roza el cosmos alegórico de la vida social de la urbe capitalina. A través de las costumbres, festividades y diversiones que recrean la vida de los individuos, se plasma de manera alternativa un contexto particular de la mujer mexicana del siglo pasado. De alguna manera «replantan la forma de entender o visualizar cuestiones fundamentales de la organización social, económica, política, como el sistema de parentesco y matrimonio» (Lamas, 2003, p. 115).

Lo anterior sugiere mirar en la vida común, en la cotidianidad de los seres humanos, observar al individuo en su desarrollo mundano. La lucha libre femenil permite esta posibilidad, ver las maravillas de lo cotidiano como sostiene Luce Giard (De Certeau, 1996, p. XVIII), esas maravillas sin nombre, tan sutiles como innecesariamente prescindibles; la sustancia de la vida misma, tan común que pasa desapercibida, tan corriente que pasa frente a los ojos y se le denomina populacho, bárbaro, naco, ofensivo o aberrante. Ese es el universo de la lucha libre mexicana, en el cual se presentó un proceso que ayuda a establecer lo que Carmen Ramos llamó «la construcción simbólica a partir de la diferencia» (1999, p. 137).

El arte de los costalazos⁷ es un escenario dentro del cual los aspectos de género y sexo se encuentran intrínsecamente relacionados. La corporalidad dentro de la lucha libre se representa en las conductas, roles y prácticas llevadas a cabo sobre el cuadrilátero. Dentro de este marco, antes se desarrollaba un proceso de adaptación de identidad ligada a la lucha libre. Esto permite observar la diferencia más allá del determinismo implícito en la «normatividad femenina» (Scott, 1996, p. 153). La construcción identitaria femenil en la lucha libre se produce desde el simbolismo y la cultura, a través de la interacción de la gladiadora en un espacio masculinizado. Marta Lamas plantea las dicotomías yo-otro, hombre-mujer; en este sentido se establece la relación luchador-luchadora y se manifiesta de manera análoga como construcción en la vida social, en el trabajo, en el espectáculo y en el deporte. En la lucha libre, dentro del *performance*, esta dualidad se hace presente en los bandos de la lucha, es decir, las técnicas y las rudas; las buenas y las malas. Esta bifurcación se potencializa en la vida social de la luchadora, es decir, no solo es buena o mala, sino también ama de casa,

⁷ Así se le conoce popularmente a la lucha libre.

madre e hija; además de tener defectos y virtudes que, en ciertos momentos, exterioriza sobre el *ring*, en las revistas y en las pantallas.

La construcción de identidades es un proceso continuo en el que influyen la experiencia de vida y los contextos vividos. Esta se configura en la representación del pasado a través de la memoria, de la palabra, de la imagen recreada entre hombres y mujeres. En este sentido, Paul Ricoeur reflexiona sobre la necesidad de comprender la existencia propia desde la alteridad, en contraposición de sí mismo (1996). El ser humano, como ente cultural, transforma el mundo desde su existencia humana, la cual se encuentra en constante transición y, por lo tanto, sus referentes culturales están ligados al otro en su evolución histórica. De esta forma, la identidad de las luchadoras está ligada a la temporalidad. A decir de María Rebeca Padilla:

El yo o la identidad es entonces una configuración simbólica que el individuo construye activamente a partir de materiales simbólicos que encuentra disponibles, con los cuales entreteje una explicación coherente de quién es él o ella, una narrativa de su propia identidad. (Padilla en Hernández y Orozco, 2007, p. 50)

La identidad transmutable de la mujer luchadora es entendida como una construcción conceptual narrativa propia a partir de referentes significativos en la realidad contextual. Por ello la constitución y transformación de la identidad femenina se estudia en los contextos de las actividades de la mujer, como resultado de la posición ante las jerarquías de autoridad y formas de poder que existen en cada ámbito de acción (González, 1997, p. 27).

El cuerpo de la mujer luchadora es una parte fundamental para comprender las implicaciones de la prohibición. En este sentido, Michel Foucault sugiere que el cuerpo, la imagen y su composición y mecánica son parte de un discurso sexual (2005a, pp. 27-28). Sin embargo, la lucha libre es una actividad que está inmiscuida en una cultura masculina que domina, excluye, discrimina y, a la vez, construye identidades (Rauber, 2003). En la búsqueda de identidad los sujetos intentan responder al cuestionamiento existencial «¿quién soy?». La identidad transmutable afronta el cuestionamiento desde el yo frente al otro; es decir, cuando la mujer luchadora

se pregunta el porqué de sus condiciones laborales, construye la pregunta cuestionando por qué el hombre recibe un mejor sueldo si desarrollan la misma actividad (Vergara, 2004, pp. 155-156).

Ahora bien, se puede establecer una imagen continua de la mujer luchadora de los años treinta hasta la gladiadora que incursiona en el arte cinematográfico, dentro del cual el espacio en que se desenvolvía establecía relaciones donde ponía de manifiesto sus características identitarias. Considero que es momento para tomar en cuenta un elemento importante: el espacio. Niklas Luhmann sostiene que, al conceptualizar la identidad y el espacio, hay que remitirse a la diferencia, señalando que la sociedad, entendida desde un proceso comunicativo, interactúa a partir de la identificación de la diferencia. La comunicación, para el sociólogo alemán, es entendida como el espacio construido en aplicación del momento, dentro del cual el ser humano engloba sus actividades, sus acciones y representaciones constituyendo un sistema de comunicación. Luhmann comprende por comunicación aquello mediante lo cual se logra transmitir o remitir ideas a partir de mensajes simbólicos (1984, pp. 10-18).

En este sentido, la lucha libre comunica dentro de un sistema incluyente, que, dada esta cualidad, complejiza la construcción de una identidad que interactúa y comunica, estableciendo una relación binaria: quien comunica y quien recibe lo comunicado; dando como resultado un proceso discursivo que vuelve inminente el ejercicio de imponer, mostrando la superioridad enfrentada a la inferioridad. Esto se formula como un modo de selección del participante, siendo la función del medio de comunicación presentar una realidad reducida, creando un mecanismo adicional al lenguaje usado por el poder (por ejemplo, en la lucha libre femenil, la supuesta prohibición), de tal manera que la realidad se complejiza en función del poder posibilitando efectos, construyendo nociones de voluntad y sujetando a los participantes al sometimiento de la autoridad (Luhmann, 2005, pp. 11-18).

Como consecuencia, se muestran las atribuciones que se hacen sobre el otro, cualidades de las que carece el yo, quedando subordinada la relación yo-otro a las ideas de poder. Sin embargo, las relaciones que se establecen dentro de la lucha libre se dan por un vínculo desde distintos niveles coercitivos de control. El poder predominante busca establecer las reglas del juego, los salarios, las oportunidades para participar en las funciones, el

lugar en el cartel y las giras, entre otros aspectos, aunque la esencia de la lucha libre sea fragmentar la imposición de un orden totalizador.

Estas construcciones conceptuales cobraban sentido en la vida social de la mujer luchadora —en tanto que era componente de la sociedad— en su cotidianidad ante los procesos en los cuales era partícipe. Una dicotomía en la vida de la luchadora era la esfera privada y pública. Esta división distingue aspectos de la vida que es necesario reconsiderar, ya que se deben entender: «las estructuras de la vida social en conjunto» (De Castele y Voleman en Ramos, 2008, pp. 108-19). Esto adquiere importancia en la vida de las luchadoras debido a que su actividad debe ser concebida como conjunto. Es decir, aunque en el *performance* cada esfera sea interdependiente, no son excluyentes entre sí. La lucha libre, al ser un espectáculo público, se comprende desde la esfera de la vida pública, y se puede entender que la luchadora, al dejar su máscara/personaje en el vestidor, pasaba a ser un componente de la vida privada. Sin embargo, la actividad profesional no está desvinculada de la vida privada; la luchadora, independientemente de ser ruda o técnica, es madre, esposa o hija, y experimenta roles sociales que, en ciertas ocasiones, se ponen de manifiesto en ambas esferas. Carmen Ramos sugiere: «lo público y lo privado tendrán entonces que analizarse, redefinirse en casos y momentos históricos concretos, que los relacionan sobre todo con el contexto social» (p. 12).

El contexto y los espacios en la lucha libre se comprenden a través de la noción *performance*. Este tipo de estudios tienen origen en el pasado ritual de las sociedades, y como categoría de análisis se pueden identificar dos acepciones; una encaminada por los estudiosos del teatro, y la segunda, utilizada desde las ciencias sociales. Antonio Prieto identifica cómo ambos grupos han configurado la noción de teatralidad y *performance* para su empleo en diversas disciplinas:⁸

8 Prieto sugiere un debate reflexivo desde las visiones anglo-europeas y una óptica latinoamericana, ubicando a autores como J. L. Austin (1975), Georges Balandier (1994), Tracy Davis y Thomas Postlewait (2003) y Peggy Phelan (1993). Estos autores y obras están más cercanos al estudio del teatro, la teatralidad y el *performance* desde una visión artística, aunque con una mirada incluyente. Por otra parte, se encuentran las obras de Judith Butler (1993), Jon McKenzie (1998) y Victor Turner (1974), quienes han trabajado la teatralidad y el *performance* desde una mirada científico-social, ya sea debido a su formación o por la elección del tema de estudio. De la misma forma, hay un grupo amplio de autores que desde América Latina han participado en el debate aportando nuevas reflexiones, críticas y propuestas; destacan Juan Acha (1994), Domingo Adame (2005), Eugenio Barba (1990), Ileana Diéguez Caballero (2007) y Jorge Dubatti (2007).

Poco a poco, algunos autores comenzaron a aplicar el concepto de teatralidad a todos aquellos aspectos de la vida social que tiene características teatrales como son las fiestas cívicas, los torneos deportivos, las campañas políticas, o los actos religiosos. La teatralidad de fenómenos como estos radica, entre otras cosas, en la ostentación acústica de signos dispuesta de forma específica para impresionar a un público determinado. (Prieto, 2005, p. 2)

Es fundamental destacar que las teorías de teatralidad y *performance* tienen como referencia el cuerpo no solo como físico, sino como ícono discursivo. La lucha libre entendida a través de estas ideas enfatiza al cuerpo como factor principal para construir la identidad transmutable y, por medio de este, logra transmitir un mensaje específico. El observador participa activamente en la construcción de la corporalidad, dando una lectura de lo que advierte. Lo observable puede ser del agrado del público o no y en ocasiones puede dar la impresión de que pasa desapercibido, pero siempre provoca un efecto sobre la noción de sí. De ese modo, existe en lo observable un juego interpretativo entre quien produce el mensaje y quien lo recibe, una relación de placer y poder; en otras palabras, se establece un diálogo en el cual está presente dicha relación. De tal manera que el *ring* es un territorio permisible para la representación de cuerpos sexuados que irrumpen en la dimensión de los placeres pero, paradójicamente, los cuerpos femeniles en la lucha libre, además de ser admirados, fueron administrados y regulados por el orden del Estado a través de un dispositivo que, para José Luis Barrios, relaciona el poder y el placer, y cumple con una función que: «desmultiplica analíticamente el placer» (2010, p. 139).

En la lucha libre se recrean las sensaciones placenteras de manera emotiva y se invita al público a formar parte de un espacio ritualizado en un ambiente carnavalesco, en el cual la dramatización sobre el *ring* involucra a luchador(a) y aficionado en una representación teatral. Milton Singer considera que, al inmiscuirse en los ritos, ceremonias y festividades, el ser humano otorga un significado especial a sus comportamientos, incorporando a su cotidianidad una suerte de actuación cultural. Esta noción es potencializada por Singer sugiriendo que el ser humano actúa dentro de un *performance* cultural, es decir, la realidad se traduce en una representación

cuasi teatral, otorgando la capacidad histriónica al ser humano para desenvolverse en determinados contextos. Esta noción es la que interesa a esta investigación; observar en los espectáculos públicos, deportes, conciertos, ritos, etcétera, las representaciones de la vida llevadas a la «actuación» (Turner, 1980 y 1988).

Estas conceptualizaciones han sido aplicadas al tema de la lucha libre por Janina Möbius. Ella considera que en el arte de Gotch⁹ se presentan actos performativos que recrean y expresan una práctica cultural, a través de los cuales los participantes construyen nociones de su mundo. Estas conceptualizaciones ofrecen la posibilidad de conocer un proceso escenificador. Mediante la voz y el cuerpo, los participantes del espectáculo forman parte de una mirada que compone el movimiento corporalizado y recreador (2007, pp. 333-335).

No obstante, la lucha libre no abarca únicamente el camino de la puesta en escena o la teatralización del deporte, sino que transita por campos de la vida social que son complementarios. Las investigaciones más destacadas han simbolizado el enfrentamiento de las fuerzas duales que componen el orden social, la eterna lucha, el bien vs. el mal. Por ejemplo, Víctor Manuel López observa al luchador como un arquetipo del hombre justiciero que restablece el equilibrio social que se representa en el inconsciente cultural a la manera de «batallas épicas» (López, 2008). Por otro lado, Héctor Villareal ha percibido a la lucha libre como un espectáculo dirigido a un público de escasa escolaridad y deficiente consumo cultural (Villareal, 2009).

Otras investigaciones han destacado la mitificación de los ídolos del *ring*; entre los que examinan a la lucha bajo esta perspectiva destaca Álvaro Fernández, quien analiza la figura de El Santo, el enmascarado de plata, como objeto mediático que transita hasta convertirse en héroe popular, entrelazando tradición y modernidad (Fernández, 2004). Una de las singularidades del espectacular mundo de la lucha libre es que está cargado de simbolismos, entre los que destacan la vestimenta, la personalidad, la máscara o el rostro; características retomadas por Roland Barthes para realizar una reflexión *cuasi* filosófica sobre un estilo de lucha denominado

9 Karl Istaz, más conocido como Karl Gotch (1924-2007), fue un luchador de origen belga que desarrolló gran parte de su carrera en Estados Unidos y Japón. Fue gran influencia para el deporte y a él se le deben varios castigos, llaves y movimientos. Por sus conocimientos, al *wrestling* se le bautizó como el Arte de Gotch.

catch, el cual tuvo arraigo en el público francés. El pensador galo considera que este no era un deporte, sino un espectáculo que se fundaba en mitos, imágenes e íconos propios que lo introducían al mundo mitológico urbano (Barthes, 2008, pp. 13-24).

Así, los gritos, la parafernalia, la catarsis y la simbiosis cultural, vagan entre los bandos de la lucha (técnicos y rudos) creando una atmósfera que se desplaza del *ring* hacia las butacas, y de estas hacia las gradas. Las luchadoras forman parte de una compleja red social, en la cual se representan al golpear a su rival, humillar al contrincante y encarar a la afición. Al romper el orden establecido por las leyes del *ring*, la luchadora hacía una extensión con las leyes de la calle. Mientras el público enardecido, entre cervezas y fritangas, entre abucheos, rechiflas y mentadas, rozaba el paroxismo del fanatismo y gozaba de la danza de cuerpos que emergen de la violencia citadina.

Es así que se presenta esta red social-cultural en la cual los espacios de la luchadora se construyen en función de un momento liberador de emociones. Un espacio íntimo en donde convivían el obrero, el jornalero, el oficinista, el mecánico, la ama de casa, la cabaretera, la abuelita que les da el bastón a los técnicos para que le peguen a los rudos. Un espacio popular en donde el subalterno podía gritar y maldecir, lo que no hacía en su vida cotidiana, mientras las gladiadoras trastocaban los límites de la admiración al ser ídolos de las masas. Eran, por un momento, las diosas de la arena. Eran las actrices principales de un espectáculo de la barrida. Eran a quienes la muchedumbre se acercaba a pedir un autógrafo; eran admiradas. Pero al bajar del Olimpo del pancracio,¹⁰ estas mujeres luchadoras enfrentaban en la arena cotidiana su lucha más difícil: la subsistencia por la vida.

Por otra parte, la consecuencia de la revisión y reflexión sobre los escritos de lucha libre, me hizo pensar que, al enfrentarme a las fuentes históricas, debería contar con un bagaje teórico que funcionara como una maquinaria conceptual y metodológica. Pienso que la labor histórica es una constante reflexión teórica, que está siempre en comunicación creativa, construyendo una historicidad significativa, la cual tiene un uso

10 Pancracio es una manera de denominar coloquialmente a la lucha libre. El pancracio era parte de las competiciones de los Juegos Olímpicos antiguos. En la actualidad, este deporte es considerado una combinación de boxeo y las vertientes de la lucha olímpica grecorromana e intercolegial.

fundamentalmente práctico al consultar las fuentes del pasado. Lo anterior lo reafirmo a partir de las ideas expuestas por Julio Aróstegui, él señala: «Teorizar sobre la historia es una parte importante en la construcción del conocimiento del pasado y esta función el historiador la debe llevar a cabo; teorizar sobre la historia» (2001, p. 67). De tal manera, consideré crear un corpus teórico que me ayudara a comprender las peculiaridades de las diversas fuentes existentes y las que se crearían en función de las exigencias de la investigación.

La construcción de dicho aparato teórico tenía como finalidad tender un puente dialógico entre las aportaciones conceptuales de los autores que dan sustento a mis argumentos y las divergencias o contingencias presentes en las fuentes. La necesidad de pensar históricamente en el siglo XXI plantea el reto de consultar fuentes que no son únicamente escritas, sino también incluir material auditivo, visual y audiovisual.¹¹ Estas ofrecen al investigador una manera de pensar en forma retrospectiva desde la época contemporánea. Leopoldo Moscoso —apoyado en los postulados de Josep Fontana— sostiene:

Pensar históricamente ayuda a combatir los tópicos y los prejuicios históricos que obstaculizan la comprensión del mundo en que vivimos. Se trata de una actividad orientada a estimular a pensar la historia y el mundo de una manera crítica y personal. (Moscoso en Sánchez e Izquierdo, 2008, p. 6)

De esta manera es posible afirmar que las fuentes audiovisuales, ya sean construidas por los medios de comunicación masiva o por el propio investigador, abren la posibilidad en el mundo contemporáneo de contar con una investigación histórica audiovisual que incorpore métodos y técnicas de investigación de disciplinas científico-social, de las humanidades

11 El material auditivo, visual y audiovisual, comprende una serie de fuentes históricas que el investigador contemporáneo puede emplear y producir. Entre ellas se encuentran la fotografía, los programas de radio y televisión, las películas, el cine documental, las entrevistas grabadas (tanto en audio como en video) —ya sean estas elaboradas por el investigador o por otra persona con fines similares—, el videoarte o el arte instalación, el grafiti, el arte contemporáneo, etc. Además están las herramientas que ofrece internet; páginas como Google Maps o Google Earth, el acceso a películas, programas de radio o televisión, plataformas de videos como YouTube, Instagram y Vimeo —que dicho sea de paso, fue una herramienta útil en esta investigación—, entre otras aportaciones.

y del arte, como la entrevista, la grabación en video, la fotografía, el cine, etcétera (Cárdenas, Flores Magón y González, 2006; Roca, 2000).

Las preguntas de investigación en este momento adquirieron radical importancia, pues guiaban los pasos en ese enfrentamiento que significó la consulta de archivo llevada a cabo en la Ciudad de México. Al diseñar de manera teórica el tema y problematizarlo, las dudas que tenía sobre él se potencializaron, así que paulatinamente se fueron encadenando mis cuestionamientos conforme indagué en las huellas del tiempo. Las respuestas encontradas fueron multiplicando el panorama y las interrogantes sobre este. Al analizar fuentes de diversas índoles y con múltiples formas de construcción y representación histórica, fue necesario tener presente que las fuentes varían según los tiempos y lugares (Ginzburg, 1989, pp. 157-158).

Es pertinente señalar que, por la naturaleza del proyecto, la mayoría de las fuentes tenían origen en la Ciudad de México, por lo que tuve que realizar una estancia de investigación durante seis meses. Mi cuestionamiento inicial me llevaba a buscar el famoso decreto que supuestamente había expedido el regente de la Ciudad de México, Ernesto Peralta Uruchurtu. El objetivo era saber qué era lo que señalaba y cuál era la justificación de dicho precepto. El proceso de investigación de las fuentes documentales primero me condujo al Archivo General de la Nación para buscar el decreto en el *Diario Oficial de la Federación*, así como información complementaria. En ese momento recibí la recomendación del personal que labora en dicho Acervo, quienes me comentaron que si la disposición que buscaba se había efectuado solo en la capital del país, esta debía de aparecer reglamentada en la *Gaceta Oficial del Departamento del Distrito Federal*. Al indagar en ella, corroboré que no había una disposición clara referente a la lucha libre femenil, así que busqué una posible derogación; rastree en otras reglamentaciones de «espectáculos públicos» y el resultado fue insatisfactorio. Posteriormente, por medio de fuentes alternativas —hemerografía de la época—, se construyeron las guías de entrevistas para interrogar a las luchadoras que estaban contempladas por haber sido testigos directos del veto.

El hecho de que no apareciera publicada ninguna referencia en la *Gaceta Oficial* sobre la prohibición de la lucha libre femenil me sugirió que esta restricción se aplicó de otra manera, lo cual vislumbra que se sometió a las luchadoras a una disposición que no tuvo efecto legal. Lo anterior se puede

deducir debido a que existieron diversas reglamentaciones con respecto a otros deportes o espectáculos, como en el caso del boxeo y la tauromaquia, así como para la televisión y la misma lucha libre. Sin embargo, en estas no se establecía que las luchadoras no podían trabajar en la Ciudad de México, aunque esto sucedió en 1986, cuando el secretario de la comisión de lucha libre del Distrito Federal, Rafael Barradas Osorio, dejó el puesto. Lo anterior demuestra que no importaba si existía o no un documento escrito con validez oficial para llevar a cabo disposiciones represoras y moralizantes ejecutadas por el Estado de manera unilateral.

Al no localizar la disposición, se reformularon mis preguntas, dando un giro en el entendido de que no hubo un decreto oficial, pero sí existió un veto no escrito que restringió la lucha libre femenil en la capital del país durante treinta años. De tal manera que la reinterpretación me llevó a cuestionarme el cómo había funcionado, sospechando que se configuró un dispositivo a manera de mecanismo de control alternativo que, al usarse como rumor, terminó mitificándose. Empero, el cuestionamiento que amplió mi visión y que finalmente guió mis argumentos fue la manera en que el mecanismo había funcionado, es decir, qué repercusiones había producido sobre el mundo luchístico femenil.

Ahora bien, el análisis de las fuentes hemerográficas se efectuó también a partir de un armado teórico. La mirada se enfocó en observar, a través de periódicos y revistas, la manera en que los periodistas definían a la mujer luchadora, plasmando un discurso de género desde una masculinidad que concebía la lucha libre como un deporte rudo propio de los hombres y en el cual las mujeres no tenían espacio, o bien, admirándolas por sus atributos físicos y no por su destreza y habilidad en el deporte. Esto sugirió contemplar el diferente manejo de la figura de la mujer en las revistas, así como ver la continuidad de las imágenes de las luchadoras mexicanas y su gran similitud a las luchadoras norteamericanas. De este modo, se exigió reforzar los argumentos con el contexto histórico, social, político y cultural de la mujer mexicana de mediados del siglo pasado. Por esta razón, se consultaron otras fuentes sobre diversos discursos e imágenes que muestran otro tipo de representaciones de la mujer de esos años.

A través de un análisis fotográfico del material consultado en la Fototeca del Archivo General de la Nación, así como en el Centro de Colecciones

Arturo Ortega Navarrete, confirmé la sospecha de que las imágenes reflejadas en el lente fotográfico presentaban un cuerpo violentado, un discurso corporal guerrero y una feminidad matizada por la actividad deportiva, por los rasgos fenotípicos y sus precarias condiciones sociales. Lo anterior me obligó a comparar las imágenes femeninas luchísticas con otros rostros de mujeres de la época que tenían otras actividades y, por tanto, diferente matiz de su corporalidad. De esta manera puedo afirmar que, si bien no fueron precursoras de un movimiento de liberación femenina, desde su trinchera —se puede considerar así a sus espacios de trabajo— lucharon, valga la expresión, porque les fuera respetado su derecho a desarrollar esta profesión. De ahí el sentido de su emblemática actividad: la búsqueda de un espacio en un mundo masculino y su resistencia ante una imposición.

Conforme avancé con la revisión de fuentes, asistí con frecuencia a las arenas para observar a las luchadoras actuales y conocer a algunas de ellas. También consulté más revistas dedicadas a la lucha libre y procedí a observar con detenimiento las películas de luchadoras. Todo esto me llevó a reflexionar y plantear que, con el paso del tiempo, se configuró una identidad muy propia del universo luchístico femenino.

La asistencia a las arenas y el contacto con la gente de la lucha libre me llevó a conocer a una persona allegada a las luchadoras, Paloma Quiñonez, quien me introdujo en los profundos misterios del pancracio, me proporcionó datos de revistas, anécdotas como aficionada a la lucha libre femenil y me presentó a luchadoras. Así, visité a Irma González en el gimnasio en donde imparte clases de lucha —ubicado por los rumbos de Ciudad Azteca, en los límites de la Ciudad de México y el Estado de México—, su último reducto para estar en contacto con la lucha libre. También conversé con Lola González en un conocido café en las cercanías de la estación del metro Taxqueña. Ambas me confirmaron que la mayoría de las luchadoras de la época de la prohibición ya habían fallecido, siendo Irma González una de las pocas sobrevivientes de los años de veda. Posteriormente, me reuní con Sandra González, *Lady Apache*, quien, a pesar de que no le tocó el proceso de proscripción, conoció a la gran mayoría de luchadoras veteranas, así que la información que me proporcionó fue muy valiosa para afi-

nar los argumentos.¹² La última entrevista realizada fue a Viviana Ochoa Barradas, *Estrellita*, quien, paradójicamente, es nieta de Rafael Barradas Osorio. Ella me corroboró que su célebre familiar tuvo una participación clave y decisiva en el veto a la lucha libre femenil.

Debo resaltar que las entrevistas fueron grabadas en video; así, al tener la característica de audiovisuales, se sometieron también a la lógica de trabajo del resto de las fuentes. El primer paso fue construir una herramienta teórica para poder analizar el material audiovisual —como discurso—, concentrándome en el testimonio, el cuerpo visualizado y sus movimientos. Dada las características del estudio, se prosiguió a analizar históricamente la participación de las mujeres luchadoras en la televisión y en el cine. De este modo, revisé cinco películas de luchadoras, pero también algunas de luchadores para comparar el manejo de los personajes, resaltando la idea de que ellos actúan como lo que son, profesionales de la lucha libre, además de ser presentados como héroes. Es importante señalar que el estudio realizado no fue un análisis fílmico, sino una observación interpretativa que buscó profundizar en las significaciones y simbolizaciones presentes en las imágenes de luchadoras, desde la perspectiva de una historia que se puede definir como contemporánea, la cual observa en la cultura procesos que son historiables (Geertz, 2005).

La estructura del escrito está organizada de la siguiente manera: en el primer capítulo se desarrollan los orígenes históricos de la lucha libre en México y se analiza cómo aparece en esta la figura femenina en la década de los treinta del siglo pasado. Estas temáticas se articulan con la idea de modernización del Estado mexicano de aquel momento, de tal forma que el progreso y la modernidad se hacen presentes en la introducción de actividades, prácticas culturales o deportes que poco a poco fueron sustituyendo a los tradicionales juegos o festividades, como las peleas de gallo, la charrería, o la tauromaquia. La lucha libre, que surge a mitad del siglo XIX y se consolida conforme avanzaba el siglo XX, era entonces concebida como una actividad deportiva que enfrentaba a hombres corpulentos. Su esencia físico-atlética-deportiva evolucionó teatralizando los gestos y las expresiones, conformando así los elementos del espectáculo;

12 Cabe aclarar que entre las tres no existe una relación familiar, lo cual se podría suponer por la coincidencia de apellidos.

características que le dieron un toque de modernidad y de *show*. De la misma forma se conceptualiza la noción espacial del arte del *catch*, concibiéndolo como un espacio de acción en el cual se presenta una idea bifurcada de mujer luchadora, dentro de un contexto histórico, cultural, social, político y económico.

En el segundo capítulo se aborda la configuración del mítico decreto que prohibió durante treinta años la lucha libre femenil en la Ciudad de México. Para desarrollar esto, se incorporan las nociones de «violencia simbólica», así como las ideas de lenguaje y cuerpo, concebidos estos dentro de un marco de imposición del poder, a través de mecanismos de control social. Asimismo, se presentan esbozos de la historia de vida de las luchadoras más importantes de los años cincuenta, sobre todo de las que resistieron la prohibición y continuaron con su actividad, sobrellevando así la proscripción. Por último, se sostiene que, en la lucha libre femenil mexicana, la relación entre el cuerpo, el lenguaje y la violencia evidencian los discursos del poder moralizante del Estado mexicano.

En el tercer capítulo se explica cómo se configuró una identidad mediática posterior a la prohibición de la lucha libre femenil. A través de las nociones de «cultura visual» se expone el paso histórico de las gladiadoras en los medios de comunicación. De tal forma, se sostiene que fueron los medios de comunicación, a través de las ideas que plasmaron guionistas, productores o directores de cine y televisión, los que terminaron por configurar una identidad muy específica y peculiar de la luchadora mexicana. Igualmente, se analiza de manera histórica la participación de la gladiadora profesional y cinematográfica en el cine de luchadoras, examinando los personajes más emblemáticos a partir de la tipología sugerida por Julia Tuñón. A manera de conclusión, en este apartado se sugiere que existió una continuidad en la configuración de una identidad específica de la luchadora nacional.

Antes de cerrar esta introducción, me parece importante dejar asentado que durante todo el proceso de investigación se siguió una idea, la cual resume lo que, considero, es un compromiso social del investigador: aportar una construcción significativa al conocimiento histórico-científico y sociocultural. La cita que cierra la introducción, desde mi interpretación, invita a reformular las preguntas de investigación que han provocado lo

que Immanuel Wallerstein ha denominado «los dilemas de la producción contemporánea del saber» (2004). Encuentro de fundamental pertinencia reflexionar sobre la manera en que los historiadores nos formulamos preguntas sobre el tiempo pasado. Nuestros caminos investigativos nos conducen a buscar respuestas para comprender las certezas de la historia.

Creo que la labor contemporánea del historiador lo incentiva a buscar más allá de la errónea idea de la objetividad pura del dato duro. Dicha actividad la concibo como una necesidad investigativa que tiene la peculiaridad de apoyarse en múltiples disciplinas, tanto científicas como artísticas y humanas. Esto le otorga la facultad de generar y construir una historicidad significativa que sea comprendida como un tiempo vivido y no como una línea imaginaria que avanza despiadadamente en el transcurso de la vida de los seres humanos, quedando asentada sobre las hojas del tiempo. Considero que la historia como disciplina científica implica un ejercicio que va más allá de la narración ordenada de una serie de acontecimientos: la investigación histórica es análisis, crítica y reflexión teórica. Es también una interpretación basada en vidas de seres humanos y en la teorización de quien la investiga y la escribe. De tal manera que la creación de conocimiento transforma nuestra noción de realidad, de quienes investigamos y de los sujetos investigados.

Por lo tanto, la comprensión de la historia de los seres humanos es generadora de conocimiento social. La mente creativa construye la argumentación en función de las significaciones del pasado, y en el mundo contemporáneo es representado a través de una serie de imágenes que configuran nuestra realidad. Esta se encuentra siempre en invención regenerativa, en constante generación de conocimiento, interpretando de forma continua el histórico universo sociocultural, replanteando las preguntas que conduzcan a respuestas que se presentan siempre divergentes. La finalidad de este estudio pretende mostrar que la historia de las mujeres luchadoras se debe interpretar bajo estas líneas argumentativas, entendiendo a la lucha libre como una creación cultural que siempre está en movimiento; y que, por lo tanto, se debe de analizar desde una plataforma multidisciplinaria que reinterpreté el enfoque histórico sobre esta actividad. En pocas palabras, el pensamiento histórico en el mundo del siglo XXI se puede definir como una eterna representación de la realidad.

Ludwig Wittgenstein sentenció:

Una persona atrapada en una confusión filosófica es como un hombre que se halla en una habitación de la que quiere salir sin saber cómo. Intenta por la ventana, pero está demasiado alta; intenta por la chimenea, pero es demasiado estrecha. Y si hubiera caído a la cuenta de volverse habría visto que la puerta había estado siempre abierta.¹³

13 Frase atribuida al filósofo austriaco (*Filofagia, Revista Nacional de Estudiantes de Filosofía*, 1999, p. 37).

Capítulo primero.

¡Lucharán a ganar dos de tres caídas sin límite de tiempo!

Las mujeres están presentes aquí y en todas partes.
Son diferentes, se afirman en otras palabras. En otros gestos.
En la ciudad, en la fábrica misma,
tienen otras prácticas cotidianas,
en otras formas de resistencia a la jerarquía, a la disciplina,
que desarticulan la racionalidad del poder
y se insertan en un uso propio del espacio y del tiempo.
Trazan un camino que es necesario reencontrarlo,
una historia diferente: otra historia.

MICHELLE PERROT

El inicio de la contienda

La conformación del Estado mexicano emergido del proceso revolucionario de la década de 1910 significó para la vida nacional una serie de transformaciones en la manera de concebir la existencia. Las formas rituales, las rutinas, las costumbres y los hábitos de la vida cotidiana, abarcaron distintos procesos mediante los cuales se configuraron identidades subordinadas y reguladas moralmente por el Estado protector. Sin embargo, las sociedades, desde sus construcciones particulares y culturales, construyen símbolos y significados que rechazan, combaten y desafían el poder dominante (Nugent y Alonso en Joseph y Nugent, 2002, pp. 175-176). La etapa denominada «postrevolucionaria», comprendería una serie de procesos:

migración, crecimiento poblacional, conflictos religiosos, creación de instituciones, reparto agrario, entre otros, que significaron la adaptación y apropiación de formas de entender la vida entre la población.

La Ciudad de México, a mediados de la década de 1940, se encontraba en una constante movilidad entre la vida rural y una lenta pero constante transformación hacia la vida urbana. La capital, al ser el centro urbano más importante de la república, recibió un sinnúmero de migrantes que buscaban un nivel económico y un estilo de vida distinto al del campo. Sin embargo, la transición oscilaba entre vivir la modernización urbana y continuar con las tradiciones, festejos y actividades propias de la vida rural.

La década de 1950 representó grandes cambios en la capital cosmopolita. Las anchas avenidas daban cabida a vehículos que avanzaban veloces sobre el cimiento de una latente modernidad. Grandes edificaciones encerraban los sueños de la clase dirigente, mientras los sonidos urbanos se confundían con las notas del *Mambo número 5* de Pérez Prado, o *Burundanga* de la Sonora Matancera.

En la ciudad se vivía rápido, el parque vehicular aumentaba y la idea de llegar de prisa al trabajo se volvió una constante. Durante la administración de Ernesto Peralta Uruchurtu, de 1952 a 1966, varios cambios estructurales se presentaron en la capital. Las vialidades del centro capitalino modificaron su dirección, algunas se ampliaron para dar espacio a los automotores y el servicio de transporte público tuvo que adaptarse a la nueva realidad. Dichos cambios representaban una solución al crecimiento anárquico y peligroso que ponían en riesgo a la población.

Durante el periodo de Uruchurtu —conocido como el Regente de Hierro— en la Ciudad del México, el país fue gobernado por Adolfo Ruiz Cortines y Adolfo López Mateos. La capital contaba con alrededor de 3 400 000 habitantes y la mancha urbana comenzaba a expandirse. Las obras públicas eran una necesidad primaria y, en el afán de mejorar las condiciones de vida de la ciudadanía, se impulsaron proyectos y obras en el sector energético: alumbrado público, obras hidráulicas, sistema de drenaje, pavimentación, apertura y ampliación de calles y avenidas, construcción de circuitos y vías rápidas, así como edificaciones públicas de carácter social. La idea del beneficio social abarcó espacios tales como plazas, jardines, parques, fuentes y plazuelas. Se impulsaron proyectos de limpieza, decoración

y embellecimiento de estas áreas con la intención de recuperarlas de los malvivientes que deban un aspecto antiestético, así: «con el desplazamiento de estos elementos anacrónicos hacer admirables los monumentos coloniales» (*Gaceta Oficial*, septiembre 1958, p. 1).

En el panorama internacional, la etapa «posguerra» configuró un repunte de las economías emergentes, siendo México uno de los países que, a nivel latinoamericano, presentaba un futuro esperanzador. En el país, Adolfo Ruiz Cortines impulsaba reformas en el ámbito político, económico y social, en una etapa de reconstrucción de la vida social que, con el tiempo, para la mujer mexicana significó un triunfo con la obtención del voto y el establecimiento de todos sus derechos constitucionales. Así, la Ciudad de México era reflejo de los cambios. En dicho contexto móvil, cambiante, se presentó la etapa del llamado milagro mexicano, muestra de una época de bonanza y crecimiento económico, pero también demográfico. En el país se desarrolló el estado de bienestar después de la segunda guerra mundial, en un periodo que comprendió de 1940 a 1970, durante el cual la economía aumentó a un ritmo de más del 6 % anual y más del 3 % *per cápita* (Herrerías, Muñiz, Ávila, *et. al.*, 2004, pp. 80-81).

Poco a poco las nuevas estructuras arquitectónicas comenzaron a modificar el paisaje. La lente de los fotógrafos transfiguró los sueños de modernización. Las secuencias cinematográficas presentaban un discurso moralizador, mientras flotaba una idea de lo novedoso y moderno. Por otra parte, en los barrios populosos —en la Merced, en Tepito, en la Balbuena—, convivían cabareteras, músicos, amas de casa, niños, ancianos, obreros, cargadores y comerciantes, algún incipiente boxeador y, posiblemente, una futura luchadora. En el submundo del arrabal, en las carpas, en los circos, en los cines de barrio, estaba la puesta en escena de la realidad cotidiana, que daba paso a la representación heroica de boxeadores, luchadores y toreros, los cuales sustentaban los sueños y deseos de los mortales por tocar la gloria.

Orígenes de la lucha libre en México

La lucha libre en nuestro país tiene su origen en dos deportes extranjeros, el *catch as catch can*¹⁴ francés, o lucha de captura, y el *wrestling* estadounidense. El pancracio mexicano —sobrenombre con el que se conoce al deporte— tiene su base en dichas artes de combate. Estudiosos del tema, sobre todo reporteros y periodistas de lucha libre, señalan que a finales del siglo XIX ya había presencia de este deporte en el país. Algunos más ubican los antecedentes hacia 1843, con la presentación de espectáculos que incluían a luchadores del *catch* en el Teatro Principal de la Ciudad de México (Hernández, 2012, p. 51). Según estos, durante la intervención francesa, los soldados galos practicaban el *catch* en lugares públicos, despertando la atención en algunos curiosos.¹⁵ Durante este periodo destacaron las figuras de Simón Vázquez y Antonio Pérez de Prián, conocido como el Alcides Mexicano, quienes son considerados como los primeros luchadores nacionales. Las actuaciones de este último se realizaban en arenas circenses y ferias pueblerinas, en las cuales se dejaba desafiar por el público. Posteriormente, Pérez de Prián abrió un gimnasio higiénico y medicinal en el centro de la Ciudad de México, aventura que tuvo poco éxito (Möbius, 2007, pp. 66-69; Hernández, 2012, p. 51). Sin embargo, más allá de realizar un escrutinio sobre quién fue el primer luchador mexicano, lo que considero importante destacar para los fines de esta investigación es que la lucha libre mexicana se consolidó por medio de estas prácticas atlético-deportivas trashumantes.

La etapa de hombres fuertes que desafiaban al público tuvo un giro en los primeros años del siglo XX. Michaud Planchet, empresario de origen francés, organizó una función de lucha grecorromana en una plaza de toros, introduciendo esta vertiente de combates. En junio de 1903 se presentó otro luchador mexicano, Enrique Ugartechea, quien enfrentó en la Plaza de toros Chapultepec al Hércules Italiano, gladiador de origen europeo que se hacía llamar Rómulus. En las primeras décadas del siglo

14 De esta disciplina de combate se retomó la acepción lingüística con la cual se le denomina a la lucha libre mexicana «el Arte del *Catch*».

15 Entre los que destacan Ricardo Morales, Alfonso Morales, Javier Llanes y Miguel Linares. Los dos primeros fueron entrevistados para el documental *Santo, la leyenda de un hombre*, que forma parte de mi tesis de licenciatura (Cárdenas, Flores Magón y González, 2006). Los dos siguientes han declarado lo señalado en diversos medios de comunicación.

xx, en algunos circos, carpas y teatros, se presentaron luchadores extranjeros despertando cierta curiosidad en el público mexicano.

Durante estos años, hubo un par de empresas que buscaron despertar el interés en el público, pues la lucha se consideraba un deporte para «brutos» de clase social ínfima. Una de ellas se presentaba en el Teatro Principal, en el cual Giovanni Relesevitch fungía como promotor. La otra tenía sede en el Teatro Colón, esta era respaldada por un promotor de nombre Antonio Fournier y contó con figuras como el Conde Koma y el japonés Nabutaka. Dichas compañías desaparecieron cuando se desató la violencia, producto del movimiento revolucionario. Sin embargo, en los últimos años de la década de 1910 y principios de 1920, volvieron las funciones de *catch*. En 1921 se presentaron los luchadores León Navarro y el rumano Sond, y en el año de 1923 arribaron al país el japonés Kawamula y el Hércules Sampson (*Clinch*, octubre 1958, pp. 40-41). En la siguiente cita se describe en qué consistía el espectáculo:

C. Presidente municipal de la Ciudad de México. Presente.

El que suscribe, de usted respetuosamente solicita se sirva a concederle permiso para efectuar un espectáculo de variedades y lucha libre, entre los conocidos luchadores Jack Johnson y Surdorfoff, consistiendo esta en hacer tocar con la espalda la colchoneta cualquiera de los dos luchadores, a semejanza de la lucha greco-romana no se permiten más que los brazos, y en la lucha libre todo el cuerpo. Este espectáculo tendrá verificativo la tarde del domingo 6 del actual en la plaza de toros «el toreo», y en su oportunidad se llevarán a sellar los programas al departamento respectivo.

Protesto a usted la seguridad de mi atenta consideración y respeto.
México, D.F., 2 de julio de 1919.

Francisco J. González. (AHDF, 1919)

Se puede sostener que, entre los espectáculos públicos y deportes que tuvieron éxito en las tres primeras décadas del siglo pasado, se encontraba la lucha libre. Ya que «las luchas gustaron al público».¹⁶

Hay que destacar que durante la etapa embrionaria no existía diferencia clara para el público entre lo que era un encuentro de box, la lucha libre y la vertiente francesa conocida como *catch* o lucha grecorromana, ya que en las presentaciones, lo mismo se exhibía un combate de box, que de lucha grecorromana o de *catch*. Lo anterior se percibe en la siguiente cita:

Cumpliendo con la comisión que se sirvió Ud. encomendarme para intervenir en la lucha greco-romana y de boxeo que tuvo lugar el sábado 13 del actual en el salón Montecarlo, tengo el honor de poner en el superior conocimiento de Ud. que se ejecutó el programa anunciado, así, como se obsequió además al público, con otros dos espectáculos. (AHDF, 1918)



Fotografía 1. Luchador contra oso. Teatro Abreu.¹⁷

16 Otros deportes que tuvieron repercusión en la población citadina de la época eran el béisbol, el box, la tauromaquia y la lucha libre; entre los espectáculos destacaban las carpas y el teatro de *burlesque*. Para ello véase: AHDF «Solo un reporte», Ramo Diversiones Públicas, vol. 818, exp. 4, legajo 1, 20 de mayo de 1921; Informe semanal del Jefe de Diversiones. AHDF, Ramo Diversiones Públicas, exp. número 35, 5 de julio de 1922; y Miguel Ángel Esparza Ontiveros (2010). *Correr, saltar y lanzar. El atletismo en Jalisco, 1904-1937*.

17 AGN, Inventario fotográfico Enrique Díaz Delgado y García, caja 49, subcaja 49/18, «luchadores», 1934.

El hecho de que en una misma función se ofreciera boxeo, lucha grecorromana o lucha libre —entendida esta como otros espectáculos—, ocasionó incidentes como el sucedido en el Teatro Abreu la noche del martes 4 de julio de 1922. En esa ocasión se enfrentaban en un combate de lucha Schakmann y Petroff, al calor de la contienda y con un público excitadísimo que aplaudía con entusiasmo a Schakmann, quien era el representante del gladiador correcto y propio, conocedor de técnicas finas de combate. Este fue golpeado en repetidas ocasiones con el puño cerrado —algo que está penado en la lucha libre— provocando la indignación de los presentes y la reacción del luchador sobre su contrincante. Así lo expresó el C. Inspector de diversiones, G. Martínez, en su informe del día 5 de julio de 1922:

Tengo el honor de comunicar a usted las novedades ocurridas en las luchas efectuadas ayer en el teatro Abreu que está bajo mi inspección: las dos primeras se efectuaron sin novedad. La tercera entre Schakman y Petroff, en el transcurso de ella el segundo dio al primero varios golpes a puño cerrado dando uno tan fuerte a Petroff que lo hizo caer inutilándolo [*sic*] para continuar peleando. Como esto fue una verdadera riña el sr. Francisco Colín, inspector autoridad del teatro y el suscrito nos dirigimos al foro para consignar a ambos luchadores por la riña. (AHDF, 1922, como se cita en Revista Luna Córnea, 2004))

Al respecto comentó M. Bauche Alcalde, consejero cultural y artístico:

Me apersoné con los señores inspectores y dándome a conocer con mi doble carácter de Consejero Cultural y Delegado Especial de usted, les supliqué en tono comedido y amistoso que retiraran su orden-puesto que los inspectores adscritos a supervisar el orden en el teatro estaban esperando a los luchadores para llevarlos detenidos. Alegaban que aquella no había sido una lucha libre... sino un match de boxeo... Se me hablaba del escándalo producido entre el público, de las protestas que había suscitado... El público, lejos de sentirse ofendido, había aplaudido frenéticamente al vencedor, aprobando su conducta y aun arrojándole monedas al escenario. (*Luna Córnea*, 2004, pp. 26-28)

Estos espectáculos novedosos comenzaban a cambiar no solo la fisonomía de la ciudad, sino algunas costumbres, tradiciones y modos de comportamientos que se fueron adoptando o apropiando. La vida cotidiana se vio afectada por la influencia que ejercieron ciertas modas y prácticas que arribaron del extranjero. En el país, los deportes surgieron de manera espontánea con la finalidad de recrear a los participantes; los hijos de familias acomodadas de la época porfirista introdujeron la práctica de diversos ejercicios físico-atléticos. Estas ideas tuvieron gran repercusión sobre las mujeres de clase media-alta. En 1904 se formaron los primeros equipos femeniles de básquetbol del Conservatorio y la Escuela Nacional. La primera participación femenina de México dentro de los Juegos Olímpicos realizados en 1932 en Los Ángeles, California, se dio en la figura de Eugenia Escudero. Ella, además de competir en esgrima, fue la primera mujer en ser la abanderada de una delegación mexicana. Hasta 1968, las únicas medallas obtenidas por mujeres fueron de Pilar Roldán en esgrima y Maritere Ramírez en natación, ambas conquistadas en la máxima celebración deportiva realizada en México (Bradley, 1995, p. 15).

Las crónicas de periódicos de la época reflejan el afán de modernización que flotaba en la metrópoli, alejando a la sociedad nacional de costumbres y prácticas consideradas bárbaras e incivilizadas —corridas de toros, peleas de gallos, charreadas—, en parte por influencia de las comunidades de extranjeros avocados en el país que introducían a la realidad mexicana los deportes y entretenimientos modernos y civilizados: fútbol, béisbol, básquetbol, ciclismo y atletismo (Esparza, 2010, pp. 27-29).

Para Miguel Esparza Ontiveros, los incipientes eventos deportivos comenzaban a «sofisticar las costumbres de la sociedad mexicana». Esparza, apoyado en la idea de François Xavier Guerra de la «mutación cultural», sostiene que los deportes emprendieron una serie de transformaciones en los valores, ideas y comportamientos nacionales. Un ejemplo de esto fue el caso del ciclismo, actividad en la cual las mujeres mexicanas tuvieron la oportunidad de «experimentar» las «sensaciones» que el deporte produce: «goce, diversión, emoción, alegría» (pp. 29-30).

En el verano de 1924, en la Ciudad de México, se suscitó otro fenómeno, ejemplo de modernización que cambió las estructuras tradicionales e ideológicas: las mujeres comenzaron a cortarse el cabello. La moda no solo

se centró en los peinados y cortes, sino también impulsó una nueva forma de experiencia corporal femenina, tanto en la constitución física como en las prendas de vestir. El furor desatado por los cuerpos atléticos femeninos, a decir de Julia Tuñón, reflejaban el cambio en los ideales femeninos: «la mujer delgada con cuerpo ágil y deportivo podía sentirse hermosa» (Tuñón en Cano, Vaughan y Olcott, 2009, p. 95). Estas ideas sostenían el progreso civilizatorio que conducía a la mujer hacia un desenvolvimiento pleno de todas sus fases, en cierta forma, algunos deportes masculinizaron a la mujer provocando que se creara un tercer sexo: un sexo neutro. La moda, la ropa, el cabello corto y los accesorios destinados particularmente a las «élites», fueron provocando cambios que, a través de las revistas de la época, comenzaban a presentar la imagen esbelta y vigorosa de mujeres que se ejercitaban diariamente y que practicaban deportes como el tenis o el golf.

La llegada de la lucha libre significó un entretenimiento atractivo para los jóvenes de la época, sobre todo para un nutrido grupo de estudiantes de medicina e ingeniería de la Universidad Nacional. En el año de 1930 se inauguró la Arena Modelo, que sería sede de un torneo organizado por estudiantes aficionados al deporte. Las luchas eran a un *round* de diez minutos, las peleas consideradas de campeonato a dos y, en caso de que hubiera empate, se luchaban dos asaltos extras de tres minutos. El encargado de entrenar a los jóvenes entusiastas e incipientes luchadores fue un gladiador apodado el *Olimpico* Álvarez. La final de este torneo enfrentó a Ángel Torres Fernández *Flammarion*, quien venció a Leopoldo Báez (*Box y Lucha...*, septiembre 1966, pp. 26-27). La Arena Modelo originalmente se ubicaba en la estación de tranvías de la Indianilla. En los alrededores había una vasta zona comercial: puestos de comida, centros nocturnos, cantinas y salones de bailes que eran aledaños a edificios viejos y vecindades. La arena se encontraba sobre la calle Río de la Loza y Dr. Lucio (Torres, I., 2004, p. 148).

Sin embargo, el evento que mayor impacto tuvo fue la presentación de un grupo de luchadores extranjeros autodenominados «La Pandilla de Desesperados», que comandaba Erby Swift, presentándose en la Arena Nacional en enero de 1931. Entre los que destacaban por su corpulencia, estaba Cowboy Russell, así como Henríquez y un gladiador de origen alemán de nombre Korter. En esta etapa inicial, aficionados de diversas índoles

gozaban de la «danza salvaje» en espacios o lugares acondicionados para la práctica del deporte. Esto se muestra en el siguiente pasaje:

Empieza a florecer en los suburbios de las grandes ciudades, en las Plazas de Toros, en los Palenques, en las salas cinematográficas abandonadas, y es presenciado por pepenadores, cargadores, niños, voceadores, obreros y algunos poetas y profesionales despistados que al llegar a las *arenas* se arrebujaban en sus abrigos o en sus bufandas para no ser identificados; esta fue la primera generación de aficionados a la lucha libre, gente menuda y desamparada que buscaba desahogarse con el brutal espectáculo. (Olivera, 1999, p. 23)

La Arena Modelo era un terreno estéril ya que tenía un terrible defecto: el manteado que la cubría no servía; la lluvia, el aire y el polvo causaban estragos entre los asistentes, quienes preferían asistir a las funciones de lucha efectuadas en el frontón Hispano Mexicano, el cual se encontraba entre las calles Balderas y Colón y tenía mayores comodidades. Sin embargo, los jóvenes en sus instalaciones comenzaron a practicar, sin saber que se estaban iniciando por las bases elementales de la lucha olímpica y la intercolegial. Con el paso de los años, este grupo se consolidó en el Casino de la Policía, que es considerado como la primera escuela de lucha libre en el país; ahí, Gonzalo Avendaño fungía como entrenador. Entre los nombres destacados de la etapa embrionaria se encontraban Carlos Meza, Gilberto Gómez, Nicolás Veloz (*el Ciclón Veloz*), Ramón Romo, Adolfo *Patrón* Bonales, Tony Infante, Ray de Alva, Arturo Martínez, Mario Muñoz, Rafael Amaya, Luis Mariscal, Eduardo Hernández (*Dientes Hernández*) y Jack O´Brien. A pesar de este grupo tan importante surgido de la Arena Modelo, esta, con sus graderías de madera, sus dos pisos y sus incipientes aficionados, fue clausurada (*Box y Lucha...*, septiembre 1966, pp. 26-27).

La recepción del público fue, en primera instancia, satisfactoria, pues el espectáculo ofrecido era novedoso y atrayente. Los cuerpos fornidos y los llamativos movimientos atléticos hacían del deporte un entretenimiento concurrido por el público capitalino. Para septiembre de 1933, por impulso de los empresarios Salvador Lutteroth, Mike Corona y Francisco Ahumada —el primero presenció uno de los primeros torneos de lucha

entre jóvenes mexicanos, posteriormente fomenta el deporte y, a la postre, será considerado el padre de la lucha libre mexicana— se funda la organización luchística más importante de México: la EMLL (Empresa Mexicana de Lucha Libre, hoy Consejo Mundial de Lucha Libre). La noche del jueves 21 de septiembre de 1933 se dio a conocer el primer cartel en la antigua Arena Modelo, rebautizada «Arena México» —que fue demolida en 1965 y hoy es el estacionamiento de la moderna Arena ubicada en Dr. Río de la Loza número 94—. Esta contó con luchadores de renombre de la época, entre los que destacaban Yaqui Joe, Bobby Sampson, el luchador de origen chino Leong Tin Kit Achiú y Ciclón Mackey, así como los mexicanos Antonio Rubio, Jesús Castillo, Flammarion y Pavía. Los precios de entrada de aquella legendaria función eran los siguientes: *ring* general \$1.50, entrada general \$ 1.00, numerado 1ª fila: \$ 4.00, 2ª \$ 3.50, 3ª y 4ª \$ 3.00, 5ª y 7ª \$ 2.50, 8ª y 13ª \$ 2.00. La crónica de la época señaló: «los aficionados salieron todavía sin saber a ratos que había pasado; pero ya conocerán a fondo el espectáculo y estamos seguros que será un éxito» (*Box y Lucha...*, octubre 1966, p. 21).



Fotografía 2. Luchadores, Teatro Abreu.¹⁸

18 AGN, Inventario Fotográfico, Enrique Díaz Delgado y García, caja 49, subcaja 49/18, 1934, «luchadores».

A pesar de que la primera función no fue el éxito comercial esperado, los empresarios inmiscuidos habían hecho una inversión importante y decidieron continuar. Además, a través de los periódicos se estaba generando expectación sobre el incipiente aficionado:

Pues nada, amigos, que don Salvador Lutteroth y don Francisco Ahumada han transformado la Arena Modelo desde el nombre hasta sus cimientos. Ahora se llama Arena México. Se inicia una nueva empresa de lucha libre, deporte nuevo en México, pero que ya es conocido mundialmente, en Europa, como pancracio y en nuestra frontera norte como «catchican», aquí lo dejaremos con el nombre de lucha libre, es más cómodo. (*Box y Lucha...*, octubre 1966, p. 21)

Para la segunda función entraron en acción más luchadores mexicanos, entre ellos el Dientes Hernández, Luis de la Torres y Galeno Núñez. Tanto el elevado costo que significaba traer luchadores extranjeros, hospedarlos y alimentarlos, como la primera competencia real que tuvo la EMLL, con los promotores, Jimmy Fitten y Carlos Laverange, quienes habían destacado en el box y se interesaban en el deporte de los azotones,¹⁹ comenzaba a complicar el panorama. Fitten fue boxeador y llegó a ser campeón nacional de peso ligero, también fungió como promotor de la pelea de Jack Dempsey en 1925, lo que le sirvió para hacerse de contactos en el medio y promocionar luchadores extranjeros de gran categoría internacional. En contestación, Lutteroth logró presentar a uno de los más destacados luchadores a nivel mundial el día 15 de abril de 1934, Edward *Estrangulador* Lewis. La función se montó en el Toreo de la Condesa ante más de siete mil espectadores, y contó con la presencia del presidente del país, Abelardo L. Rodríguez, y de algunos secretarios de Estado. Esta pelea afianzó a la empresa en lo monetario y le concedió prestigio deportivo: el ansiado éxito había llegado (Torres, I., 2004, p. 151).

Lutteroth entabló una relación amistosa con Alejandro Aguilar Reyes, conocido como Fray Nano. Él fue redactor de la sección de deportes del periódico *El Universal* y estableció la Comisión de Box en 1923; asimismo, en

19 La lucha libre es popularmente conocida por los constantes golpes y caídas sobre el cuadrilátero, de ahí que también se le conozca como el deporte de los azotones.

1925 instituyó la Liga Mexicana de Béisbol, y el 25 de diciembre de 1930 creó el primer periódico exclusivamente deportivo: *La Afición*. Posteriormente, junto a Lutteroth, fundó la Empresa Mexicana de Boxeo. Fray Nanno aconsejó al promotor jalisciense preparar a jóvenes mexicanos para dar cimiento a la empresa y poder solventar los gastos que implicaba contratar deportistas extranjeros. Lutteroth, siguiendo el consejo, buscó a Gonzalo Avendaño para que ofreciera sus enseñanzas a los interesados en pertenecer a la Empresa Mexicana. Los primeros en asistir fueron muchachos de gimnasios de la Universidad Nacional, los mismos que se habían maravillado con el grupo de luchadores extranjeros conocidos como «La Pandilla de Desesperados» que, años antes, se habían presentado en la Arena Modelo; además acudió gente de la Escuela de Medicina, de la Escuela Nacional de Maestros, de la Escuela de Educación Física y del Casino de la Policía. Así, a finales de 1933, se inaugura la Escuela de Lucha Libre de la Arena México (Torres, I., 2004; Olivera, 1999; Delgado, 2006).

Las bases atlético-deportivas eran movimientos de lucha olímpica y grecorromana, defensa personal basada en *jiu-jitsu* y *judo*, ejercicios de gimnasia y, en algunos casos, boxeo —un ejemplo de esto fue Firpo Segura, quien es considerado el primer gran ídolo de la lucha libre mexicana—. Lo anterior se complementaba con el levantamiento de pesas, ejercicios de elasticidad y *tumbling*, dando con este una suerte de acrobacia circense. En enero de 1934, el grupo de jóvenes promesas de la lucha libre fue adquiriendo fogueo y, al cabo de un par de años, ya estaban demostrando progresos de lo que sería el estilo de la lucha libre nacional. Dentro de ese grupo se proyectaron finalmente como luchadores Indio Ángel, Octavio Gaona, David Barragán, Raúl Bellón, *Tarzán López*, *Loco Hernández*, *Diablo López*, Luis *Pulpo* Núñez, Alfredo Ontiveros, Gilberto Martínez Larrea, Dr. Mullikin, Rafael Anaya, *Charro* Aguayo, Salvador Orozco, Luis Mayo, Miguel *Black* Guzmán, Antonio *Gorila* Macías, Francisco Gou y Raúl Romero. Estos hombres conformaron la primera generación de gladiadores nacionales, los cuales se prepararon entrenando y enfrentado a luchadores extranjeros, como el irlandés Tug Wilson, los alemanes Hans Schultz, Stephan Berne y Dutch Bauer, el chino Chong Yip, el escocés Leroy McGurick, el holandés Jim Lott, el persa Omar Yoachim, los sirios Ben Alí Mar Alláh y Emir Badui, los rusos Eric Bouloff e Ivan Ruloff, el italiano Pietro Chiandoni,

el inglés Charlie Heard, los españoles Marcelo Riestra y Gabino Camino, el canadiense Ernie Arthur Poulett, el griego Billy Halas, el austriaco Loui Koedrich, los japoneses Dr. Hashai Borboa, Nasau Nakamura y Matzuda Mastsua, el portugués Jack Manuel, el turco Alí Kaba Shaba, el argentino Gorila Poggi y los norteamericanos Jack McIver, Paul Jones, Dick Raines, Paul Harper, John Cussia, Abe Coleman, Jack Curtis, Toughie Osborne Jack Gordman y Tex Wright (Torres, I., 2004, pp. 156-157).

Desde esos años, la lucha libre se dividió en dos bandos: los técnicos y los rudos, que representaban el bien y el mal. En el *ring* esta confrontación dual se representa simbólicamente en esquinas opuestas. Los luchadores técnicos o buenos respetan el reglamento y utilizan movimientos sofisticados y legales para vencer al contrario. Caso opuesto al de los luchadores rudos, quienes, a través de engaños, golpes prohibidos y traiciones, logran el triunfo sobre el rival. Ray Rayn, que luchó en México en el año de 1933, es considerado el primer gran rudo de la lucha nacional.

El público fue fundamental para la popularización del deporte, tomando partida con actitudes, movimientos o palabras en apoyo del bando preferido. Los aficionados alentaban a golpear con violencia a determinado luchador, y la teatralidad de los gestos realizados por los rudos luchadores provocaba las reacciones de ira de los aficionados. Con el paso del tiempo, la popularidad creció; se fueron agregando elementos dramáticos y teatrales, así como movimientos ajenos a las bases olímpicas y grecorromanas, y se modificó el espacio en donde se desenvolvía la acción.

La capacidad de expresión emotiva del luchador constituye al personaje sobre el *ring*. El gesto exagerado, el misterio de la máscara, el sufrimiento sobre el adversario mientras el triunfador mira al público y, con sarcasmo, denota su momentánea superioridad. Esto en variadas ocasiones provocó que se rebasaran los límites de la pasión, llegando a efectuarse riñas y zafarranchos dentro y fuera de las arenas, provocadas por el despiadado accionar de algún luchador rufián.²⁰

Ahora bien, es importante señalar que los luchadores son rivales, más no enemigos a muerte; se golpean, pero no es necesario matar al oponente

20 Relámpago León sufrió un percance en la ciudad de Morelia Michoacán, cuando una turba enloquecida lo quería linchar por haber golpeado salvajemente a un ídolo local. Ver entrevista con Relámpago León, para el documental 50 (Cárdenas, 2009).

para que la lucha sea real. La veracidad de los combates es algo que ha sido cuestionado en diferentes espacios —de hecho, se ha insistido en la falsedad de los golpes y en que las llaves no causan dolor alguno—. Los luchadores, antes que rivales, son compañeros de profesión. Esto lo podemos observar en el testimonio de Irma González:

Tuve una rival a la que recuerdo con mucha alegría, Chabela Romero. Con ella tuve encuentros muy duros, sangrientos, aguerridos y sobre todo emocionantes. Nadie quería luchar contra ella por lo fuerte que era. Chabela siempre fue mi *adorada enemiga*. (*Arena de Box y Lucha*, 1967, las cursivas son mías).



Fotografía 3. Lucha de campeonato entre Irma González (retadora) y Chabela Romero (campeona).²¹

Aquí hay que señalar uno de los misterios de la lucha libre que, en palabras del argot, se resume en: los verdaderos luchadores están en el gimnasio. Luis Barragán —ex luchador y posteriormente médico, profesión que lo hizo seguir ligado al deporte— contó que, en cierta ocasión, al terminar una batalla sangrienta en contra de Merced Gómez, el *Murciélagu Velázquez* le comentó:

21 Centro de Colecciones Arturo Ortega Navarrete A.C. Irma González en el *ring* con Chabela Romero, Lote 411.6, 24 de julio de 1964.

Mírame Luis, mírame cómo quedé. Tengo la frente abierta y el corazón sangrando, porque hoy golpeé a Merced tan cruelmente que por poco y le rompo un brazo, y él, me tritura la cabeza. ¡No es justo! ¡La lucha es una barbarie! ¡Debemos frenar esta fiesta de sangre, a este holocausto del dolor! Porque mientras nos estamos matando en la lona, la voz salvaje del público nos incita al crimen. (Olivera, 1999, pp. 214-215)

De cierta forma, los empresarios impulsaban este tipo de lucha buscando la reacción morbosa en el aficionado. Los cuerpos de los luchadores, esculpidos en el gimnasio, elásticos y fuertes, poco a poco, con el fragor de las batallas, fueron mermándose físicamente. El público, deseoso de observar un espectáculo en el cual se midieran dos oponentes en igualdad de condiciones, encontraba en la lucha libre el vehículo perfecto para desfogarse y enardecerse cual circo romano. El mito señala que cierto día, Luis Barragán, *el Lobo Negro*, y Jesús Murciélago Velázquez, redactaron un juramento en el cual se comprometían a respetar ciertas normas, y que lo harían llegar a sus compañeros para hacer un «pacto de caballeros». De manera general, dicho juramento fundó un código deontológico no contemplado en el reglamento oficial del deporte, que buscaba la dignificación y el respeto tanto por el deporte como por los compañeros y *referees*. De este escrito, redactado por Jesús Velázquez, destacan tres puntos sobre los cuales se basa la lucha libre actual:

- Guardaré los secretos del deporte y nunca los confesaré, aunque me haya o me hayan retirado de la lucha.
- Respetaré a todos mis enemigos en el campo de batalla y los cuidaré de no inutilizarlos.
- No provocaré en el *ring* la muerte de mi contrincante, ni lastimaduras que dañen su cuerpo; simplemente trataré de rendirlo. (p. 219)

En poco tiempo el mundo de la lucha libre pasó de ser un espectáculo de ferias y circos, a una actividad deportiva hermética. Independientemente del mítico juramento, pocas personas ajenas a las empresas o luchadores tenían acceso a los gimnasios —o bien, vestidores—, mucho menos en los momentos previos a las funciones.

En la época de oro, los carteles, es decir, las peleas que se llevaban a cabo, se realizaban en días previos a la función. En otras palabras, quien ganaba en el gimnasio ganaría en la función, en la puesta en escena. El luchador no desarrollaba totalmente la disciplina sobre el enlonado, cosa que sí hacía en la lucha privada. En las funciones se teatralizaban ciertas emociones y acciones en medida de la catártica reacción del público; se matizaban o sobreactuaban ciertos rasgos o expresiones para que el aficionado se enganchara con el encuentro. Se sabe de antemano que las llaves que se aplican pueden causar un daño severo, y es por esto que no se hacen con todo el rigor, pues al final son compañeros de trabajo que se encuentran seguido. Aun así, se suscitaron problemas en el vestidor que fueron llevados al *ring*.

En las empresas de lucha libre se maneja una figura que programa los encuentros, conocido como *matchmaker*. Él es quien decide —junto con el empresario— quién se enfrenta a quién y bajo qué modalidad: mano a mano (uno vs. uno), relevos de pareja (dos vs. dos), relevos australianos o de tercias (tres vs. tres), de campeonato, en súper libre (sin reglas y, en algunos casos, sin *referee*), de apuestas, máscara vs. máscara —el perdedor se despoja de su máscara—, máscara vs. cabellera, o cabellera vs. cabellera —el luchador que pierde es rapado en el centro del *ring*—. Además de esto, se encarga de llevar una secuencia de los combates y de observar la reacción del público para programar las siguientes peleas, darle continuidad al enfrentamiento de algunos luchadores y, de ser el caso, desencadenar una rivalidad. Este oficio comúnmente era desarrollado por luchadores retirados o por *referees* experimentados.

Las rivalidades no siempre están programadas, algunas se dan por la existencia de animadversión entre los contrincantes, o por la popularidad de estos. En el caso de las luchas de campeonato, días previos a la función y frente a empresarios, comisionados y/o representantes de las organizaciones que avalaban dichos cinturones, se efectuaba una lucha privada entre los involucrados, dentro de los «estrictos cánones del deporte y la caballerosidad»; quien ganara en esta, ganaría en la función montada para el público (Möbius, 2007, pp. 76-81).

Cabe mencionar que para que una persona pudiera ser luchador profesional tenía que cumplir con un determinado tiempo de preparación y

acondicionamiento físico-atlético en lucha grecorromana, olímpica y *tumbling*, entre otras disciplinas de combate. Cuando el luchador estaba lo suficientemente preparado en lo deportivo, presentaba un examen frente a miembros de la Comisión de Box y Lucha Libre que consistía en un enfrentamiento ante un sinodal —un luchador experimentado—. La comisión era la instancia que estaba facultada para ofrecer las «licencias» profesionales a los luchadores, así como de revocarlas en caso de que no se cumpliera con las revisiones médicas o se infringiera alguna reglamentación. Con base al peso (ligero, wélter, medio, semicompleto y completo) se le otorgaba una categoría para poder disputar los campeonatos de la división correspondiente, ya fueran locales, regionales, nacionales o mundiales. Posteriormente, y dadas las características específicas, en algunas ocasiones se les asignaba un nombre, equipo y personalidad. En ciertos casos, el personaje luchístico era creado por agentes externos (programadores, empresarios o reporteros), y en otros, eran desarrollados por el propio luchador. Conforme iba consolidando una carrera, el gladiador se apropiaba de ciertas características de su personaje.

Johan Huizinga analizó las características lúdicas de los deportes profesionales, sosteniendo que existe una relación directa entre la cultura del ser humano y el juego. En la noción del *Homo Ludens*, el hombre que juega, se pueden conocer las manifestaciones culturales en las cuales está inmersa una sociedad o algunos componentes de la misma (1943, pp. 14-18). El juego es, entonces, un fenómeno que cumple con una función comunicativa, que intenta decir algo; dentro de este todo tiene significado. En el caso de la lucha libre, las máscaras, las capas, los rostros y el equipo, guardan un significado que fluctúa entre el sentido y lo irracional. Es decir, el significado que tiene la lucha libre en su aspecto lúdico, de juego, de entretenimiento, en contraposición con la capacidad imaginativa de quienes participaban dentro de ella, resignificaba el espectáculo y le otorgaban diversas interpretaciones.

Norbert Elias y Eric Dunning (1995) estudiaron la relación existente entre ocio, deporte y violencia, así como su connotación con el universo masculino. Ellos conciben los deportes como un fenómeno social cercano al Estado, a la democracia, a las prácticas y a los entrenamientos militares. El juego/deporte se transforma en una competencia entre dos fuerzas que

alternan el poder, polarizando a los grupos sociales que son representados por jugadores, colectividades deportivas, asociaciones o club (pp. 202-211).

La cancha de juego se transforma en un campo de batalla. Los deportes que analizan los autores antes mencionados son el *rugby* y el fútbol, los cuales manifiestan una violencia física y competitiva que, en ciertas ocasiones y bajo ciertas condiciones, se traslada a las gradas. La lucha libre es un espectáculo violento y agresivo, en el cual, durante la época de oro, algunos luchadores, sobre todo los rudos, fueron agredidos o desataron algún conflicto o tumulto. A la vez, el universo de los costalazos²² es un espacio en donde se pueden desfogar las cargas combativas a través del grito, la porra, el aplauso, el abucheo o la rechifla; a diferencia de otros espectáculos deportivos, sin esos elementos, además de la coparticipación del público en los movimientos de la lucha, el *show* no estaría completo. Con lo anterior quiero sostener que, en el fútbol, por ejemplo, se le puede gritar al árbitro, al rival, etcétera, pero, salvo ciertas excepciones, los deportistas se dirigen hasta el lugar del espectador a intercambiar insultos o silbatinas, esto debido a las características de los complejos deportivos en donde se efectúan y que esta interacción no forma parte de la naturaleza de dicho juego. La lucha libre, en cambio, sí ofrece esa posibilidad. El aficionado puede gritar a todo pulmón los improperios más agudos al luchador y este le puede revirar, sin pasar a un grado de agresión, siempre y cuando la excitación no rebase los límites permisibles.

Por otra parte, Elias y Dunning consideran que el deporte es una representación política de la violencia entre los Estados. Es decir, un equipo de fútbol, club o selección nacional, representa una entidad nacional o colectividad específica. Al enfrentarse a otro en la cancha de juego, se puede intuir una lectura de batalla entre *nacionalidades*. Un ejemplo de esto son los llamados *hooligans*, hinchas o barras bravas, que en partidos considerados de alto riesgo —como Inglaterra vs. Alemania, Boca Juniors vs. River Plate—, y al calor de las acciones, pueden desatar hechos sumamente violentos. En la lucha libre mexicana, al menos en la época de oro, este fenómeno no existía. En los últimos años, sobre todo con el *boom* televisivo de la lucha libre en la década de los noventa, las historias de luchadores

22 Ver nota 7.

mexicanos contra norteamericanos tomaron ciertos elementos nacionalistas que, generalmente, se centraban en la idea del «gringo racista» contra el mexicano en desventaja que, finalmente, con su astucia lograba vencer a su oponente.

En el *wrestling* norteamericano, la idea del nacionalismo exacerbado es una línea explotada por las empresas de lucha libre profesional. Sharon Mazer considera que este es un entretenimiento burdo, machista y patriótico. En Estados Unidos la justicia en la lucha es fijada por fuerzas invisibles, en las cuales el arquetipo del héroe patriota se enfrenta al villano más malvado por el «deber ser» de todo ciudadano. Ella cuestiona el *wrestling* y considera que no es ni un deporte ni un teatro, sino un entretenimiento mercantilizado y fraudulento. Aun así, para la autora existe una connotación sobre el universo político que aparece escenificado de manera implícita en la violencia, el placer, el dinero, las ovaciones y los abucheos. Sin embargo, también sostiene que existe una marcada diferencia entre la lucha mexicana y la estadounidense. Aunque hay elementos similares, como el *ring*, los luchadores, el *referee*, los buenos y los malos, un enfrentamiento programado, etcétera, los luchadores y aficionados norteamericanos tienen una imagen diferente:

Esto no es lucha de verdad, es como un ballet o algo así. Un verdadero hombre no se pone una máscara, ni se preocupa del arte de la actuación de manera tan evidente. Un verdadero hombre pelea como si fuera de verdad. Su actuación no es la Comedia del Arte sino el Naturalismo, no es emblemática sino figurativa. [...] El arte es para maricones... y para extranjeros. (Mazer, 2004, p. 270)

Esta es la opinión constante entre luchadores y aficionados norteamericanos que se burlan de la «poética y elegante coreografía luchística mexicana». Los *fans* norteamericanos, para Mazer, crean un mundo totalmente consumista alrededor de la arena o la televisión, en los pagos por evento o en los diversos programas especializados en lucha. Aficionados y luchadores se unen en una celebración colectiva que legitima la fuerza masculina (Mazer, 1998).

El nacimiento invisible:

Antecedentes de la lucha libre femenil en México

Bajo este contexto, en la década de 1930, el deporte de los costalazos en México abrió la posibilidad para que el público nacional observara la lucha libre de mujeres. Es así como nace de manera invisible la lucha libre femenil mexicana: Frank Moser fue el empresario que en julio de 1935 presentó la primera función de lucha libre femenil, después de haber visto luchar a unas mujeres en la ciudad de Chicago. La lucha libre femenil era desconocida en el país, por lo que la presentación causó curiosidad y desconcierto entre el público capitalino.

La primera función tuvo como sede la Arena México y estaba contemplado que se llevaría a cabo el miércoles 10 de julio de 1935, aunque se reprogramó para el viernes 12 del mismo mes debido a un accidente automovilístico en el cual se había visto involucrada la luchadora Paulinne White. Para ocupar el lugar de White, fue requerida otra atleta de origen mexicano, pero vecindada en El Paso, Texas: Natalia Vázquez, quien es considerada la primera luchadora mexicana. Existen registros de otra luchadora de ascendencia nacional llamada Rita Martínez,²³ la cual enfrentó, en repetidas ocasiones, a la campeona estadounidense Mildred Burke²⁴ entre 1935 y 1937, disputando campeonatos y luchas aguerridas.²⁵

El periódico *La Afición*, a través de Carlos Vera, quien era redactor del citado diario señaló: «mediocre fue la exhibición que dieron en su *debut* las luchadoras», agregando que solo se efectuaron dos de las tres luchas femeniles programadas. En el enfrentamiento estelar, Mae Stein, luchadora acostumbrada a enfrentar a hombres debido a su corpulencia, venció fácilmente a Teddy Meyers. El *match* entre Katherine Hart y Dot Apollo, en opinión de Vera, fue el mejor. Natalia Vázquez ni siquiera arribó al *ring*, debido a que no tuvo contrincante. Jack O'Brien y Alfredo Ontiveros subieron al encordado como emergentes para cubrir la lucha que no se efectuó; según Vera, este enfrentamiento logró enardecer al público. Rematando al final, el citado reportero sentenció: «un espectáculo mediocre que no logró despertar un fuerte interés en el público».²⁶

23 Ver anexo fotográfico, imagen 6.

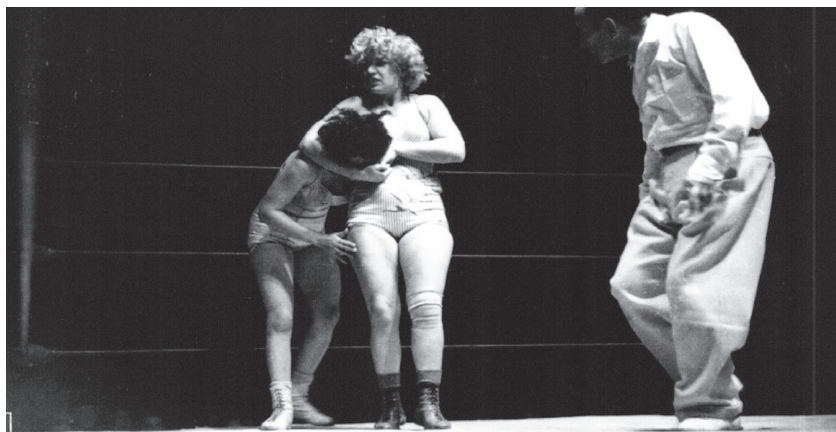
24 Ver anexo fotográfico, imagen 7.

25 En <<http://www.onlineworldofwrestling.com/>>

26 En <www.idolos.com.mx/femenil.html>

Durante los días siguientes se ofrecieron dos funciones más en donde las mujeres tuvieron oportunidad de subir al encordado. Hay que recordar que, salvo Natalia Vázquez, el resto de las luchadoras eran de origen extranjero, entre ellas se encontraban la estadounidense Katherine Hart, la francesa Louis Francis y la alemana Mae Stein. Después de un tiempo considerable, en 1942, se realizó otra gira con luchadoras extranjeras, encabezada por Mildred Burke, Betty Garvey, Mae Young, June Byers y Rose Evans. En 1945, Burke regresa a México acompañada por Mae Young, Nelly Steward, June Byers y Rose Evans, presentándose en la Arena Coliseo de Guadalajara el 6 de julio, y el 13 y el 20 de agosto del mismo año.²⁷

Estas giras contaron con una aceptable recepción por parte de los aficionados a la lucha libre. En Estados Unidos, sin bien la lucha libre femenil ya tenía un camino recorrido, no fue ajena a problemáticas que tuvieran de trasfondo la condición de género. Cuando en 1952, Mildred Burke se divorció de su esposo, entrenador y *manager*, Billy Wolf, se suscitaron una serie de incidentes con la Asociación Nacional de Lucha (NWA por sus siglas en inglés), siendo Burke vetada en algunas ciudades y condados de la Unión Americana, junto con el nutrido grupo de luchadoras que ella comandaba.



Fotografía 4. Lucha de mujeres norteamericanas.²⁸

27 Ver nota 26.

28 AGN, Archivo Fotográfico Hermanos Mayo. Escenas de lucha libre de mujeres, Concentrado, sobre 1531.

Mildred Burke, antes de ser luchadora, se desempeñaba como mecánografa y oficinista. En 1932 comenzó su carrera luchística enfrentando a hombres en las caravanas trashumantes que recorrían diversos condados de la Unión Americana. Tras consolidar su carrera como luchadora en 1940, se une en matrimonio con Billy Wolf, quien era el principal promotor de lucha libre femenil en los Estados Unidos y de quien se sostenía el rumor de que aconsejaba a las luchadoras a sostener relaciones sexuales con los promotores que las contrataban. En 1941, Mildred Burke, junto a Mae Young, se trasladó a Canadá para trabajar en el circuito comandado por el famoso luchador Stu Hart. A partir de esos años, ella comenzó a destacar por desarrollar una masa muscular voluminosa, a semejanza de los luchadores masculinos, lo cual la capacitaba para enfrentar a estos



Fotografía 5. Mildred Burke, campeona mundial.²⁹

A pesar del éxito financiero obtenido por la pareja, los problemas maritales eran constantes. Las tensiones se agravaron para 1952, y desembocaron en la disolución matrimonial. Juntos había consolidado un negocio lucrativo, producto de las giras que realizaban con destacadas luchadoras, pero al terminar el matrimonio también lo hizo la unión empresarial, llegando a un acuerdo económico donde se repartieron las ganancias generadas.

²⁹ Imagen tomada de la revista *Wrestling*, perteneciente al archivo personal de Pablo Romero.

Sin embargo, cada uno por su cuenta, continuaron promoviendo la lucha libre femenil y constituyeron sus propias compañías. Pasado un cierto tiempo, Wolf violó el contrato que estipulaba que no promovería lucha libre femenil en las regiones que Burke controlaba, provocando con esto que, en agosto de 1953, las querellas entre ambos llegaron a instancias jurídicas que resultaron desastrosas para Burke. A ella y al grupo de 27 luchadoras que comandaba se les prohibió luchar en los territorios en los que se había expandido el control de su exmarido, quien alegaba que se habían incumplido los acuerdos laborales.

Posteriormente, Burke enfrentó los obstáculos que le impuso la NWA para presentarse en las regiones en que tenía sede esta asociación, ya que esta empresa sostenía una relación de trabajo con Wolf. Como consecuencia, disminuyó la participación en las empresas más significativas de los Estados Unidos de las luchadoras que cobijaba.

Además de esta situación, el rumor de que The Fabulous Moolah y Mae Young tenían una relación sentimental agravó la situación de veto que se impuso a las luchadoras norteamericanas. Posteriormente, Moolah fue la primera mujer a la que se le permitió luchar en el *Madison Square Garden* en 1972, debido a las disputas entre federaciones de lucha estadounidense que se habían originado por la confrontación entre Mildred Burke y Billy Wolf (Mazer, 1998).

Es necesario aclarar que la división territorial del *wrestling* en Estados Unidos retoma el esquema administrativo regional de confederaciones deportivas. Es decir, en el fútbol americano, el béisbol, el básquetbol, el *hockey*, entre otros deportes, se dividen los territorios en confederaciones, federaciones o ligas deportivas; en el entendido que, de esta forma, no exista un control monopólico. El *wrestling* estadounidense se regía de la misma manera, aglutinando las empresas regionales en una organización nacional: la NWA.

Fue hasta la década de los setentas, cuando por iniciativa de Vince McMahon, mandamás de WWE, antes conocida como World Wrestling Federation, comenzó la expansión de su empresa consolidando el monopolio de la lucha libre estadounidense (Oppliger, 2003; Sammond, 2005). A raíz de estos problemas, la lucha libre femenil estadounidense comenzó a improvisar encuentros que poco a poco fueron degradando la vertiente

femenil del *wrestling*. Luchas de mujeres contra hombres, luchas entre mujeres de diferentes estaturas, luchas interraciales, etcétera.³⁰

La lucha femenil poco a poco fue ganando terreno en el público nacional; así lo recuerda Rafael Olivera, quien fue periodista de lucha y posteriormente incursionó en la Comisión de Lucha Libre:

Sería un ingrato si me olvidara de un regimiento de mujeres que de una u otra forman ha dado brillo al rudísimo deporte. Tengo muy presente la ocasión que vi por primera vez lucha libre entre ellas; esto sucedió en los inicios de la década de los cuarenta, cuando vino la campeona mundial Mildred Burke con otras tres chicas: Mae Young, Violet Wolf, y Betty Garvey. Años después, Mae Young y Violet Wolf se enfrentaban en mano a mano, el 21 de noviembre de 1948 en la Arena Afición (en Pachuca, Hidalgo) dando una magnífica demostración de llaveo y contrallaveo durante las dos primeras caídas en las que dividieron honores; pero en la tercera, Mae Young, representante oficial de la lucha salvaje, nota que el *referee*, cada vez que jalaba de los cabellos a Violet Wolf y la llevaba contra las cuerdas para estrangularla, no la dejaba trabajar a gusto y la amenazaba con descalificarla, por lo que decide darle una *calentadita* para luego acabar con la Wolf. Para esto, azota varias veces a la Violet y la saca del *ring*; entonces, sin temor de nadie, se va contra el *Conejo Blas* (el *referee*) y le da una friega, que todavía la recuerdan los viejos fanáticos. (Olivera, 1999, pp. 156-157)

Así, la semilla estaba plantada, con el paso del tiempo la mujer mexicana tendría un espacio disponible en la lucha libre profesional. En años posteriores también se daría la inclusión a personas de baja estatura y a luchadores homosexuales y con inclinaciones transexuales; quienes, en algunos casos, interpretaban un personaje, mientras que en otros demostraban abiertamente su orientación sexual. Al enfrentamiento de estos luchadores se le denominaba «lucha de exóticos».

En la creación de la empresa Televisión aparecieron las luchadoras que tuvieron mayor proyección en la década de los años cincuenta y que,

30 Ver anexo fotográfico, imágenes 8, 9 y 10.

posteriormente, se verán afectadas por el veto a su profesión. Entre ellas se encontraban la Enfermera del Médico Asesino, la Dama Enmascarada y Chabela Romero, que con su participación en las pantallas televisivas mediatizaron su profesión de luchadoras.

Para la década de 1950, la lucha libre estaba consolidada en el gusto de público. Y es por esto, que la práctica deportiva que pone en representación el combate de las dos fuerzas duales sobre un *ring*, también transita por los cambios que estaban pasando en el país: la ansiada modernidad. El arte del *catch* es un reflejo de un México abigarrado, un México crecientemente urbano, en el cual, dentro del barrio y de las zonas populosas, se construyen códigos verbales y símbolos lingüísticos que dentro de la arena de lucha libre se apropian y reproducen, otorgándole un significado especial, creando casi un metalenguaje propio del arte de Gotch.

Entre aplausos, porras y abucheos:
la arena, el *ring*, el espacio de acción

Los espacios se manifiestan desde diversos tipos de referencias, tanto culturales, icónicos y metafóricos, como lingüísticos. Ciertos espacios se apropian de un cierto uso del lenguaje, que se compone de características propias de la época, ambiente y contexto. En el caso de la lucha libre, las expresiones como «¡Mátalo!», «¡Pártesela!», «¡Ahí va el agua!», «¡Pícale los ojos!» o «¡Hazle la quebradora!» tienen un uso particular y se adaptan otorgándoles una expresión distinta al significado literal. Es el mismo caso de las llaves de lucha libre, la mecedora, la tapatía, la cavernaria, la de a caballo o el candado; se trata de vocablos que únicamente cobran significado en los espacios construidos socialmente para las relaciones y el diálogo entre público y luchador.

La Arena de lucha libre es un espacio que se compone de *ring*, zona de butacas, gradería, vestidores, taquilla y expendio de bebidas y alimentos. En los primeros años, los horarios de las peleas fueron por la tarde; las primeras funciones comenzaban ceremonialmente a las 8:30 p.m. La reventa ha sido peculiar en la lucha libre nacional, sobre todo en la Ciudad de México, donde en las arenas más importantes era común que los

revendedores esperaran ansiosos al público incauto que no alcanzaba boleto en taquilla.

A fin de proteger debidamente los intereses del público aficionado al box y la lucha libre, las autoridades del Departamento del Distrito Federal han ordenado una estricta vigilancia en dichos espectáculos, con el propósito de evitar la acción de los revendedores. (*Gaceta Oficial*, mayo 1956, p. 1)

Sobre las calles República de Argentina y República de Cuba se encuentra la Arena Coliseo. El embudo coliseíno —como es popularmente conocida esta arena— fue inaugurado en el año de 1943. Ubicado en la calle Perú entre los barrios de Tepito y La Lagunilla, cuenta con un aforo para 6500 aficionados. La moderna Arena México fue inaugurada en 1965 con capacidad para 17 000 espectadores; se encuentra ubicada entre las calles de Dr. Lavista y Dr. Río de la Loza, en la colonia Doctores.

Los fanáticos arribaban a las arenas entre las fritangas callejeras y algún incipiente comerciante de máscaras, juguetes y artículos relativos a la lucha. Los infantiles voceadores gritaban a todo pulmón la batalla que estelarizaba el cartel, mientras los vendedores de dulces, semillas y cacahuates regalaban el programa de bolsillo a manera de envoltura de dichas golosinas. Los adultos desfilaban con traje, sombrero y zapatos de charol. Las damas aficionadas se entremezclaban con bailarinas del Salón México o del Salón Los Ángeles. Ellas, vestidas de manera espectacular, despertaban la imaginación de los inquietos mozalbetes. Aquel era un mundo pintoresco en el que deambulaban aires modernizadores (Monsiváis, 1981, pp. 345-354).

En el interior los novatos abrían la función, «la de calentar lona» como señalan los fanáticos conocedores; mientras, el público convivía entre porras, gritos, aplausos, apuestas y una que otra leperada. Más allá de la edificación en la que se realizan las peleas, se construyen significaciones verbales, símbolos lingüísticos e íconos referenciales que, en conjunto, dan sentido a un espacio que cobra vida como un *performance* de la lucha libre sobre el encordado, el enfrentamiento, la elegancia, la belleza, la crueldad, el dolor, las llaves y las marrullerías.

La Virgen y la Malinche vs. las villanas y las heroínas del *ring*.
La modernización de la mujer mexicana

Pasada la etapa del milagro mexicano, al despertar a la cruda realidad, el sueño creado por el poder hegemónico comenzó a resquebrajarse (Agustín, 2004, pp. 227-228). Las condiciones de desigualdad social marcaron el paso histórico de las mujeres mexicanas. Las labores domésticas, la vida familiar y reproductiva —pero, sobre todo, la vida hogareña— seguía siendo considerado el universo de acción propio del género femenino. Dos imágenes han estado presentes en el imaginario colectivo y, de manera referencial, han influido en las ideas sobre las nociones de feminidad nacional: la Virgen de Guadalupe y la Malinche.

En la concepción de la mujer generada desde las cosmovisiones religiosas, que se extienden desde la etapa colonial, los espacios sociales en los que se pueden desenvolver la mujer son las instituciones religiosas, conventos, monasterios, iglesias, o salones de fiestas reservados para clases sociales acomodadas. Así, el contexto de la mujer está íntimamente ligado a los espacios destinados a la consagración de la vida espiritual o a la vida familiar.

El ama de casa no vende su fuerza de trabajo ni sus productos, simplemente, por medio del contrato jurídico matrimonial, que confisca su fuerza de trabajo invisible, acepta la obligación de cuidar de la familia, de hacer las compras, procrear y servir a cambio de su manutención y la adquisición de un *status* social determinando por la posición del marido. Será proletaria en tanto el esposo pertenezca a la clase obrera, o campesina si es pequeño agricultor. (Elu de Leñero, 1976, p. 16)

La imagen femenina como construcción simbólica o agente histórico es, en cierta medida, una concepción reciente; ya que la idea de la mujer fue subordinada por mucho tiempo al espacio de la vida familiar y de la reproducción. La fundamentación empírica de la mujer se plasma en la cotidianidad de la experiencia, delineando una preconcepción sobre el papel que desempeñaba en su contexto social.

En la historia de las mujeres se observa una relación intrínseca entre la idea de la nada y la invisibilidad. Estas posturas totalizadoras inclinaron

la visión según la cual la opinión y la mirada femenina, al igual que sus condiciones de género, no eran tomadas en cuenta. Sin caer en consideraciones nihilistas, la nada y la invisibilidad cobraban importancia pues, frecuentemente, la historia de la mujer fue reducida a nada. Esto no se debe a que el transcurso del tiempo así lo haya dictado. Carmen Ramos asevera que dentro de la historia la mujer se desenvuelve en un papel que, de alguna forma, siempre está relacionado con la diferencia sexual, la idea de género como construcción social, así señala: «la necesidad de enfocar las diferencias entre los géneros como una elaboración histórica que adscribe roles determinados a hombres y mujeres con base en sus diferencias biológicas» (Ramos, 1999, p. 131).

Las sociedades patriarcales han subordinado las funciones sociales de las mujeres a la idea de roles naturales. El pensamiento masculino, jerarquizado y sexualizado, presenta una dicotomía: consignar a la naturaleza —o bien, a la cultura— las diferencias y desigualdades entre hombres y mujeres. Por otro lado, desde el simbolismo y la mitificación se han asignado atributos identitarios que conformaron ideologías y encontraron modos expresivos por medio del lenguaje, otorgándole a este mecanismos para la reproducción de un discurso que contempla, en los aspectos de carácter físico-biológico, los justificantes para asignar los roles en las actividades en las que las mujeres empleaban su tiempo y que eran consideradas propias de su sexo, es decir: coser, cocinar, tejer, hacer manualidades. Su virtuosismo y sus habilidades eran necesarias para la idea de bien común, además de que, para la colectividad, tenía buenos efectos antes los ojos de Dios.³¹

La identidad de la mujer novohispana no puede concebirse como algo inmóvil, aunque, en su momento, fue vista de esta manera. Culturalmente, la feminidad se vio envuelta en un manto que la hizo invisible al ojo superfluo; y fue por medio de la memoria, de la literatura, del arte y de los testimonios que dejaron las mujeres en el devenir del tiempo histórico que, metafóricamente, se volvieron visibles. Dejaron de ser nada en la historia y fueron partícipes del cambio de pensamiento sociohistórico, fueron ac-

31 Facio, Alda y Fries, Lorena (2005). «Feminismo, género y patriarcado», pp. 259-294. Recuperado de: <http://www.derecho.uba.ar/publicaciones/rev_academia/revistas/06/feminismo-genero-y-patriarcado.pdf>

trices de su tiempo y contexto; actuantes de su mundo, entorno, espacio y colectividad.

A través de una apropiación cultural y sincrética de las concepciones religiosas, las imágenes de la Virgen de Guadalupe y del personaje histórico de la Malinche fueron vistas como los retratos del universo de la vida colonial; «de la figura arquetípica de la virgen madre se deriva una serie de estereotipos relacionados con la sexualidad y el quehacer de la mujer» (Elu de Leñero, 1976, p. 16). Esto propició un impacto directo en las relaciones hombre-mujer, sumergiéndolos en un mundo en el cual han prevalecido los valores de una sociedad machista, paternalista y autoritaria.³²

Durante este periodo se delinearon las dos caras con las que se identificaba a la mujer: por un lado, la figura de una mujer santa y virginal y, por el otro, el perfil de una mujer traidora y pecadora. Estas representaciones fueron forjadoras dentro de una cultura de invisibilidad que regulaba los valores e ideales de la mujer, estigmatizando los matices de otros aspectos de la vida social femenina. A pesar de esto, la mujer hogareña y protectora del clan dio un giro en su vida: se abrió camino en el mundo laboral, en la vida social, cultural y política. Conforme avanzó el tiempo histórico, la mujer abrió espacios en su lucha para que sus derechos fueran reconocidos.

En la lucha libre profesional también se ha relacionado la imagen de la Virgen o la Malinche. Janina Möbius plantea que existe una representación binaria sobre el *ring*, de este lado, las luchadoras técnicas, vírgenes, buenas y castas, por ejemplo: La Novia del Santo. Y, en la otra esquina, las luchadoras rudas, malas, impuras y prostitutas, en este caso, la luchadora La Malinche. Esta investigación pretende dar una relectura a esta concepción: en el *performance* de la lucha libre la mujer es observada más allá de dicha noción, es decir, no hay mujeres totalmente buenas, ni luchadoras totalmente villanas. Sobre el *ring* representan un personaje y, aun en el encordado, la relación binaria es transitoria. En la vida diaria, la noción buena/mala tiende a fragmentarse, ya que la lucha en el hogar es más compleja; es, en pocas palabras, la lucha por sobrevivir. (Möbius, 2007, pp. 289-350).

32 Para una revisión histórica detallada de este proceso, véanse los capítulos correspondientes a la obra *Familias novohispanas siglos XVI al XIX. Seminario de historia de la familia* (Gonzalbo, 1991); María del Carmen Velázquez, «El siglo XVIII» (*Historia Documental de México I*, 1964); Alberto Baena (2009); Guillermo F. Margadant «La familia en el derecho novohispano», pp. 67-72 y Carmen Castañeda, «La formación de la pareja y el matrimonio», pp. 75-84.

Las cargas teatrales en el deporte-espectáculo se sustentan en las creaciones míticas de ciertas publicaciones donde predominan ideas machistas. Es por esto que, en dicha actividad, la realidad y la fantasía conviven separadas por una frontera muy sutil. El trabajo de la luchadora oscilaba entre encarnar el papel de la mujer fatal, sexual, objeto de deseo, una diosa de carne y hueso; y encarar la sumisión de la vida familiar. La actividad luchística se concebía, entonces, como un trabajo deportivo y espectacular que permitía tener una forma alternativa de ganar dinero, para ayudar a la familia y salir del hogar, es decir, salir al mundo.

Cuadro 1. Representación binaria de feminidad y masculinidad

De la feminidad	De la masculinidad
Suave-dulce	Duro-rudo
Sentimental	Frío
Afectiva-intuitiva- superficial	Racional-profundo
Impulsiva	Planificado
Frágil (sexo débil)	Fuerte (sexo fuerte)
Sumisa	Dominante-autoritario
Dependiente	Independiente
Cobarde- tímida	Valiente- protector-agresivo
Recatada-prudente	Audaz
Coqueta	Sobrio
Voluble-inconstante	Estable
Seductora	Conquistador
Bonita	Feo
Pasiva, sacrificada-abnegada	Activo-cómodo

Fuente: Grissi en Elu de Leñero, 1975, p. 86

En el cuadro 1 se presenta una caracterización cultural que los hombres hacían al respecto de las mujeres. En las tres primeras décadas del siglo pasado en la Ciudad de México se experimentaron transformaciones significativas, tanto en la estructura urbana como en la mentalidad de los habitantes. Durante los primeros años del siglo veinte se desarrollaron significativos y trascendentales movimientos sociales, en los cuales, posteriormente, la lucha de las mujeres estaría presente.

En el país se desarrolló un significativo movimiento feminista (cuyos orígenes se remontan al siglo XVIII, con Sor Juana Inés de la Cruz) de 1890 a 1940 que involucró a mujeres de todas las clases [...]. Entre 1890-1940 las feministas tuvieron que luchar contra obstáculos muy grandes para ser escuchadas, y para cambiar el papel, la imagen y las oportunidades que se les habían asignado. (Macías, 2002, p. 13)

En la última década del siglo XIX surgieron grupos de mujeres que deseaban revalorizar las ideas sobre su autoconcepción y participación en la vida social, pues el discurso oficial y religioso seguía sosteniendo la imagen de la mujer abnegada y piadosa. Estas ideas tomaron fuerza en la década de 1910, y se hicieron evidentes colectivos, grupos y movimientos que dibujaban una embrionaria ideología feminista. Los grupos feministas eran considerados peligrosos por el orden tradicional; José Castillo y Piña y José Cantú, sacerdotes católicos, elucubraron fuertes críticas a estas mujeres, calificándolas de: «destructoras de los valores tradicionales» (p. 14).

Los incipientes congresos femeniles dieron paso a la conformación de grupos y asociaciones de mujeres que comenzaron a criticar las imágenes tradicionales de la mujer y que buscaban establecer una idea más coherente con su época. Después del primer congreso feminista de Yucatán, celebrado en la ciudad de Mérida en 1916, se consolidó el Consejo Feminista Mexicano en 1923. Estos eventos dieron paso a organizaciones que contaban con respaldo institucional y con el apoyo del sector obrero femenil. Entre los que destacaron se encontraban el Frente Único Pro Derechos de la Mujer, que se fundó en 1935; la Oficina de Acción Femenina, creado como parte del Comité Ejecutivo Nacional (CEN) del Partido Nacional Revolucionario (PNR); el Ateneo Mexicano de Mujeres, establecido en 1934; la Sección Mexicana de la Liga Panamericana de Mujeres y la Alianza de Mujeres de México, fundada en 1952. Muchos de estos grupos tenían la idea de politizar y concientizar a las mujeres mexicanas sobre su situación (Lau en Fernández y Ramos, 2006, pp. 95-107).

No obstante, no solo se pretendía politizar, también se buscaba la concesión de los derechos políticos femeninos. El primero de septiembre de 1935, el entonces presidente de la república, Lázaro Cárdenas, en su primer mensaje presidencial, reconoció «el derecho de las *trabajadoras* mexicanas

a votar y disfrutar de los privilegios de la ciudadanía». En las elecciones presidenciales del 7 de julio 1940, las mujeres intentaron votar, desatando algunos hechos violentos (Macías, 2002, pp. 73-92).

Dichos movimientos tuvieron una participación activa en los albores de los momentos previos a la obtención del derecho al voto femenino, época en la cual también se iniciaba una etapa configuradora de la identidad femenina luchística. En la naciente sociedad mexicana se buscaba introducir prácticas y nociones que no eran comunes y, estas, en cierta manera, habrían de conducir a la población hacia las puertas de las vanguardias contemporáneas. Así, los valores, las normas y las conductas comenzaron a cambiar poco a poco, adaptándose a los modernos conceptos femeninos en relación a las actividades laborales-económicas, privadas-culturales, públicas-sociales y gubernamentales-políticas (Elu de Leñero, 1975, pp. 63-66).

Cuadro 2. Ideas binarias que reducían características y diferencias entre mujeres y hombres

Mujer	Hombre
Monógama	Polígamo
Virgen	Experto
Fiel	Infiel
De la casa	Del mundo
Masoquista	Sádico
Histórica	Obsesivo

Fuente: Brissi en Elu de Leñero, 1975, p. 86

En el cuadro 2 se observa cuál era la idea moral que se formulaban los hombres respecto a las mujeres y que, poco a poco, se redefinirían de acuerdo al avance de la mujer en sus conquistas, producto de su lucha por el respeto a sus derechos como ser humano.

Es necesario señalar que, comúnmente, las dirigencias de estas organizaciones eran guiadas por mujeres con grado académico universitario, intelectual o de estrato social de clase media-alta. En algunos casos, habían estudiado fuera del país y, en otros, para poder sobrellevar las difíciles condiciones políticas de la época, fraguaron pactos con el partido en el poder; dando como resultado la fragmentación de los objetivos comunes,

incisiones y toma de posturas ideológicas al interior de las organizaciones, en algunos casos moderando el discurso y, en otros, tornándose radical. Cabe aclarar que si bien no todas las mujeres participantes o líderes tuvieron estas características, sí fue el caso de la gran mayoría (Gómez, 2004).

Por otro lado, la búsqueda de una construcción más coherente de la feminidad llevó a cuestionar una figura que había emanado de la época revolucionaria: la Adelita. Esta, como un fenómeno folclórico, representaba a una mujer que salía del hogar siguiendo a su marido, pero que combatía y ayudaba a los revolucionarios acercándoles municiones o preparando el alimento para los regimientos. Por otro lado, la figura mítica de la soldadera se simbolizó en los corridos, las pinturas, las fotografías y los escritos que dejaban un rastro de la participación activa de la mujer en el proceso revolucionario. Esta búsqueda no solo centraba su mirada en la apertura política o en los espacios laborales, sino en otra forma de concebir la experiencia corporal, asumirla, vivirla y representarla. La identidad de género, por tanto, no simplemente se subsume al aspecto físico o la anatomía sexual, sino a la forma de identificarlo, interpretarlo y expresarlo.

Los años cuarenta y cincuenta fueron de lucha para las mujeres que desempeñaban actividades fuera del hogar, pues tenían que desafiar la construcción discursiva de la redomesticación femenina difundida en el lenguaje político y académico, los códigos legales, las revistas, los filmes. Así, se restringía la intervención pública de las mujeres a ciertas áreas donde su posibilidad de acción y los canales de participación no les permitía enfrentar fácilmente el poder masculino adueñado de esa esfera. En este camino, se puede plantear que durante la modernización hubo, en el plano ideológico, una modernización diferenciada por sexos. (Santillán, 2008, pp. 105-106)

En el *performance* de género dentro de la vida cotidiana, las poses, los gestos faciales y las actitudes se complementan con las vestimentas, los atuendos y accesorios que, en cierta forma, se pueden considerar como: «una declaración del cuerpo y un acto político que pone en entredicho los roles de género» (Cano, 2009, p. 65).

Por su parte, en las áreas rurales, la imagen de la mujer educadora también fue abonando en la construcción de una imagen femenina que podía realizar actividades que no fueran exclusivamente del hogar. Asimismo, las jóvenes estudiantes y las mujeres obreras —sobre todo en la industria textil—, a principios del siglo comenzaban a abrir espacios y concebir otras posibilidades de desarrollo social. En las primeras dos décadas, en el medio artístico, específicamente en el teatro, las figuras de Carmen Mondragón y Esperanza Iris resaltaban por sus capacidades histriónicas y sus peculiares vidas. En años posteriores, mujeres como Antonia Rivas Mercado, Lupe Vélez o Frida Kahlo —en el caso específico de Kahlo existe un continuo de la imagen de la Adelita, de mujer soldadera, pero matizada por el toque artístico de la pintora mexicana— destacaban en la vida nacional reinterpretando la noción de mujer contemporánea, mostrando que tenían la capacidad no solo de sobresalir en las ciencias, las artes, la literatura, la pintura, etcétera, sino de defender sus derechos ante situaciones injustas prevalecientes en la época por su condición de género (Gómez, 2004; Ramos, 1992).

La era industrial-capitalista abrió la oportunidad de contratar mano de obra barata, efectiva y que, se pensaba, no provocaba tantos problemas: la mujer. Los grandes conflictos mundiales de la mitad del siglo pasado marcaron una demanda creciente de las actividades comerciales, en las cuales la mujer tuvo la oportunidad de ser considerada pilar de las fuerzas económicas. La industria textil, la alimenticia, la de servicios y algunos puestos gubernamentales fueron espacios en los que las mexicanas tuvieron cabida. «En términos generales, la participación de la mujer mexicana en las actividades económicas del país corresponde a que, como trabajadora, ha caracterizado las condiciones de la compleja realidad de México» (Elu de Leñero, 1975, p. 61). Al respecto, Martha Santillán señala:

El proceso de modernización económica que experimentó México durante los sexenios de Miguel Alemán (1946-1952) y Adolfo Ruiz Cortines (1952-1958) permitió el afianzamiento de la participación femenina en diversos espacios de la vida social. No obstante, se fortalecieron paralelamente una serie de discursos normativos, heredados del siglo XIX, según los cuales las mujeres deberían ser principalmente sujetos domésticos

y carecer de intereses relacionados con cuestiones públicas. (Santillán, 2008, pp. 103-104)

Los inicios de la lucha libre femenil mexicana se ubican justo en este momento de redomesticación femenina, es decir, las mujeres inmersas en una modernización que abre espacios laborales, que les permite acceder a las comodidades del mundo moderno —como son lavadoras, refrigeradores, planchas eléctricas, etcétera—, pero que, a la vez, cierra otros tantos, como la participación en oficios, deportes o actividades que se consideraban exclusivos para los hombres. Por ello, se consideraba que era necesario «domesticar» —en el sentido de la época— a la mujer, para que pudiera formar parte de la fuerza laboral pero, a la vez, por medio de los artilugios de la tecnología doméstica, pudiera seguir cumpliendo el papel de ama de casa, facilitándole sus actividades por medio de la tecnología del hogar.

El arte, la literatura y el cine son lugares en los cuales los discursos políticos y laborales participan activamente en la creación de una imagen modernizadora de la mujer mexicana, construyendo con ello un nuevo imaginario colectivo, uno que es entendido en un sentido más amplio y profundo de las construcciones intelectuales; uno en el cual los individuos se replantean y reflexionan sobre su realidad social, de modo que el ser humano se:

imagina su existencia social, el tipo de relaciones que mantiene unas con otras, el tipo de cosas que ocurren entre ellas, las expectativas que se cumplen habitualmente y las imágenes e ideas formativas que subyacen a estas expectativas. (Taylor, 2006, p. 37)

Esta imagen no solo se replantea, sino que se construye desde una plataforma mediática. A principios de la década de los años cincuenta, México tuvo acceso al televisor. El 31 de agosto de 1950 se inauguró el primer canal comercial. Al día siguiente, el primero de septiembre, se transmite el IV informe de gobierno de Miguel Alemán a través de la señal XHDF-TV canal 4, de la familia O’Farrill (Hernández y Orozco, 2007, pp. 27-37). Durante este periodo, la tradición popular en la urbe se negaba a perder

sus raíces: y la lucha libre tomó una función de enlace con el pasado desde el presente.

A través del fantástico mundo del pancracio es posible adentrarse en el submundo arrabal y carnavalesco, en el cual la ilusión y los sueños son los motores creadores de los dioses del *ring*. El arraigo del *catch* en la población se comprende en la relación festiva, mítica, heroica que los seres valorizan a través de las gestas que, por medio de la memoria, reafirman la pertenencia. Esto es lo que enraíza y fundamenta los sentidos de ubicuidad en mujeres y hombres. El folclor, la fiesta y el bullicio son elementos particulares del espectáculo, es allí en donde radica la penetración en los estratos sociales de una urbe como la Ciudad de México; y se refuerza con elementos simbólicos tales como la máscara, la confrontación, las gesticulaciones y la sobreactuación de los involucrados. Esto redefine la función de la historia y memoria de los participantes de una actividad lúdica como la lucha libre, en la búsqueda de una identidad.

Modernización y mujer:

modos de comportamiento femeninos de la época

Durante los años cincuenta se dio un proceso de apertura para la mujer, sin embargo, en cierto modo, algunas costumbres eran extensión de una tradición conservadora nacional. En la Ciudad de México, la situación económica se encontraba en proceso de transición. Las cifras se confrontaban con las expectativas generadas por los índices gubernamentales de prosperidad y desarrollo social. Así lo señalaba la editorial de la revista *Mujeres, expresión femenina*:

Desde 1939 el costo de la vida ha ido en ascenso; el alza de los precios cada cierto tiempo alcanza una carrera tan desenfrenada, que el promedio general del salario mínimo en México queda muy lejos y es insuficiente para llenar las necesidades vitales de una pobre, aunque inadecuada alimentación.

Tomando como 100 de costo de la vida [*sic*], en 1939, encontramos que para 1959 éste ha llegado a 932.2 por ciento. El salario mínimo ha sufrido aumentos que lo fijan en la actualidad en \$ 12.50 para el D.F. En

el resto del país, tiene porcentos diversos, advirtiendo, además, que una muchedumbre de trabajadores disfruta de salarios que no alcanzan al salario mínimo. (Galindo en *Mujeres expresión femenina*, 1959, p. 2)

Las expectativas laborales para la mujer de clase trabajadora radicada en la Ciudad de México entre los años cincuenta y sesenta eran pocas, por no decir insuficientes: «En 1950, 13 % de las mujeres de 12 años y más se registraban como económicamente activas» (García, 2001, p. 279). La discriminación hacia las clases populares, en cierta medida, también se extendía hacia las mujeres, estando latente durante la época del antecesor del regente Uruchurtu, Fernando Casas Alemán (1946-1952), y el predecesor, Alfonso Corona del Rosal (1966-1970). Los discursos sobre las mujeres trabajadoras hacían referencia a que ellas, por dedicarse a sus labores, se encontraban en situación de «agobio y pena», ya que, por el trabajo, la mujer «pierde la ternura y olvida las caricias, ahora huyen de sí mismas, ingieren bebidas alcohólicas y empiezan a probar narcóticos». Esto provocaba que los hijos de las madres trabajadoras fueran potenciales delincuentes; según las estadísticas presentadas en la revista *Mujeres, expresión femenina* por Adelina Zendejas, de un total de 144 120 detenidos de 1931 a 1950 como presuntos delincuentes, 51 318 eran menores de edad. Según el informe, esto era resultado de:

Los hijos de madres abandonadas, los hijos de mujeres viudas, divorciadas y aún de las unidas en amasiato, que trabajan fuera o dentro del hogar sometidas a tareas rudas, deprimentes, con bajos salarios, sin ninguna protección a su salud, ni a su preñez, ni a su crianza, explotadas ferozmente en el mercado del trabajo y hundidas cada vez más en un mar de frustración y de sentimiento de menor valía. Son hijos que acaban viviendo porque les tocó en suerte nacer por casualidad. Ellos nunca adquieren conciencia de su destino, ni razón de sus deberes y obligaciones. Su instinto primario los lleva a comer lo que pueden y en donde lo encuentran, les da lo mismo estudiar o no, jugar o no; apenas hallan la ocasión, se fugan del cerco que los oprime y van a engrosar las filas de los limpiabotas, de los voceadores de periódicos, de los mandaderos, de los aprendices,

de los sirvientes, de los jornaleros, de los traficantes de droga. (Zendejas en *Mujeres expresión femenina*, 1958, pp. 4-5)

Según la misma columnista, el censo de 1950 arrojaba que había en el país 84 9831 madres solteras, de las cuales el 60 % trabajaba para cubrir las necesidades de la familia; existían 178 357 viudas, donde el 75 % era el único sostén del hogar, y 300 000 mujeres divorciadas eran parte del sostenimiento de los hijos. Ahora bien, del total de las mujeres madres, el 85 % trabajaba en su domicilio oficios como la costura, el tejido, la manufactura de juguetes o actividades no reguladas por la Secretaría del Trabajo, implicando con esto que el 51.26 % de mujeres que desarrollaban estas actividades recibían cantidades inferiores al salario mínimo. Se señala por último que: «de las 3,484,437 mujeres casadas, el 56 por ciento trabajaba dentro o fuera del hogar en actividades remuneradas» (p. 4-5).

A pesar de que los discursos políticos de esta etapa hacían referencia a la equidad de oportunidades, no solo para las mujeres, sino para las clases más desprotegidas, en el ejercicio práctico no sucedía de tal forma. En la justificación de igualdad de género, la mujer seguía siendo considerada la protectora de la gran familia mexicana. Esto se puede apreciar en los planteamientos señalados en la editorial de Marcelina Galindo Arce:

Hace apenas cinco años, el 17 de octubre de 1953, el actual Presidente de la República señor don Adolfo Ruiz Cortines, firmó el decreto que concedía a la mujer mexicana la igualdad de derechos políticos con el varón. El señor Presidente cumplió así el compromiso que había contraído durante su campaña presidencial, dando realidad al pensamiento expresado varias veces: *Para la prosperidad de la patria, es menester la participación de la mujer en la vida nacional.*

Don Adolfo dio cima al elevado anhelo de don Benito Juárez que se expresa en el concepto siguiente: Formar a la mujer con todas las recomendaciones que exige su necesaria y elevada misión, es formar el germen fecundo de regeneración y mejoramiento social, por esto es que su educación jamás debe descuidarse. Ahora la mujer, desde ese octubre 17 de 1953, con la dignidad y autoridad que le concede el cumplimiento de los deberes y obligaciones, ejercer los derechos derivados de la abne-

gación y el sacrificio, con que ha contribuido siempre a la grandeza de la patria. (Galindo en *Mujeres, expresión femenina*, 1958, p. 3. Las cursivas son mías)

En el afán de igualdad y desarrollo social, las expectativas fueron rebasadas por la realidad. El sistema político se olvidó de las clases bajas y, para poder mantener el ritmo de crecimiento, se impulsó la obra pública y el desarrollo de infraestructura, derrochando elevadas cantidades de dinero pero olvidando las necesidades básicas de la población: el trabajo.

En medio de un júbilo indescriptible que embarga por igual a niños, padres de familia y maestros, fue inaugurada el jueves 2 de octubre la escuela niño Jesús Graneros construida por el Departamento del Distrito Federal, en la populosa colonia Morelos, con costo aproximado de seiscientos mil pesos, y con capacidad para mil cuatrocientos niños en sus 14 cómodas y modernas aulas. (*Gaceta Oficial*, octubre 1958, p. 1)

A pesar de los esfuerzos hechos por el gobierno de la capital en tratar de mejorar la calidad de vida de los habitantes y embellecer la ciudad, la realidad rebasó las buenas intenciones. Los intentos por meter en cintura a los agentes nocivos y controlar los focos rojos parecían no dar el efecto que se pretendía. En los años en que gobernó con mano de hierro el regente Uruchurtu, se implementaron operativos que intentaban mantener el orden y el control del gobierno sobre la creciente urbe. Lo anterior se percibe en la nota de la *Gaceta Oficial* que refiere las medidas que se tomaron por la Dirección de Gobierno del Distrito Federal:

La campaña contra los centros de vicio y el desarme de la población, que además de armas de fuego incluye armas blancas y demás artefactos del crimen, es permanente y bajo ningún concepto se detendrá. La jefatura de policía y los inspectores de la Dirección de Gobernación del Departamento de D.F. son los encargados de cumplir con esta campaña. Además, las autoridades clausurarán todos aquellos centros de vicio que funcionen al margen de la ley o que violen los ordenamientos municipales. (*Gaceta Oficial*, octubre 1959, p. 17)

Las autoridades distritales entablaron una cruzada contra lo que consideraban como focos nocivos para el desarrollo armónico de la sociedad. Sin embargo, las medidas implementadas que se concentraban en la represión, censura y proscripción, pronto fueron rebasadas por la inventiva resistencia de los afectados y, en buena medida, por la corrupción de las mismas corporaciones encargadas de llevar a cabo su cumplimiento.

El Departamento del Distrito Federal, en atención a que el reglamento para cabarets, cafés cantantes y salones de baile, no se ajustaba ya a las necesidades de la sociedad, expidió un nuevo reglamento que fue publicado en el Diario Oficial el día 24 de octubre y entró luego en vigor. En este nuevo reglamento, se fija como horas de funcionamiento de los cafés cantantes o cabarets, de primera, de las 20.00 a las 4.00, y los de segunda, de las 20.00 a las 1.00, de lunes a sábado. El domingo deberán permanecer cerrados. En los cafés cantantes o cabarets, lo mismo que salones de baile, y para fiestas, queda estrictamente prohibido permitir la entrada y permanencia a individuos en notorio estado de ebriedad o bajo la influencia de drogas enervantes, así como permitir la estancia de mujeres solas, que perciban comisión por el consumo que haga el cliente. De igual manera, queda prohibida la entrada a menores de edad de ambos sexos. (*Gaceta Oficial*, 1955, p. 1)

Las acciones tomadas por el ayuntamiento de la ciudad arrojaron consigo que los sectores más vulnerables tuvieran que adaptarse a la nueva realidad. Por otro lado, la disparidad laboral entre hombres y mujeres seguía siendo evidente, y los índices de expansión demográfica se dispararían posteriormente. Las oportunidades para la mujer de escasos recursos y precaria preparación educativa eran insuficientes, las opciones eran la fábrica o el trabajo doméstico. Sin embargo, estas abrían la oportunidad de obtener mayor autonomía del seno familiar. En otras palabras, las mujeres asalariadas tenían la oportunidad de poder escoger entre el abanico de posibilidades: combinar las actividades laborales con el papel de ama de casa, madre y trabajadora. Esta situación afectó de manera gradual las tasas de natalidad, el porcentaje matrimonial, la edad de la mujer al momento de procrear y el número de hijos.

Para Brígida García, el análisis de la participación económica desde las perspectivas de género debe referir a dos aspectos fundamentales. En primer lugar, la poca información sobre las actividades económicas desarrolladas por mujeres, esto debido a dos cosas: uno, a la invisibilidad latente en quienes producían la información, o dos, por la subestimación de las mujeres de su contribución en la esfera productiva. En segundo lugar, las diferencias y desigualdades establecidas culturalmente en las actividades económicas masculinas y femeninas (García, 2001, p. 273).

Esto lleva a establecer analogías con otras mujeres que, al participar en actividades que se consideraban como impropias de su género, o indignas de este, se podrían considerar como transgresoras ante la mirada burguesa. El caso más típico que provocaba malestar en las altas esferas de la sociedad eran las mujeres que se dedicaban a la prostitución. Aunque esta actividad ha estado presente a lo largo de la historia humana, su nueva faceta provocó la indignación de la sociedad moderna, progresista y cosmopolita capitalina: las cabareteras. Esta actividad fue percibida —apoyada en la cinematografía nacional— como un paso de transición entre la mujer pueblerina, cargada con un aura de bondad, a la mujer pecadora, fría, valiente, depredadora; que: «pone en evidencia el lado débil de la masculinidad» (Fernández, 2009 11-13). La modernización de la mujer mexicana, trabajadora, que cuenta con enseres domésticos modernos y comienza a sustituir los tradicionales artilugios de cocina, contrasta con la mujer de las zonas marginales. Los hábitos y costumbres populares continuaron alargando la frontera entre la tradición y la modernización del país (Pérez Monfort, 1993, pp. 65-83).

Los logros de las luchas femeninas obtendrían una de sus máximas recompensas con el establecimiento de la ciudadanía universal; esto fue que la mujer mexicana obtuviera el derecho a votar y a ser elegidas. Hay que recordar que desde el año de 1947, bajo la presidencia de Miguel Alemán, se aceptó el voto femenino para elecciones municipales. Elvia Carrillo Puerto fue una figura importante en esta lucha, sus acercamientos con Lázaro Cárdenas y con el mencionado presidente Alemán obtuvieron dividendos al modificarse el artículo 34 constitucional y, así, otorgar a la mujer la igualdad de derechos políticos. Con esto, finalmente, se logra el voto femenino en las elecciones federales celebradas el día 17 de octubre de 1953. Cabe

destacar que en varios países latinoamericanos el derecho de igualdad de género se concedió antes que en México: Uruguay, 1917; Ecuador, 1929; Cuba, 1934; El Salvador, 1939; Jamaica, 1944; Guatemala entre 1945 y 1950; Panamá, 1945; Argentina y Venezuela, 1947; Chile y Costa Rica, 1949; Barbados y Haití, 1950; entre otros (Cano en Lamas, 2007, p. 21-75).

El establecimiento de estas prácticas y políticas fueron muestra de un proceso de aculturación que impulsó las instituciones gubernamentales hacia la sociedad civil. Elsa Muñiz recrea un pasaje en el cual Adolfo Ruíz Cortines, aún en campaña presidencial, durante la asamblea nacional del seis de abril de 1952, dejó entrever la posición del Estado frente a la participación femenina en los asuntos de interés nacional. «La participación política de las mujeres se da, no por igualdad o por sentido de justicia, sino porque desde su hogar ayudarán a los hombres» (Herrerías, Muñiz, Ávila, *et al.*, 2004, p. 81).

Los cambios no fueron inmediatos y las implicaciones en la vida social femenil no repercutieron de manera directa o inmediata. Se trató de un proceso lento que generó movimientos de toma de conciencia, de liberación, de rebeldía y resistencia. Pero, sobre todo, la búsqueda de una libertad sexual en el desprendimiento de los valores tradicionales de las doctrinas religiosas; lo que también provocó el trastrocamiento de los valores, normas y conductas tradicionalistas en la nueva imagen de mujer (Hobsbawm, 1998; Elu de Leñero, 1975). Sin embargo, el discurso del Estado hegemónico mantenía una postura contradictoria:

Con el tiempo, una vez que las mujeres de México estén debidamente preparadas para su gestión social y educativa para intervenir en la política del país, se estudiará la conveniencia de comenzarle a conceder constitucionalmente los derechos políticos que al hombre le otorga la Carta Magna. Es decir que dentro de algunos años la mujer podrá votar y ser votada para puestos de elección popular. Se cree que el primer derecho político que se concederá a la mujer es que pueda formar parte de los ayuntamientos del país, con el objeto de que en los municipios desarrolle una labor benéfica para la colectividad. Luego de este paso, nos dijeron nuestros informantes, la mujer estará debidamente preparada para poder ingresar

a las cámaras de diputados locales y al Congreso de la Unión. (Nota del *Excélsior* en Macías, 2002, p. 172)

Aunque la nota periodística es anterior a la concesión del voto femenino, no está fuera de contexto y es muestra de las incongruencias del discurso político de la época. Por un lado, concediendo el voto a las mujeres se buscaba una sociedad moderna, pero por el otro se les prohibían ciertas actividades laborales. No solo se estaba proscribiendo un deporte, espectáculo o trabajo, sino toda una forma de vida, una manera de subsistir en un país que estaba abriendo oportunidades a las mujeres. Junto a estos acontecimientos, la identidad de la luchadora mexicana se mueve a través de estas posturas contradictorias y conservadoras, tanto del Estado y la sociedad civil, como de los mismos miembros componentes del universo del *catch*; siempre de manera creativa, en franca resistencia a las incongruencias de su contexto histórico y social.

Entre llaves y pañales: la luchadora se hace en el hogar

El combate de lucha libre de manera analógica se relacionaba al tránsito de México a la modernización en una puesta en escena. El *ring* era el lugar en donde la tragedia, el drama y el enconado enfrentamiento por sobrevivir se convertía en un moderno circo romano. Una jaula que, en lugar de rejas, tenía cuerdas y lona; una jungla en donde mujeres y hombres se batían a duelo; un universo apasionante; un juego de masas corporales que surcan los aires, de rostros sangrantes y cuerpos sudorosos; un desorden caótico que derivaba en violencia suburbana. Qué mejor ejemplo del México simbiótico, del barrio, de la urbe populosa, de las clases bajas.

Los espacios privados de las luchadoras son también extensión de la Arena; espacios primarios, íntimos, de convivencia, «fundados en valores, expectativas y creencias, donde se establecen relaciones de género entre generaciones, cargadas de ambivalencia, solidaridades y conflictos» (García, 2001, p. 212). El hogar es el lugar dentro del cual se podía colgar la máscara y regresar a la personalidad cotidiana; ser madre, esposa, hija, hermana, pero también trabajadora, empresaria, amante, amiga, compañera. Sin embargo, el personaje luchístico algunas veces puede ser tan fuerte que se

mimetiza con la vida del ser que lo encarna: «En ocasiones ya no vivía María Dolores, sino Lola *Dinamita* González... No disfruté mi casa, mi cocina, mis hijas...» (María Dolores González, entrevista, 2011).

El espacio doméstico encumbra otro tipo de relación, aunque el misterio de la doble personalidad, de la máscara, es donde la personificación luchística siempre está presente. El espacio doméstico se resignifica cuando los seres humanos actúan y desarrollan un determinando lenguaje con el que se le confiere un significado particular. La relación con el objeto espacial se construye en la intimidad del ser. Hay un tiempo y un espacio determinado para ser luchadora, y un tiempo y un espacio para ser madre, ama de casa, hermana, hija, etcétera; sin embargo, cada uno influye en el otro. Es, por lo tanto, necesario comprender de qué manera se piensa el tiempo-espacio antes mencionado, cómo visualizarlo, cómo nombrarlo. En el momento en que la luchadora sale a la calle sin tener puesta su indumentaria es acechada para que firme un autógrafo, para dejarse tomar una foto, para recibir porras o, en su defecto, ofensas.

El tiempo de la lucha libre se genera de acuerdo al personaje luchístico y convive con el ser humano de la vida cotidiana. El tiempo del ser se vive en la interioridad, en la imagen mental que coexiste con la realidad social. Para entender esta cercanía, es necesario comprender las relaciones sociales que establecen los sujetos y su autoconcepción. El tiempo del decreto de prohibición del pancracio femenino está intrínsecamente relacionado con la temporalidad de la mujer moderna. La imagen de la gladiadora mexicana está anclada y ligada a la concepción de una mujer trabajadora, modernizada e independiente. Entonces, ¿cómo se percibe la imagen de la mujer luchadora? En un espacio trascendental —jamás estático—, que se compone de individuos que observan atentos las acciones desarrolladas en el *ring* —el monstruo de mil cabezas—; pero también un espacio íntimo, privado, en donde permean tradición y modernidad.

El espacio público-privado se conceptualiza a través del tiempo, en la manera en que los sujetos históricos lo experimentan y se adaptan a las épocas contextuales. La configuración de la identidad remite a la relación entre imagen, cuerpo y *habitus*, y a la construcción espacio-temporal, formando parte de un proceso de comunicación cultural que se construye en función de simbolismos dentro de la arena. Cabe destacar que la luchadora actúa

a cuatro frentes sobre el *ring*; es decir, la luchadora se desenvuelve ante la gente que se encuentra en la zona de butacas y en las gradas, es observada de frente, de espalda, de costado. En pocas palabras, el público siempre está atento y tiene facilidad de observar lo que acontece en el encordado.

Las categorías conceptuales de Pierre Bourdieu enriquecen la reflexión del desarrollo de la realidad-representación del mundo del *catch*. La apropiación del espacio se comprende como estrategia de acción colectiva, que tiene la capacidad para imaginar, repensar y reinventar en la medida en que el símbolo se manifiesta a través de la iconicidad del lenguaje específico de la lucha libre. Estas estrategias son entendidas como un conjunto de prácticas sociales a través de las cuales los seres humanos apropian, conservan o aumentan un bagaje cultural o un patrimonio socio cultural. Entendido de esta manera, se puede sostener que las espectadoras se replantean su modo de pensarse y reflejarse a través de la pantalla (García Canclini, 2006, p. 46). Ahora bien, lo anterior sugiere una mirada televisiva, relación que también puede reproducirse con una participante dentro de la arena, radio o medio impreso. La idea del tiempo y el espacio, en la representación de la lucha libre como creadora de imágenes que dan sentido a la identidad, son coordinadas para anclarse a la realidad que, en palabras de Bourdieu, se puede definir como: «una verdad del mundo social» (Bourdieu, 2008, p. 30).

La representación del espacio sobre el *ring* navega entre los aspectos lúdicos, otorgándole significados propios que cobran fundamental importancia, pues se construye a través de un proceso de apropiación por parte, en primera instancia, del reproductor del significado y, en segunda, por el receptor del mismo. Esta función, en el sentido de *habitus* de Bourdieu, construye una identidad social al compartir esquemas de comportamiento con otros sujetos sociales y, en cierto modo, formar parte de una misma posición (Valdés, 2002). Es aquí en donde se presenta la relación y distinción entre la objetualización del espacio y la construcción de un sentido imaginativo, en el cual la noción de construcción simbólica se realiza por un ser que conceptualiza el todo y lo descompone en imágenes para, posteriormente, rearmarlo en función de necesidades específicas.

Para concluir el primer apartado se debe señalar que la participación de la mujer luchadora en los movimientos femeniles por la lucha de sus derechos, presentes en aquella época, al parecer fue nula. Sin embargo, la

lucha libre no debe ser entendida como una colectividad que permanecía estática, sino como un conjunto social —luchadoras, empresarios, reporteros y público—, que estaba en constante movilidad temporal. Las gladiadoras del *ring* revelaban lo transitorio de su contexto social, las modificaciones y transformaciones en la manera de concebir lo femenino en el país, así como lo cambiante de su identidad.

Es pertinente señalar la importancia de la creación de un código visual y verbal que desarrolló una serie de hábitos en el campo de los medios de comunicación. Asimismo, es necesario tener presente que la corporalidad de la mujer fue representada en espacios supuestamente reservados para el universo varonil, de ahí su condición de transgresora. La inclusión a una actividad laboral considerada ajena para la mujer le permitía desarrollar una digna profesión que fue vista por los ojos moralizadores del Estado como indebida. Considero que, desde estas perspectivas, surgió la idea de prohibición —la cual se desarrollará en el siguiente capítulo, así como la relación entre cuerpo, violencia y discurso de poder, este último representado en el supuesto decreto—.



Capítulo segundo. Y empatan las rudas. Decretos, lenguaje, cuerpo y violencia

En cuanto a nosotros, a la gente, somos unos bárbaros:
vamos a la lucha porque nos gusta ver
cómo se matan unos cristianos con otros.
Sin embargo, en ninguna parte me siento tan contenta,
ni me divierto tanto como en la arena.
VIRGINIA AGUILERA.

Indicios de un decreto: las luchadoras contra la mafia del poder
El objetivo del segundo capítulo es esbozar una serie de razones por las cuales se restringió la lucha libre femenil en la Ciudad de México; además de establecer si existió una relación con las políticas del Estado respecto a la mujer mexicana de la época. Dicho de otra manera, es posible sostener que existe una correlación entre la apropiación y uso del lenguaje, la construcción de identidades y las manifestaciones de poder a través de la violencia simbólica presente en la lucha libre. De tal forma que es posible que no existiera como tal la prohibición del *catch* femenil en la Ciudad de México de 1956 a 1986 como decreto oficial, sino como referente lingüístico que funcionó como mecanismo de poder.

El capítulo está dividido en tres apartados. En el primero se plantea cómo se estableció la prohibición a las mujeres luchadoras a desarrollar su profesión. En el segundo apartado se apunta cómo dicha proscripción afectó a la lucha libre femenil y provocó transformaciones al incluirse el espectáculo en los medios de comunicación. En el último apartado se observan las prácticas propias de la lucha y su cercanía con el poder, la violencia y el lenguaje.

En la época en que la capital del país estuvo administrada por Ernesto Peralta Uruchurtu, de 1952 a 1966, se oficializaron varios decretos que tuvieron influencia sobre la sociedad capitalina. Se debe señalar que la

elección de los gobernantes del Distrito Federal dependía jurídicamente de quien estuviera en la silla presidencial en dicho momento. En el gobierno de Adolfo Ruiz Cortines se hicieron públicos los gastos excesivos de la administración del «primer obrero de la nación»: Miguel Alemán Valdés. El régimen de Ruiz Cortines emprendió una campaña moralizadora contra la corrupción, el derroche, la impunidad y los excesos. La moralina cruzada tuvo en Uruchurtu, recordado por gobernar con *mano de hierro*, una posición autoritaria para mandar en el Distrito Federal. En el inicio de la década de los años cincuenta se intentó poner en orden a diversos espectáculos nocturnos en la Ciudad de México, entre los que se encontraba, obviamente, la lucha libre. Con Peralta Uruchurtu, se difunde la floricultura en los camellones de las vías más importantes de la capital del país y se multiplican los semáforos, pues se reacondicionan vialidades para agilizar el tránsito vehicular.

El tránsito en la ciudad se ha facilitado y la seguridad de los peatones y conductores de vehículos es mayor gracias a las nuevas patrullas y al aumento de personal en la dirección general de tránsito. Las patrullas tienen encomendada la vigilancia nocturna de la ciudad, lo que permite destinar mayor número de motociclistas al cuidado de la circulación durante el día. (*Gaceta Oficial*, junio 1958, p. 2)

Pero, además, la mano férrea del regente de la ciudad emprende una campaña contra los vicios, el desfogue popular y la vida nocturna. Suprime el teatro de *burlesque*, de revista, y se persigue el teatro de *sketch* político. Los salones de baile debían cerrar sus puertas antes de la una de la mañana, mientras los inspectores de espectáculos los perseguían censurando los entretenimientos que contuvieran tintes políticos o sexuales. Estas acciones, decretos, reglamentaciones o prohibiciones implementadas por el gobierno del Departamento del Distrito Federal buscaban controlar a la población que era asidua a distracciones consideradas por las buenas costumbres y la moral recatada como impropias. Así se aprecia en la siguiente disposición emitida por el gobierno capitalino en 1959:

La oficina de espectáculos del Departamento del Distrito Federal no autorizará la representación de las llamadas obras teatrales que lejos de educar, prostituyen el lenguaje y ofenden a la moral. De tal suerte, algunos teatros capitalinos no obtendrán la autorización correspondiente ya que, afirmó la citada oficina; no debe confundirse la libertad de expresión consignada en el texto constitucional con la procacidad y el interés comercial de las empresas que se han especializado en la explotación del morbo por parte del público. (*Gaceta Oficial*, abril 1959, p. 4)

La lucha libre en México era observada como un entretenimiento de corte popular, propia de personas incultas «que merecía el desprecio de la gente, se consideraba un *sport* salvaje, brutal, de incivilizados, para peladitos sin cultura» (*Clinch*, octubre 1958, p. 42). Comúnmente se asociaba con problemáticas sociales, o con situaciones de tipo legal, como fraudes o engaños al público. Debido a esto, las autoridades del Distrito Federal, decidieron crear una comisión encargada de regular el deporte-espectáculo:

La lucha libre quedará sujeta a un nuevo reglamento, basado en la realidad del espectáculo y libre de toda prescripción que pueda dar margen a que se defraude al público, quedando la aplicación de dicho reglamento bajo la responsabilidad de una comisión especial, semejante a la del box, que se denominará Comisión Especial de Lucha Libre y que tendrá facultades para desempeñar estrictamente su cometido. (*Novedades*, 3 de abril 1956)

En el caso de la lucha libre, la reglamentación que se dio en la época procedió en primera instancia sobre aspectos de índole de venta y reventa de boletos:

Por acuerdo de las autoridades del departamento del Distrito Federal, quedará estrictamente prohibida la reventa en todos los espectáculos deportivos, así como que la lucha libre quedará adecuadamente reglamentada. (*Gaceta Oficial*, abril 1956, p. 4)

Las reglamentaciones del mundo del pancraccio tuvieron mayor fuerza cuando: «el conocido periodista Luis Spota, fue designado por el jefe del

departamento del Distrito Federal, licenciado Ernesto P. Uruchurtu, presidente de la Comisión de box y lucha libre del Distrito». Spota posteriormente nombraría como comisionado de lucha libre a Rafael Barradas Osorio —quien se distinguió por sancionar y meter en orden a luchadores y luchadoras, por lo que fue conocido como el *comisionado de hierro*—. Con el afán de regular las prácticas nocivas en el espectáculo, implementaron un supuesto reglamento que funcionó dentro de un órgano regulador, es decir, la Comisión de Box y Lucha. Dentro del supuesto y novedoso reglamento que se emitiría por la comisión, a la que hace referencia la *Gaceta Oficial* de la Ciudad de México, se sugieren las facultades y puntualizaciones sobre las disposiciones oficiales que debían seguir tanto luchadores como empresarios, *referees*, etcétera, así como las atribuciones de dicha comisión. En el trabajo de archivo la única referencia encontrada fue un reglamento de la Comisión de Lucha Libre Profesional del Distrito Federal, publicado en el *Diario Oficial de la Federación* el día cuatro de noviembre de 1994, en donde se especificaba que dicha normativa entraría en vigor cuando se publicara en la *Gaceta Oficial*. Esto se debió a lo señalado por Rafael Olivera:

Desde que empecé a adentrarme en la constitución de esa Comisión [de Box y Lucha Libre], noté baches y cloacas terribles, debido a que no existía un *Reglamento* en qué apoyarse para castigar, sancionar, suspender o retirar licencias. Es verdad que salió un folleto llamado «El A.B.C. de la lucha libre profesional mexicana», de la autoría de don *Rafael Barradas Osorio*, en el que se explicaba todo lo que usted quiera, incluso llaves prohibidas, licencia, funcionamiento de empresas, promotores, programas, representantes, campeonatos nacionales, convenios oficiales, del servicio médico, de los árbitros, faltas mayores, faltas menores, maniobras ilegales... ¡y ya!; también menciona sanciones para quienes infrinjan esas leyes; pero no habla de lo que tiene y debe existir en cualquier deporte. (Olivera, 1999, pp. 128-129)

En concreto, se puede sostener que, durante muchos años, la lucha libre profesional estuvo regulada por un escrito, obra de Barradas, el cual, con el tiempo, se convirtió en referencia para el reglamento que se emitió para la Ciudad de México a fines de los años ochenta. Ahora bien, lo que

sí señalaba la *Gaceta Oficial* eran los problemas de reventa y la restricción de la entrada a los menores de 15 años a las arenas, debido a «numerosas peticiones de padres de familia». (*Gaceta Oficial*, abril 1956, p. 4). Es a través de las revistas de lucha libre que se deja constancia de la prohibición televisiva de los combates, ya que esta no aparece en la *Gaceta*:

Es un rumor, pero con visos sensacionales. El que la T.V. retornara a los hogares con las funciones de lucha que desde hace años desaparecieron por orden del regente de la ciudad: Lic. Ernesto P. Uruchurtu. (*Clinch*, mayo 1960, pp. 33-34)

Solo dentro de las revistas especializadas en lucha libre se hacía referencia a la prohibición de la práctica luchística femenil en la Ciudad de México: «en el D.F., las luchas de mujeres están prohibidas, ellas se han refugiado en la provincia o en algunas plazas del extranjero» (*Clinch*, junio 1960, p. 46).

Es necesario explicar que para que un decreto oficial tuviera efecto en la Ciudad de México, en primera instancia debía señalarse de manera clara en la *Gaceta Oficial* del Departamento del Distrito Federal para, posteriormente, publicarse en el *Diario Oficial de la Federación*, tomando así efecto práctico sobre lo que regulaba la disposición. No obstante, no se pretende comenzar una querrela jurídica y conceptual, sino hacer hincapié en cómo el supuesto decreto afectó de manera operativa una actividad deportiva y laboral.

En la búsqueda de documentación referente a la proscripción, no se encontró ley, decreto o disposición oficial en que sentenciara de manera clara y sucinta el por qué se tomó la decisión de prohibir a las mujeres luchadoras llevar a cabo su profesión, mucho menos una fecha exacta de cuándo comenzó a aplicarse. Por medio de otras fuentes, se pueden identificar ideas que ayudan al entendimiento del hecho que cambió y afectó esta actividad deportiva, y que, en cierta manera, a través del rumor esparcido en las revistas especializadas en lucha libre, contribuyeron a mitificar el veto a la lucha libre femenil en México.

Es pertinente recordar que los primeros combates de lucha libre femenil fueron realizados por mujeres extranjeras y fueron promovidos por Frank Moser. El único combate que fue protagonizado por mujeres

auspiciado por la Empresa Mexicana de Lucha Libre fue el encuentro efectuado por Mildred Burke y Mae Young vs. Susan Paul y Betty Garvey, realizado en la Arena Coliseo en 1947. Dicho combate no contó con el apoyo de la Comisión de Box y Lucha, así como ninguno de los que se habían suscitado en fechas anteriores.

Es necesario mencionar que la empresa que promovió los encuentros femeniles de lucha libre que tuvieron repercusión entre el público nacional fue Televisión. A pesar de que un conjunto de luchadoras mexicanas trabajaban para una empresa llamada Promotores Unidos Mexicanos, ellas terminarían emigrando al consorcio coliseíno. Durante el veto, ellas solo trabajaron en el circuito de las arenas de provincia (Irma González, entrevista, 2011).

Sin embargo, la comisión no veía con buenos ojos que se transmitieran estas confrontaciones. A decir de Rafael Barradas, la inclusión de la televisión desprestigió el deporte y, en lugar de mostrar la esencia de la lucha libre, olímpica y grecorromana, se mostraba a través de las pantallas:

un espectáculo de payasadas y estupideces, lucha en los pasillos, en lugar del entarimado; piruetas y saltos y una ausencia casi total de lucha técnica, a ras de lona. Enfrentamientos en los que las mujeres, hombres y enanos se enfrentan de igual a igual. (*La Jornada*, 1997)

Más allá de los procedimientos legales que se disponen en una ley decreto, para promulgar una prohibición como la que se estableció en la lucha libre, era necesario un discurso escrito, de tal suerte que este se convirtiera en objetivo, sin capacidad para la interpretación subjetiva. Empero, en el interior del mundo de la lucha libre operó una orden, sin importar si procedía jurídicamente o no. Viviana Ochoa, *Estrellita*, recuerda la participación de su familiar:

Mi abuelo, Rafael Barradas Osorio, era un poco estricto, fue secretario de la Comisión de Box y Lucha durante 38 años. Él no permitía la lucha libre de mujeres, porque a él no le gustaba la lucha libre de mujeres, no las dejó jamás entrar al Distrito Federal. (Viviana Ochoa, entrevista, 2011)

De tal forma se puede considerar que, al no existir un decreto en papel, se creó un mecanismo de presión sobre las involucradas; pero fuera del mágico mundo de la lucha libre se construyó el mito de la prohibición:

¡Las mujeres no pueden luchar en ningún *ring* que se encuentre dentro de los límites del Distrito Federal! ¡Tal es la ley que rige desde hace varios años y que no ha sido derogada! ¿Por qué esa medida tan drástica? ¡No lo sabemos! ¿Quién la dio? ¡Lo ignoramos! Un grupo de luchadoras mexicanas está recorriendo varios países de Europa poniendo en alto el prestigio del deporte que ellas practican y que les está vedado ejercerlo en su propia patria. (*Combates*, 1975, pp. 20-21)

Las luchadoras mismas jamás tuvieron una explicación clara sobre el por qué no podrían luchar en la Ciudad de México. Así lo recuerda Irma González: «Yo me enteré por las revistas, decían que querían quitar la lucha de mujeres, en las revistas todo mundo andaba viendo si sale, me acuerdo que un luchador ya grande, el señor Aldana, él nos comentó» (Irma González, entrevista, 2011). Ella jamás vio o le fue mostrado un documento oficial en el que se detallara que su actividad había sido restringida. El ejemplo de Irma es especial, pues es de las pocas luchadoras vivas de la generación de los inicios de la prohibición. Con referencia a dicha situación, Rafael Olivera señala la participación decisiva de Barradas Osorio:

Cuando los años pasaron, las atletas mexicanas se encargaron de ocupar los sitios privilegiados que aquellas ostentaban —es decir, las luchadoras extranjeras— y de obtener la corona mundial femenil, a pesar de la prohibición de Ernesto Uruchurtu, el Regente de Hierro, y de la debilidad de don Rafael Barradas, secretario de la Comisión, al no saber defenderlas. (Olivera, 1999, p. 158)

Posteriormente, Barradas Osorio fue señalado por ejercer un excesivo control sobre los luchadores, además de ser acusado de incurrir en algunas ilegalidades:

Día a día y semana a semana, Rafael Barradas redobla su sistema de tirano, perjudicando no solo al viril deporte de la lucha libre profesional y a sus directamente participantes como son luchadores y empresarios. Luis Spota, un «anti» lucha libre por tradición, poco hace por separarlo del espectáculo. Todo esto debido al cheque girado al Ángel Blanco (José Vargas) hecho por un comisionado (Rafael Barradas) siendo que un comisionado de lucha no puede ser un empresario. (*Combates...*, noviembre 1976, p. 3)

Ahora bien, es necesario establecer una serie de acotaciones que conducen la interpretación a partir de los indicios que se han señalado para, así, sostener que el famoso decreto no existió como tal. A este se le confirió un uso como mecanismo de control verbal, el cual por medio de los comisionados, empresarios y medios de comunicación, fue mitificado.

Estableciendo la relación existente entre el *Regente de Hierro* Uruchurtu y Luis Spota, al designarlo comisionado, se entiende que existía un vínculo laboral, así como de este con Barradas Osorio. Las decisiones que se establecían, en primera instancia, se originaban en las políticas moralizadoras del regente, y estas debían pasar por el órgano regulador que, en este caso, era la comisión encabezada por Spota. Los fallos de dicha comisión serían llevados a cabo por Barradas, como secretario encargado de la lucha libre.

Por otro lado, la cercanía del secretario con la Empresa Mexicana de Lucha Libre se instituyó por consecuencia, pues esta era la organización más importante de lucha libre del momento. Esto deja claro que entre comisionados y empresarios existía una relación de trabajo. También es pertinente mencionar que la familia Lutteroth, dueña del consorcio luchístico, brindó poco apoyo a las mujeres luchadoras, ya que en sus carteles se le dio poca difusión a la vertiente femenil. Es por esto que las luchadoras tuvieron que trabajar con los promotores de la competencia de dicha compañía. Así lo apunta Irma González, quien, después de *debutar* en Puebla, comenzó a trabajar con los promotores de lucha libre femenil:

Y de ahí me seguí, me siguieron pidiendo y me integré a ese grupo [al grupo de luchadoras que habían recibido impulso en Televisión], ya más tarde nos fuimos al P.U.M. [Promotores Unidos Mexicanos], luego de

ahí saltamos a la empresa de la México, y ya de ahí por donde sea. (Irma González, entrevista, 2011)

Las luchadoras mexicanas, durante esos años, jamás vieron acción en las arenas más importantes del consorcio coliseíno. Lo señalado anteriormente deja entrever que la disposición sobre la lucha libre femenil emergió como un rumor mitificado por la reiteración en diversos espacios. En las revistas se manejaba el rumor de que la lucha sería de nuevo transmitida por televisión y que había interés de que así sucediera, lo cual no ocurrió con la lucha libre femenil. Por último, la cercanía de Uruchurtu con Ruiz Cortines, y de este con Miguel Alemán, sugiere que existía un vínculo con la empresa televisiva que transmitía la lucha libre, ya que Alemán fue accionario de la empresa comandada por Azcárraga. Esto demuestra que para el *Regente de Hierro* la disposición sobre el veto televisivo era una cuestión empresarial, como se plasma en la siguiente cita:

Se habló inclusive del interés de un magnate: don Emilio Azcárraga, por comprar toda la organización Lutteroth. El nombre desde luego, es una garantía. Después, otro rumor que pusieron en los labios del licenciado Uruchurtu: si las arenas cambian de dueño, permitiré que la T.V. vuelva a la lucha libre. (*Clinch*, mayo 1960, pp. 33-34)

Pasado el tiempo se levantó el veto a la televisión, no así a la lucha libre femenil. Alfonso Morales señala que, en una plática con el famoso Emilio *tigre* Azcárraga, dueño de la empresa Televisiva, este le señaló: «en el decreto no existía la prohibición y era solo una *recomendación*» (Morales en *Récord*, 2010, p. 2).

Las luchadoras, entonces, tuvieron la necesidad de crear un sistema de resistencia y presión para derrocar el mito, y este fue rebelarse ante las actitudes machistas del universo del pancracio: «Estábamos en la Arena Toluca y nos corrieron del vestidor, nos botaron las maletas y nos dijeron: ¡Órale viejas, ámonos a su casa! Pero no nos íbamos a dejar». Posteriormente, tuvieron que organizarse ante las críticas que les hacían los compañeros luchadores por medio de las revistas de lucha libre, en las cuales las tachaban de: «prostitutas, petateras, y nos decían que nos fuéramos a

la casa a hacer tortillas y lavar los trastes». Ante tal agravio, hicieron una rueda de prensa para contestar a las injurias verbales proferidas por el luchador *Sangre Chicana*, a las cuales este respondió: «Es que nada más era para darme publicidad».³³

La disposición trajo consigo pocas oportunidades laborales, así se señalaba en la nota «Cosas de la lucha», en la cual se mencionaba que, tras la muerte de Jesús Lomelí —*referee*, promotor y programador, quien además conseguía trabajo a las luchadoras—, Toña la Tapatía le comentaría al reportero: «me dijo al oído que ahora qué iba a ser de ellas; ya que don Jesús era el que les conseguía programaciones» (*Box y lucha...*, octubre 1966, p. 15).

Fue hasta el año de 1978, a raíz de una comida organizada por luchadoras, promotores y *referees* del Estado de México, en honor a Carlos Kuri Assad —entonces presidente de la comisión de lucha de dicho Estado—, que las luchadoras pudieron concretar una cita con Kuri y le solicitaron su intervención para poder luchar en las arenas del Estado de México. Así, el domingo 21 de mayo de 1978, las luchadoras obtuvieron la autorización para presentarse en el Toreo de Cuatro Caminos, aunque, a última hora, el municipio de Naucalpan de Juárez no otorgó el ansiado permiso, alegando que las luchadoras ofrecían un pésimo ejemplo social.

La función se trasladó a la Arena Nezahualcóyotl, que contaba con capacidad para 3 500 personas, mientras que el Coso Caminero rebasaba el aforo de 13 000 aficionados. La arena se llenó de «bote en bote» en la lucha semifinal en la que Irma González y la *Pantera Sureña* se enfrentaron a Estela Molina y Marina Rey, ofreciendo un extraordinario encuentro, según las crónicas. Casi un año después, el cuatro de febrero de 1979, las luchadoras regresarían al Toreo y allí, en la lucha semifinal, Chabela Romero y Estela Molina perderían el combate por descalificación ante Irma González y Chela Salazar (Paloma Quiñonez, entrevista, 2011). Después de estos pequeños triunfos, las mujeres gladiadoras centraron su objetivo en poder luchar en la Ciudad de México; siendo el primer encuentro hasta el 21 de septiembre de 1986. Este fue protagonizando por las luchadoras mexicanas Irma González, Chela Salazar e Irma Aguilar vs. Marta Villalobos, Yuma

33 Rosy Moreno en *Experiencias con El Hijo del Santo*. (2011, 1 de junio)

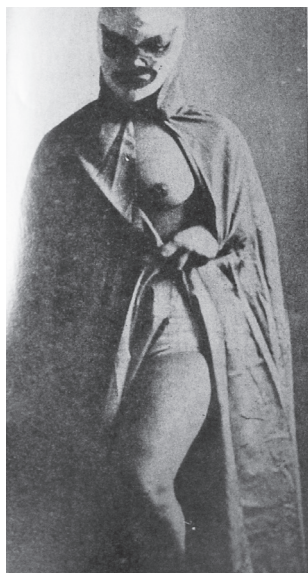
y la Mujer Salvaje.³⁴ Aun así, las condiciones marginales para las luchadoras en los años ochenta planteaban serios retos; tal como lo señala Sandra González, quien luchaba con el mote de Lady Apache:

Debuto por el año 86 aproximadamente, en fiestas de barrio, desafortunadamente en ese momento pues no pagaban por luchar. En ese entonces recuerdo que hacían las funciones así en barrios del Distrito Federal, en fiestas de mercados; pero desafortunadamente en ese entonces no podías cobrar, pero nos sentíamos plenas que nos dejaran hacer lo que nos gustaba. Por el 86 se nos permite a las mujeres entrar al Distrito Federal, estaba completamente restringida la lucha libre femenil, gracias a los malos directivos que teníamos en ese entonces en la comisión. (Sandra González, entrevista, 2011)

Es importante señalar que la lucha libre no fue la única actividad que sufrió un tipo de prohibición o veto. Armando Bartra realizó una radiografía de los años del alemanismo y el sexenio de Ruiz Cortines, en el cual la figura de Ernesto Uruchurtu jugó un papel importante. Los centros nocturnos, salones de baile y *burlesques* fueron perseguidos, cerrados y satanizados. En el caso de algunos centros nocturnos como el *Tivoli* y el *Waikiki*, se les impuso un horario de cierre a las 11 p. m. No obstante, algunos otros tenían permisos especiales, pues eran regenteados por personas allegadas al poder, ejemplo de esto fue el centro nocturno conocido como «La bandida»; esto dejaba en claro que quienes no contaban con privilegios fracasaban en el negocio. Por otro lado, las «comisiones del decoro y buenas costumbres de la unión familiar cristiana y juventudes católicas» tenían entre ojos a un enemigo más perverso: la pornografía. Revistas como *Vea* (1934), *Vodevil* (1951), *Pigal*, *Eva* y *Can* (1953) y *Frívola* (1955), fueron objeto de persecución, marchas, protestas y quemas públicas dignas de tiempos inquisitoriales.

En relación a la lucha libre, en el número 31 la revista *Pigal* en marzo de 1954, se publicó un artículo titulado «Campeona de la lucha», en el cual una modelo profesional posa semidesnuda con algunas vestimentas alusi-

34 Disponible en <<https://www.record.com.mx/lucha#page3>>



Fotografía 6. Modelo posando sugestivamente con los senos descubiertos. Representa a una sensual luchadora, ataviada con máscara, capa y botas. (*Luna Córnea*, 1997).

vas a un equipo profesional de lucha libre. En la fotografía de estas revistas se presentaba una imagen de mujer sexuada, pues su cuerpo era un símbolo que cobraba un significado cultural y sexual. En palabras de Bartra «en el tiempo de los *mass media*, estas representaciones, transidas por la lujuria, suplen a la mujer concreta, convirtiéndose en fetiches sexuales» (Bartra en *Luna Córnea*, 1997, pp. 81-91).

Esta imagen se confrontaba con el discurso moralizador del Regente de Hierro que buscaba la estética de la ciudad, «Uruchurtu estudia la iniciativa para embellecer las fuentes con esculturas» (*Novedades*, 7 de abril 1956). A principios de 1955 se desató una «campaña contra el vicio» a través de quemas de revistas en público. El 26 de marzo del mismo año se realizó una marcha que movilizó a una gran cantidad de personas, lanzando consignas como: «la familia mexicana exige respeto» o «salvemos a la niñez». El profesor Raúl Cordero Amador en su discurso recalcó: «hay

que perseguir la inmoralidad en todos los frentes: en las revistas, los cines, en los teatros. ¡Nuestra juventud corre gravísimo peligro!» (Bartra en *Luna Córnea*, 1997, p. 82).

La lucha libre femenil mexicana estaba insertada en los vicios que perjudicaban a la moral y las buenas costumbres. La luchadora se convirtió en un objeto peligroso. Su actividad no era únicamente pornográfica y sexual —esto considerado por los atuendos propios del deporte y ciertos movimientos corporales—, sino además, representaba en el *ring* un combate por la conquista de sus espacios laborales, culturales o políticos en una lucha de sexos. En cierta forma, la luchadora transmitía un mensaje liberador a la mujer de clase popular. Elvia Fragoso, *Zuleyma*, señala: «nosotras hacemos lo que los hombres, en mayor o menor medida» (Miranda, 1992, p. 120).

En diversos periódicos de la época se asentaba: «el grave daño que produce en la mentalidad de los niños, y aun en los adultos, a quienes se embrutece con el espectáculo de dos brutos riñendo fuera de toda regla de caballerosidad o de concepto humano». En los diarios en que se publicó la nota, se dejaba en claro que en las oficinas del Departamento del Distrito Federal se habían recibido miles de cartas de padres de familia quejándose de esta situación.³⁵

Las luchadoras: las heroínas vs. las villanas.

Las técnicas, las buenas, las rudas y las malas

La Arena es un espacio público en el que el ser humano se permite escapar momentáneamente de la realidad, el estrés y la rutina. La lucha libre es una vía de acceso a la imaginación, dentro de la cual la subjetividad de los participantes se entrelaza con la simbología, la iconicidad y la apropiación del lenguaje para concederle un uso propio al espectáculo. Así, el escenario de confrontación se convierte en un espacio experimental y vívido, en el que público y luchadora rebasan la frontera entre la imaginación y la realidad cotidiana (Soja en *Geographikós*, 1997, p. 74-76). En Televisión se confeccionó, dentro de un foro, un *ring* y gradería para dar el aspecto de una auténtica arena de lucha libre. Sin embargo, más allá de la estructura arquitectónica, la arena debe ser considerada como un espacio conceptual en donde se entretengan relaciones entre los componentes de la escenificación del combate.

Desde los inicios del deporte-espectáculo, los medios de comunicación han formado parte de su desarrollo y consolidación en el gusto del público. Este se ha relacionado con la imagen, la fotografía, la historieta y, posteriormente, con la televisión y el cine. Dicha cercanía rebasó, con el tiempo, los aspectos meramente formales y deportivos. Las formas visuales, los movimientos, las acrobacias y los saltos fueron registrados dentro de una aparente realidad. La luchadora sobre el *ring*, enmascarada o no, representaba a un personaje que tenía origen en un mundo real, puesto que tenía nombre, familia y pasado —y este último, en ocasiones, le plantea-

35 Entre los periódicos que publicaron esta nota se encuentran *El Popular*, *La Prensa*, *El Nacional*, *Novedades*, *Excélsior* y *El Universal*, 3, 4 y 5 de abril de 1956.

ba serias dificultades para ejercer su profesión—. En el caso de Zuleyma, ella tuvo que ocultar a sus familiares que se dedicaba a la luchar: «Cuando mis padres se oponían utilicé máscara, no quería que se enteraran. Me descubrieron, me prohibieron seguir. Cuando cumplí los 18, pude trabajar» (Miranda, 1992, p. 121). Sobre el cuadrilátero se transformaba en un ser metafórico, en una analogía de la vida cotidiana. El nombre civil se volvía anónimo, pues en el momento del combate importaba más el nombre del personaje: *Malinche*, Mariana Rey, Irma del Mar, *La Campesina*, daban paso a la vida de la gladiadora.

Lo anterior refuerza la hipótesis de la influencia de los medios de comunicación en la construcción de una serie de elementos, como el cuerpo sexuado de la luchadora, sus equipos de lucha, resaltar su figura corporal, las máscaras y, en el caso de quienes no se enmascaraban, su cabellera, así como los atuendos extras que usaban al momento de encaminarse al cuadrilátero. Dichos elementos identifican a la lucha libre en su vertiente femenil.

El ser humano, en su necesidad de expresar su emotividad, ha abordado las actividades humanas desde el lente de la imaginación y la creatividad. La dramaturgia, la teatralidad y el acto performativo sobre el entarimado, dibujan un mundo imaginario que transita entre la realidad y la representación del enfrentamiento humano. Es por esto que, para comprender las implicaciones que plantea dicha hipótesis, es necesario conocer la vida de las luchadoras y la configuración de su identidad dentro del espacio arena, entendiendo esta como una plataforma de comunicación, de tal forma que: «el individuo se formula a través de su identidad, pero aplica a otros campos» (Butler, 1997a, p. 96).

Ahora bien, el concepto identidad transgresora ayuda a comprender el proceso en el cual la actriz social se apropia de elementos, caracteres y materiales culturales a su disposición, configurando una nueva identidad que redefine su rol dentro de la sociedad.

Parece imposible que toda la paz, cordialidad y amor al prójimo, se convierte en terror y destrucción en la tarima. Antonia Hernández Miguel, en su vida fuera de los ensogados, es una persona que predica y lleva a efecto el amor y el respeto. Pero... en cuanto calza las zapatillas y demás arreos de lucha, entonces aquella bondad desaparece para dar paso a una de las

furias desatadas que más pavor ha causado... y ahí sobre la tarima no hay más ley que la de *Toña la Tapatía*. (*Combates...*, diciembre 1976, p. 6)

Al inmiscuirse en este proceso, se pretende transformar una estructura social y, a la vez, continuar con la búsqueda de espacios de acción, de liberación e identidad sexual. En cierto modo, ejercer una franca resistencia que permita traslucir la construcción de un proyecto de transformación social, misma que transita en constante ir y venir, adaptándose a los contextos temporales y espaciales y que, además, es transmutable (Castells, 1999, pp. 28-29).

Dentro de mi medio me considero famosa, afuera soy Elvia. Los problemas los dejamos en el vestidor y aunque hay nervios, tensión, cuando salgo y voy por el pasillo rumbo al *ring*, empieza mi transformación. (Miranda, 1992, p. 117)

Los medios de comunicación marcaron influencia en la lucha libre. La mujer mexicana, al subir al cuadrilátero, desafió la normatividad de la época al mostrar una feminidad agresiva. La apertura de los espacios de la mujer se dio través de un proceso de construcción de una corporalidad mediaticizada. Para Rubí de María Gómez, este proceso se puede definir de la siguiente manera: «la naturaleza es, en su sentido estricto de funcionamiento biológico-corporal, distinta al significado cultural que cada sociedad define para las mujeres» (2004, p. 202). Es decir, el hecho de ser luchadoras no condicionaba a estas a actuar bajo ciertos parámetros por el simple hecho de ser mujeres, sino que ellas, al incursionar en un campo deportivo y laboral considerado como masculino, y que además era presentado por los medios de comunicación masiva como un escenario con cargas fuerte de erotismo, construían una manera de identificación a partir de una construcción cultural. En otras palabras, la condición femenina de la mujer luchadora no se comprende de manera biologicista o naturalista, sino que se entiende como una construcción cultural que se adaptó a los múltiples escenarios que el paso de su historia le proporcionó.

En las revistas especializadas en materia deportiva se escribían historias ficticias sobre las atletas, lo cual dentro del deporte del pancracio

se conoce como *story line*, *script* o *kayfabe*. Las empresas —sobre todo en Estados Unidos— creaban tramas alrededor de las luchadoras, construyendo un perfil psicológico de los personajes. En los primeros años, esta actividad era realizada por reporteros o personas cercanas a las gladiadoras, con cierta ingenuidad —en el sentido más bondadoso del término— para que estas obtuvieran atributos teatrales que provocaran reacciones en los espectadores. Esto se percibe en la siguiente nota, en la cual se describe cómo se configuraban las personalidades ficticias de las luchadoras:

Una de las luchadoras que más han entusiasmado al público norteamericano en los últimos meses es *Cora Combs*, alrededor de la cual se han tejido historias fantásticas. Dicen que ella abandonó el convento para dedicarse al rudo deporte. Su especialidad son las tijeras voladoras y los candados, de los cuales tiene un variado repertorio, es quizá la luchadora que ha actuado en más encuentros internacionales y es conocida de todos los públicos. Su calidad obliga a compararla con *feras* de primera magnitud como la propia campeona Mildred Burke. Dueña de una *figura atractiva*, *Cora Combs* sabe confirmar perfectamente sus atributos sobre el *ring* y los expertos creen que está cerca el día en que sucederá a Mildred Burke en el trono mundial como la primera dama de la lucha libre. (*Clinch*, 1952, p. 11. Las cursivas son mías)

A través de la creación de este tipo de historias, se observa la construcción de la corporalidad de la luchadora. Esta es descrita de manera analógica con cualidades que hacen referencia al reino animal: fiera, salvaje, gatuna, etcétera para, finalmente, resaltar las características físicas. En otras palabras, el cuerpo de la gladiadora adquiere un «signo que contiene un germen de todo el combate» (Barthes, 2008, p. 16).

El espectáculo que constituiría admirar centímetro a centímetro, por arriba y por abajo, de un lado o de otro, desde todos los ángulos imaginables la epidermis de sinuosidades pertenecientes a nuestras luchadoras, la emoción que acarrearía un combate espectacular, tirones de cabello, cachetadas a granel, arañes, pellizcos, mordidas y demás, sería un platillo suculento (*Clinch*, junio 1960, p. 45).

La concepción masculina en el periodismo de la lucha libre, concebía que la lucha libre femenil para los aficionados masculinos era un acontecimiento «suculento», el cual construía imágenes cargadas de estereotipo sexual, con un tono sumamente libidinoso y mordaz. Esto se percibe en la constante referencia de los reporteros y periodistas de lucha libre al referirse al cuerpo de la mujer luchadora con calificativos como «sinuosidades» o «figura atractiva». Así, reducían la práctica femenil luchística a un espectáculo de cachetadas y pellizcos, al cual, aseguraban ellos, debían dignificar mostrando la «excelsitud» de la técnica de lucha sobre el cuadrilátero.

Este periodismo que concebía a las luchadoras como objetos sexuales consideraba, más allá de si la prohibición era legal o no, que estas atletas estaban cavando su tumba al bajar el nivel del espectáculo que ofrecían: «¿Qué han hecho nuestras mujeres luchadoras por mantener el interés del público? Sencillamente ¡nada!» Sin embargo, no se consideraba que la gran mayoría de las luchadoras había tomado la decisión de no continuar con su labor deportiva. Aun así, se criticaba que se había creado un «círculo vicioso» y que el temor al fracaso había generado una apatía, un complejo en la luchadora mexicana, la cual era considerada como técnicamente mala. Sobre Irma González se escribía: «Es la menos mala o la mejor si usted quiere que usemos diplomacia». Los periodistas de la época se empeñaban en sugerir que las luchadoras mexicanas eran técnicamente inferiores en calidad a los luchadores, señalando que ellas habían mecanizado sus movimientos luchísticos y que, debido a esto, les era imposible aspirar a más de lo que habían conseguido. De igual forma, cuando las igualaban con sus contrapartes varoniles, los periodistas señalaban lo que se asienta en el siguiente ejemplo: «Quizá la *Dama Enmascarada* sea entre las mujeres lo que es o fue un *Tarzán López*³⁶ en la lucha masculina, claro está, toda comparación guardada» (*Clinch*, junio 1960, pp. 45-62).

La aparición de las luchadoras en las pantallas televisivas dio entrada en los hogares mexicanos a una mujer deportista y trabajadora, la cual sobre el enlonado mediático transmutaba a ser una mujer objeto de deseos carnales de un público que, según las revistas de lucha, exclamaba:

36 El luchador Carlos *Tarzán López* es considerado por los conocedores del deporte como uno de los más destacados exponentes de la lucha libre mexicana.

«¡Maldita la hora en que prohibieron las luchas de mujeres!». El espectáculo transportaba a deportistas que vivían en las cercanías de las arenas, gimnasios o zonas populares; por ejemplo, Irma González dice: «yo vivía por Calzada de Guadalupe» (entrevista, 2011). La gran mayoría se ubicaba en las colonias Guerrero, Tepito, Lagunillas o Peralvillo (Barradas, s.f., p. 35), en espacios como la arena televisiva o en lugares glamorosos propios en los que se codeaban con las luminarias de la época.

Las profesionales de la lucha libre sentían que su actividad representaba muchos aspectos más que una vida de lujos y *glamour*. La realidad cobraba factura al bajar del *ring*, después de los gritos y las porras, la luchadora regresaba en el hogar al papel de esposa, madre, hija, amiga o concubina: «la mayoría somos amas de casa, madres de familia». La lucha libre ofrecía la posibilidad de salir adelante en la vida: «¡Vengo de familia acomodada y a la carta [referencia a un juego de cartas], acomodada en literas y a la carta mayor, come el que saca la carta mayor!» (Miranda, 1992, p. 122). Así, se obtenían ingresos en una profesión y era posible mantener a los hijos. Además, se tenía la posibilidad de viajar, conocer gente, salir en los periódicos, revistas, televisión, cine, conceder entrevistas y dar autógrafos. En palabras de Irma González, la vida de la luchadora era: «muy acelerada, casi diario, *zas*, la comida, era yo madre soltera. Ya tenía yo la niña, pero mi mamá la cuidaba, yo tenía que dejar su comida de la niña y vámonos, y el regreso ya en la noche. Normal en la vida de la luchadora» (Irma González, entrevista, 2011). En pocas palabras, eran una figura pública. Así lo percibía Elvia Fragoso, *Zuleyma*:

La lucha libre me ha brindado reconocimiento: un nivel de vida mejor, viajes fuera del país, he conocido otra gente y sus costumbres. A mi nivel nunca hubiera imaginado y, sobre todo, me ha dado la estabilidad emocional pues no solo es material, aunque ya puedo vivir desahogadamente. (Miranda, 1992, p. 122)

La lucha no solo significó la práctica del deporte vedado, sino la posibilidad de ganarse un lugar a pulso en una profesión considerada de hombres, dominada y amafiada por empresarios sin escrúpulos que humillaban a sus elementos. Sin embargo, a decir de Irma González, la

lucha libre representó: «un alivio para mi tristeza... un calmante para mi tristeza.»³⁷



Fotografía 7. Magdalena Caballero, *la Dama Enmascarada*.

Es necesario explicar que existió una correlación directa entre la vida íntima y familiar de las luchadoras con los medios audiovisuales. Así, es posible comprender el contexto sociohistórico y cultural del proceso de la conformación del México moderno. En el espacio habitable y de acción de las gladiadoras se establecieron relaciones culturales, sociales, económicas y de poder. El concepto identidad transmutó en la construcción espacial, tanto en la arena como en el barrio, el hogar, el cine y la televisión.

La presencia de la lucha libre en los medios de comunicación audiovisual data del año 1952. Es dentro de las instalaciones de Televicentro que una oleada de mujeres luchadoras mexicanas hace su aparición, entre las que destacan la Enfermera, la Venus del Ring, Irma del Mar, posteriormente conocida como Irma González, la Malinche, Chabela Romero, Toña la Tapatía, la Jarochita Rivera, entre otras.³⁸ Las tres primeras fueron quienes tuvieron mayor presencia en las funciones de Televicentro.

Una de las primeras gladiadoras y máximas representantes en usar máscara en esa época fue la Dama Enmascarada (fotografía 7).³⁹ El caso de ella es peculiar; proveniente de una familia circense, trabajó en estos espectáculos en el Distrito Federal junto a sus padres. Posteriormente, formó parte de un grupo de trapevistas y, ya independizada de su familia, contrajo matrimonio a los 15 años con Andrés Ramos, un domador de leones con

37 Irma González en entrevista para el documental *Irma González, madre de todas las reinas* (Urdapilleta, 2005).

38 Ver anexo de datos biográficos, listado de luchadoras desde los cincuenta a la actualidad. En este se observa que gran parte de las luchadoras profesionales entraron al mundo del pancracio por tener una relación familiar con alguien que la incitara a ser luchadora, o bien, estando dentro del espectáculo desarrollaron una relación. No es el caso de todas, pero se presentó constantemente. Es preciso señalar que este listado no está completo y se basó en diversas fuentes, además de que se cerró en el año 2012, por lo que hay nombres tanto de luchadoras veteranas como contemporáneas que no forman parte de él.

39 CCAON, A.C. La Dama Enmascarada posando, Lote s/n, s/a.

el cual procreó seis hijos. Al fracasar la unión matrimonial y al verse en la necesidad de subsistir, decidió buscar otros medios que le permitieran sacar adelante a sus hijos.

Es así como persiguió la oportunidad de incursionar en el box, donde un promotor le ofreció convertirla en luchadora. Nació de esa forma La Dama Enmascarada. Magdalena Caballero, quien se encontraba detrás de la máscara, contribuyó a la formación de otras luchadoras, entre las que destacan su hermana María de Jesús Caballero y su prima Irma González.⁴⁰



Fotografía 8. Irma González en los vestidores antes de un combate. Su peinado con un tocado de flores contrasta con su semblante serio y su mirada meditabunda.⁴¹

Otra luchadora sobresaliente es Irma Morales Muñoz, que nació en Cuernavaca, Morelos, en agosto de 1936 e hizo su debut en Puebla en 1955. También de orígenes circenses, la familia de Irma se mudó a la Ciudad de México después de que un incendio en el circo de su padre provocara una fuerte crisis económica. Un promotor, amigo cercano, invitó a Irma a asistir

40 Sandra Amrhein en <www.pwrestling.com>

41 CCAON, A.C. Irma González, lote 411.3, 10 de julio de 1966.

a una función de lucha libre —en esos años la lucha libre femenil ya tenía cierto arraigo en el público— y ella recuerda:

Me informaron que una de las luchadoras no había llegado a la función, y como no se podía cancelar ese evento, me preguntaron que si quería luchar... Yo tenía cierta agilidad y buen físico debido a los entrenamientos típicos que se hacen en un circo, así que lo pensé por un momento y decidí subir. Total, qué podía pasarme, para mi mala fortuna me dieron una buena tranquiza. Yo le decía a mi rival, «no me pegues, yo solo estoy cubriendo a la que faltó», pero ni eso me sirvió para librarme de la golpiza que me estaban dando.⁴²



Fotografía 9. Toña la Tapatía con los atavíos típicos de mariachi con los que salía al *ring*.

Posteriormente, usó las personalidades de Flor Negra, Rosa Blanca, La Tirana, La Enfermera y La Novia del Santo, nombre que empleó con permiso del famoso enmascarado de plata, quien se lo concedió puesto que Irma estaba próxima a contraer matrimonio. Su novio, y después marido, le prohibió seguir luchando, por lo que decidió enmascararse para poder continuar trabajando mientras llegaba la fecha de la boda: «Yo pensé, puedo luchar otras luchitas, regresé a la lucha porque el hombre murió, estábamos amolados, y regresé a la lucha. Recuerdo muy bien que fui a Tapachula» (Irma González, entrevista, 2011).

Antonia Hinojosa Miguel, *Toña la Tapatía* (fotografía 9),⁴³ fue otra luchadora destacada. Nació en Guadalajara, Jalisco, el 17 de diciembre de 1929, aunque otras fuentes afirman que fue en el año de 1918 y en la Ciudad de México.⁴⁴ Empezó su carrera luchística en el año de 1952, bajo la tutela del luchador exótico Salvador Fuentes, quien se hacía llamar Fabiola.

42 Ríos en <idealterna.blogspot.com/2009/02>

43 CCAON, A.C. Toña la Tapatía, lote 2494, s/a.

44 En <www.luchawiki.com>

Este era íntimo amigo de la familia y, así, ella se inició en el mundo del *catch*, en el gimnasio de la Arena Roma-Mérida. Pero fue Octavio Gaona quien terminó de pulir las habilidades de Toña en el gimnasio de los baños Avenida: «descubriéndome los vericuetos de esta dura profesión» (*Clinch*, junio 1957, p. 50). Así lo recuerda la luchadora:

En aquel tiempo veía en esa arenita [Roma-Mérida] a Ray Mendoza, que entonces lo anunciaban como «Chato Díaz» y al Enano Chano, los cuales sostenían marcada rivalidad, y emocionándome con los encuentros de ambos fue como se despertó en mí la afición por este apasionante deporte. También pude ver a la *Mujer Araña* vs. Alicia la *Norteña*, más tarde me tocó una de relevos entre la *Mujer Araña* y la *Mujer Demonio* vs. Lilia San Román y Alicia la *Norteña*. (*Clinch*, junio 1957, p. 50)



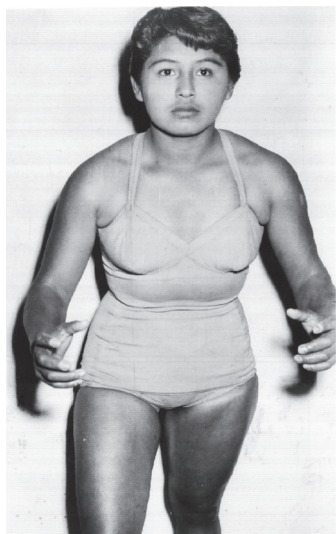
Fotografía 10. Luchadoras entrenando. Irma González, Magdalena Caballero, María de Jesús Caballero, y Antonia Hinojosa.⁴⁵

Para Toña, la lucha libre se volvió una pasión que le demandaba gran parte de la semana y, en ocasiones, hasta los fines de semana y días festivos: «los domingos también solíamos repasar las lecciones en las primeras horas de la mañana» (*Clinch*, junio 1957, p. 50). Sin embargo, existe una gran distinción entre los entrenamientos y el encuentro de lucha ya con el público de por medio:

⁴⁵ CCAON, A.C. Luchadoras entrenando, lote 2464, s/a.

Cuando *debuté* como profesional en Jojutla, como enmascarada y ruda y haciéndome llamar la «Tapatía» a secas, temblaba yo como hoja y no sabía dónde meter la cabeza, ya que la pena y vergüenza sentía me coloreaban el rostro. Yo había dejado mi trabajo de ojalera [*sic*] en una fábrica de camisas por seguir en la lucha libre, pero creo que en esos momentos hubiera dado la mitad de mi vida porque en el menor instante todo hubiera cambiado y siguiera viviendo mi vida apacible de obrera. (*Clinch*, junio 1957, p. 50)

Las luchadoras tuvieron que dejar sus actividades laborales para poder dedicarse en cuerpo y alma al deporte de su predilección: «algunas somos secretarías, otras contadoras» (Miranda, 1992, p. 115). A decir de Irma González: «el luchador tiene que ser de tiempo completo» (entrevista, 2011).



Fotografía 11. Chabela Romero. Clásica postura del mundo del *ring*: el semblante serio y los músculos tensos.

Isabel Romero (fotografía 11)⁴⁶ nació en la ciudad de Puebla en el año de 1938. Ella comenzó a entrenar lucha con Jack O'Brien, el *Murciélagu* Velázquez y el Fantasma de la Quebrada. Su estilo agresivo, beligerante y recio, se debió a los grandes luchadores que la instruyeron. *Debutó* el 27 de marzo de 1955 en Torreón, Coahuila, ante Emma García. En sus primeros años se destacó como una brillante *esteta*⁴⁷ en el bando técnico. Sin embargo, en los mejores años de su carrera deportiva se destacó como una ruda de primera línea. Su rivalidad con Irma González causaba mucha expectación: «Hay una tremenda rivalidad en las dos brillantes exponentes de la lucha libre, de manera que ya podemos frotarnos

46 CCAON, A.C. Chabela Romero, Lote 898.4, 1960.

47 De esta manera se le nombra a las y los luchadores que, técnicamente, emplean finamente sus conocimientos luchísticos.

las manos ante la promesa de este pleito nacional» (*Arena de Box y Lucha*, 1967, p. 22).

Las luchadoras buscaban obtener el reconocimiento del gremio luchístico, y este se obtenía consiguiendo ser campeonas de su especialidad. En la ciudad de Monterrey se organizó la primera eliminatoria en batalla campal para obtener el campeonato nacional de lucha libre femenil, galardón que finalmente obtuvo La Dama Enmascarada. El obtener este tipo de trofeos en la lucha libre varonil repercutía de manera directa no solo en el aprecio del público, sino también en el aspecto económico, pues existía una notable mejoría. En palabras de Gory Guerrero, —el mítico compañero de El Santo, el enmascarado de plata, con quien formó la famosa *pareja atómica* y quien le obsequió el castigo conocido como la *llave de caballo*— señalaba:

Cuando un luchador profesional obtiene su máximo galardón, que es el campeonato mundial de su división, tiene la prerrogativa de poder estipular en parte del porcentaje para ganar de acuerdo a su aceptación en taquilla. (*Box y lucha...*, noviembre 1966, p. 31)

En el caso de las féminas del *ring*, este tipo de situaciones fue poco común, ya que el hecho de ser campeonas de su especialidad en contadas ocasiones les producía una mejoría económica. Y esto no solo sucedió en México; en Estados Unidos —país en el cual la lucha había alcanzado un gran nivel de popularidad— el caso de las luchadoras norteamericanas era similar: «June Byers, campeona de lucha de mujeres y la princesa *Moolah* son las únicas que han llamado la atención en el pancracio femenil» (*Clinch*, febrero 1958, p. 37).

Estas cuatro luchadoras fueron las exponentes más emblemáticas de la época, sin olvidar a otras destacadas exponentes del pancracio. Sobre el entarimado, la confrontación física matizaba los cuerpos toscos, rudos y agresivos con el glamour, sensualidad y sexualidad que emanaban en el momento del enfrentamiento. Los cuerpos semidesnudos de las gladiadoras despertaban la pasión de los presentes: «El público va a ver la figura, cara o lo que se tenga. Ay, qué bonitas piernas, pompis o busto» (Miranda, 1992, p. 116). Pero el gran aficionado deja a un lado eso, para él la lucha está en primer orden.

En contraparte, la violencia física, la sangre, el sudor y las lágrimas se suman a la carga homoerótica de roce de los cuerpos femeninos. La imagen de la mujer en la escenificación luchística es distinta a la imagen de la mujer difundida por los medios. En la Arena, entendida como espacio mediático, se construyó un vehículo para el desarrollo del deporte. Por dicho medio, los complejos movimientos atléticos y acrobáticos fueron recibidos por el aficionado televisivo, en una salvaje coreografía que despedía sensualidad y erotismo (Bartra en *Luna Córnea*, 2004, pp. 46-52).

La escenificación que se formó dentro de la arena tenía una lógica de acción, una forma y un funcionamiento específico. Es así que se incorpora la noción de Pierre Bourdieu de *campo*, que está intrínsecamente relacionada con el discurso y tiene origen en los mitos, leyendas e historias que intentan mantener el equilibrio y el orden social. El discurso encuentra formas de acción y narración que posibilitan acceder a otros conocimientos. Además, el sujeto construye esquemas básicos de pensamiento, valoración y acción, que Bourdieu define como *habitus*. Este es, por un lado, un esquema de clasificación, división o distinción entre gustos y preferencias entre lo agradable y desagradable, o lo que el ser humano considera como bueno o malo para sus enfoques o perspectivas. Por otro lado, también se puede comprender como un principio generador de prácticas y sistemas de hábitos. Esto genera una estructura predispuesta a funcionar como principio generador y organizador de representaciones. El ser humano, aunque no lo vea ni lo sienta, mediante el *habitus*, ve y siente (Bourdieu, 1984). Estableciendo una relación entre identidad, imagen e historicidad, el pasado cercano de la vida cotidiana de las luchadoras las remite a tomar siempre en cuenta que son hijas, esposas o madres, lo que se hace presente en la significación dentro del *performance* en el espacio mediático.

La simbolización del espacio es parte elemental en la estructura identidad-historia-imagen. Es necesario anclar la noción de realidad-representación con la forma en que el tiempo y el espacio se simbolizan y, así, generan la posibilidad que tiene el individuo de asumir el sentido de la realidad dentro de una representación significativa. Esta siempre deja un referente de conocimiento en el discurso y es aprendido en el contexto sociocultural (Chartier, 1995). La representación del combate en medios de comunicación audiovisual marcó una evolución dentro del espectáculo,

apropiándose del espacio, ya por el practicante, o bien, por los espectadores. Estos cimentaron relaciones perceptibles e imperceptibles de un imaginario social.

El espacio es, por lo tanto, comprendido como una construcción cultural que tiene sentido en función de un momento configurador. Es decir, este se entiende en el momento en el cual un individuo desarrolla actividades sociales, políticas, económicas o culturales; el lugar adquiere sentido en el momento en el que el ser le da significado, lo hace propio y reproduce ciertos comportamientos que se dan ahí. El ser humano es influenciado por prácticas y dinámicas propias del tiempo histórico y, con base en estas, construye referentes espaciales en los cuales cohabita; y en los que, además, desarrolla su cosmovisión del mundo, reproduciéndola a través de emociones, sensaciones o percepciones. El escenario de posibilidades en la lucha libre se crea en función de los tiempos y movimientos propios de la arena, y estos se expanden a lugares como el gimnasio, el hogar, el barrio, la vecindad, los estudios de cine, las revistas de lucha libre, los periódicos, los palenques, las plazas de toros, los galerones, entre otros, que antes y después de la prohibición fueron empleados para la práctica de la lucha libre.

Es importante destacar los espacios que en los años de la prohibición brindaron a las mujeres la oportunidad de seguir practicando su deporte; estos se limitaron básicamente a la provincia del país o a poblaciones del Estado de México, pero nunca a la zona conurbada del Distrito Federal. Debido a esto, los sueldos de las luchadoras eran significativamente menores a los que podrían recibir al pelear en la Ciudad de México. Es necesario acotar que los sueldos se otorgaban según el lugar que se ocupara en la función, esto es, si luchaba en la primera, segunda, tercera, semifinal o estelar. Dependiendo del ingreso por concepto de entrada o venta de boletos, se le otorgaba a la luchadora una cantidad específica. Cuando se hacían giras con empresarios que trabajan para la familia Lutteroth, o en el circuito creado por ellos en las arenas de la Ciudad de México —algunas de la periferia, o ciudades que contaban con instalaciones propias, como Puebla, Monterrey, Guadalajara—, los pagos se entregaban hasta que se concluyera la gira y se basaban en la misma regla: si trabajaban de manera independiente o un promotor contrataba los servicios por medio de la empresa, se les pagaba una cantidad específica dependiendo del contrato.

Las giras podían ser extenuantes y no estuvieron desprovistas de peripecias y vicisitudes, como lo narra Antonia Hinojosa:

Viajábamos de Tuxtla a Villa Flores y un chamaco como de unos 16 años venía al volante. Al reventarse un neumático el chofer quiso parar el vehículo frenando repentinamente, pero todo lo que consiguió fue obligar al Jeep a dar una maroma en el aire con todos a bordo. Yo me agarré hasta con las uñas para no salir disparada, caímos nuevamente de pie y empezaron las preguntas obligadas de «¿quién se lesionó?» y cosas por el estilo; pero, repito, por fortuna nada hubo que lamentar y seguimos nuestro viaje después de la reparación de rigor. (*Clinch*, junio 1957, p. 51)

Las luchadoras no contaban con seguro de gastos médicos, seguro social o prestaciones laborales. En caso de que ocurriera alguna lesión, solo se cubría una determinada cantidad, siempre y cuando dicha lesión hubiera sucedido dentro de una función; si esta se presentaba en una circunstancia distinta, a pesar de que evidentemente era producto de su trabajo, los empresarios no se hacían responsables.

Detrás del mágico mundo de la lucha libre que se exhibía por las revistas y la televisión, al caer el telón, cuando desaparecían las cámaras y bajaba del *ring* a la realidad cotidiana; la gladiadora se enfrentaba a la lucha más feroz: la supervivencia humana. Esta presentaba dificultades severas cuando las lesiones, los golpes internos, el cansancio y la fatiga de los años comenzaban a cobrar la factura. Los años de duras batallas, de andar *azotando* la humanidad de lona en lona, de largos viajes y, en ocasiones, los descuidos al dejar pasar aquel leve dolor para no perder la oportunidad, pero que, pasado el tiempo, esa pequeña molestia se convertía en un peligro, repercutían en la salud de las mujeres que eran representadas corporalmente por los medios como fetiches sexuales del mundo masculino.

Sin embargo, en los espacios que estuvieron disponibles para la exhibición de lucha libre femenil, la gladiadora y público tuvieron constante comunicación, ya sea por las presentaciones o debido a la información publicada en las revistas y periódicos especializados en el deporte. De tal manera se puede establecer que, mientras un componente de este juego discursivo y comunicativo se apropiara de lo observado, lo reprodujera y

resignificara, se estaría creando y procesando una imagen como constructo cultural. En el interior de la arena se experimentaba una representación lúdica de los tiempos, el individuo vivía los ritmos de la lucha, saboreaba el vaivén entre caídas, lances y llaves: «El aficionado que sale de trabajar, cansado, agotado, somnoliento pero fiel a su espectáculo... la Arena Coliseo es su segundo hogar» (*Clinch*, octubre 1958, p. 50). El espectador soñaba, imaginaba y participaba gritando desde su butaca los deseos inconscientes que en la vida diaria le era difícil realizar.

El tiempo, entonces, se concebía dentro de la arena. No importaba ya la hora mecanizada del reloj, lo que importaba era el sonido del silbato, la campana o la ocarina que indicaba el siguiente combate; lo que importaba era el grito del anunciador al inicio de la contienda. El tiempo de las tres caídas, *sin límite de tiempo*, aunque en la escenificación exista un estándar. Esta noción de temporalidad se constituyó en la relación entre ser y luchador, entre observador y observado, en la noción mental que reconstruye lo que en imágenes se le presentaba al fanático.

La inclusión del cine y la televisión causaron un efecto sobre la concepción del espacio de la lucha libre y de las participantes del espectáculo. Tanto el espacio como el tiempo, en el *catch* son construcciones culturales representadas a manera de *performance*. Estos efectos también se presentaron en otros medios como la radio y la prensa especializada. En la vecindad, la familia, los amigos y algunos colados se reunían alrededor de la consola de radio o de los primeros televisores. En estos espacios de convivencia se reproducían los sueños modernizadores en imágenes en blanco y negro. El recuerdo matizaba la tradición en tonalidades sepias, mientras la modernización irrumpía en el imaginario como una fotografía que adquiría color ante un futuro incierto de bonanza económica.

La lucha libre formó parte de esta etapa modernizadora de la historia del México contemporáneo y optó por adaptar formas de representación más llamativas para el público. Así, los gestos, la mímica y la caracterización del luchador comenzaron a tener mayor importancia. El ángel, el carisma y el enganche con la afición eran virtudes fundamentales que un luchador debía ostentar para ser considerado bueno en su profesión. No obstante, se requería conocer las bases olímpicas y grecorromanas para poder subir al encordado.

Aun así, existieron casos de excelentes atletas y deportistas concedes de castigos, llaves y contrallaves que jamás lograron la ansiada idolatría. En la actualidad, un ejemplo es la World Wrestling Entertainment Inc. (WWE), corporación estadounidense donde, para que un luchador pueda integrarse a ella, es necesario que tenga dominio sobre el público, puesto que debe hablar y actuar frente a él, antes y después del combate. Además de esto, la compañía se caracteriza por contar con estudios de cine y televisión que están destinados a promover el desempeño de los luchadores con mayores dotes histriónicos. En el caso de las mujeres luchadoras norteamericanas, con el paso de los años estilizaron su figura acorde al contexto temporal. Actualmente, las luchadoras que resultan más atractivas para el público, cuentan con proyección extra en revistas para caballeros, en vídeos para adultos o, en algunos casos, la empresa norteamericana realiza programas de televisión tipo *reality show*, en los cuales, modelos profesionales son entrenadas para incorporarlas al mundo del *wrestling*.

Dentro del organigrama existe un departamento de *marketing*, en el cual se realizan estudios de mercadeo destinados a obtener información sobre las preferencias y gustos del público para, así, diseñar un producto-luchador que cumpla con las características que el aficionado desea. Se crea, entonces, el *gimmick* del luchador, es decir, la personalidad ficticia del gladiador, el nombre artístico y el atuendo. Dentro de la jerga del pancracio estadounidense, a este proceso se le denomina *kayfabe*, esto es, la naturaleza ficticia del espectáculo y las historias novelescas que se desarrollan alrededor de este. Hay que agregar a esto las revistas, foros, conferencias, ruedas de prensa y firma de autógrafos en los cuales los individuos encarnan los personajes luchísticos y viven su momento de gloria (Mazer, 1998, pp. 10-16).

En cierta manera, la lucha libre mexicana adoptó esta forma de trabajo. Es posible que la prohibición de la práctica femenil se haya manejado como un *kayfabe*, es decir, el mítico decreto se solidificó en la naturaleza del espectáculo. En algunas revistas o periódicos dedicados a cubrir la lucha libre, se seguía la línea ficticia de esta. Lo anterior se sugiere debido a que la documentación oficial consultada no arrojó referencia alguna a un precepto de prohibición sobre la lucha libre femenil. Por lo tanto, se refuerza la idea de que posiblemente se haya realizado sin hacerse pública,

sin que el decreto o ley que prohibiera esta actividad quedara claramente señalado en algún tipo de reglamento de lucha libre. Parece entonces que las luchadoras fueron presionadas por otros medios para que optaran por no desarrollar su actividad en la Ciudad de México y tener que restringirse a hacerlo en el resto del país. A mediados de los años setenta, en una revista especializada en lucha, un reportero conocido como Che se cuestionaba la legalidad del «decreto» y se preguntaba qué tan lícita era la disposición:

Es posible que aquella persona que dio la orden de prohibir a las mujeres luchar haya tenido poderosas razones; pero no me vengan a negar que pasó muy por alto el artículo quinto de la Constitución Política de México que dice claramente: «A ninguna persona podrá impedirse que se dedique a la profesión, industria, comercio o trabajo que le acomode, siendo lícitos. El ejercicio de esta libertad, solo podrá vedarse por *determinación judicial* cuando se ataquen los derechos de tercero, o por resolución gubernativa, dictados en los términos que marca la ley, cuando se *ofenden* los *derechos* de la sociedad. Nadie puede ser privado del producto de su trabajo, sino por resolución judicial.»

Con el objeto de determinar las causas de la prohibición de que estamos hablando vamos a analizar dicho artículo:

La primera parte explica que todas las personas pueden dedicarse a la profesión que deseen, siempre y cuando sea lícita, ¿la lucha libre es ilícita? ¡Por supuesto que no! Ya que está debidamente legalizada y autorizada.

En la segunda parte del artículo explica que la libertad de ejercer la profesión, podrá vedarse por *determinación judicial* cuando se ataquen los derechos de terceras personas. ¡Las luchadoras jamás han invadido los terrenos de otros individuos en el ejercicio de su profesión!

Y la última parte se refiere a las ofensas que pudieran traer a los derechos de la sociedad... ¡tampoco violan este párrafo! Yo les pregunto, ¿qué ofende más a la sociedad? Los prostíbulos, las revistas pornográficas, la drogadicción, o las sufridas luchadoras, que están ejerciendo una profesión hartamente difícil, peligrosa, pero muy honrada como es la lucha libre. ¡La contestación es obvia!

¿Es delito que una mujer se ponga mallas y se trepe al *ring* a luchar contra otra? ¡Por supuesto que no! (*Combates...*, 1975, pp. 20-21)

Por lo tanto, es importante centrar la mirada en los movimientos de las luchadoras y en su corporalidad para entender cómo la representación *cuasi* teatral sobre el entarimado configuró a una mujer con características histriónicas que dibujaba un mundo mágico dentro de la lucha libre pero que, hacia el interior, existía una cruda paradoja que se fundamentaba en la realidad encarnizada de la violenta lucha diaria: la necesidad.

Entre jalones de cabello: lucha libre,
deporte y violencia, las implicaciones del poder

La luchadora, en tanto que participante de una actividad laboral y deportiva, construye una identidad de género investida de representación performativa. Esto es una producción discursiva de la identidad: «un principio regulador que invade al individuo». Las relaciones de poder implícitas en el deporte afectaban las construcciones sociales de la mujer gladiadora en su vida privada y pública, ya que: «el poder no solo actúa sobre el sujeto, sino que actúa al sujeto». A decir de Judith Butler, el poder actúa de manera transitiva, otorgando la existencia a la identidad y puede entenderse de dos formas: a) como aquello que hace posible la condición de posibilidad y de formación, y b) como aquello que es adoptado y reiterado con la actuación del sujeto (Butler, 1997a). A través del testimonio de Elvia Fragosó, Zuleyma, se observa cómo la noción del poder actúa sobre la vida de las luchadoras, otorgándoles una condición de posibilidad y formación que las identificara, pero que, a la vez, se adoptaba y les reiteraba su condición marginal:

Quisiera que mi hijo se desarrollara en un ambiente libre de complejos, porque, desgraciadamente, en nuestra sociedad todavía no es cabal la aceptación de una luchadora. Vivimos en la Narvarte y al colegio al que asiste es para gente un poco acomodada que no se ha dado la oportunidad de convivir con nosotros. Cree que los luchadores y, en mi caso, las luchadoras, somos personas vulgares, burdas, corrientes. Cuando la gente me conoce personalmente y me trata, su actitud es diferente; al principio sí hay un rechazo. Las personas que llegan a convivir conmigo no creen

que sea luchadora hasta el momento que me ven en acción, «pero si te ves damita, te ves preparada». (Miranda, 1992, pp. 121-122)

La mitificación del decreto, al funcionar como un *kayfabe* en el universo luchístico, plasmaba una idea de poder moralizador, el cual era detenido en primera instancia por el Regente de Hierro, por los comisionados de lucha, respaldado por los empresarios, mitificado por las revistas y reporteros, y reproducido por algunos luchadores que no permitían la presencia de la mujer en sus espacios de acción —llámese arena, gimnasio, vestidor, etcétera—. De esta manera, alrededor de la mujer luchadora mexicana se creó un estereotipo masculinizado y despectivo, el cual relacionaba la actividad luchística con ambientes denominados vulgares, en francas alusiones moralinas. La gladiadora formaba parte de un contexto político, social, cultural y económico al ser creadora y partícipe de una nueva identidad en un deporte-espectáculo masculino y, al ser afectada su práctica deportivo-laboral, transmuta de ser una «mujer vulgar» o «damita preparada» a ser una agente histórica de cambio transgrediendo la idea de mujer de su contexto.

El lenguaje corporal ofrece la posibilidad de conocer el proceso de escenificación mediante la voz y el cuerpo de los participantes del espectáculo. Una relación siempre dicotómica: el que observa y el observado. Dentro de la arena mediática existe una constante transición de los espacios y las emociones, y es ahí donde la identidad de las practicantes actúa. De tal manera, se establece una cercanía con la actuación cultural, entendiéndose esta como una escenificación y representación de prácticas culturales y sociales, en las cuales se expresan diversas necesidades y puntos de vista en la interacción entre los actores, intérpretes y practicantes, apropiándose de recursos simbólicos para comunicarse (Möbius, 2007, pp. 32-35).

La identidad de la luchadora, al transmutar, no abarcaba únicamente la puesta en escena o la teatralización del ritual-deporte, sino que transitaba de una deportista que tenía una vida privada, a una ama de casa cuya actividad laboral la llevaba a desenvolverse en la vida pública; entendiéndose por vida privada y pública dos esferas que no son mutuamente excluyentes, sino complementarias. La luchadora salía del aislamiento personal para señalar que la vida pública y la privada, lejos de ser dos campos de

actividades propias de hombres y mujeres sin ninguna relación entre sí, estaban íntimamente relacionadas (Ramos, 1992, p. 19).



Fotografía 12. La Adelita y familia. La mirada de la luchadora en actitud pensante; en contraste, la pícara sonrisa del niño y la rigidez de la hija de la gladiadora.⁴⁸

La luchadora, al ser un individuo que formaba parte de una red social, interactuaba y ponía de manifiesto las características elementales de su personalidad: su maternidad y sus valores familiares, así como los roles sociales de una mujer moderna que trabajaba pero que, a la vez, contaba con una familia. Así se percibe en la opinión de Zuleyma:

¿Las mujeres luchadoras? No tenemos nada de extraordinario, simplemente practicamos un deporte que nos gusta, nos da muchísimas satisfacciones y también dolores, pero son más las ventajas: hemos obtenido un mejor nivel de vida. (Miranda, 1992, p. 115)

Por medio de la dramatización luchística, la mujer reflexionaba sobre su vida a través de la experiencia, generando un impulso creativo que forjaba una noción preconcebida interpretada desde una posición participativa.

48 CCAON, A.C. La Adelita, Lote 2460, s/a.

El público que asistía a las arenas de lucha libre tenía arraigo en los sectores populares. Las clases sociales marginadas han sido históricamente asiduas a las arenas, lo cual no quiere decir que otros estratos sociales no se identifiquen con esta actividad. No obstante, no se pretende hacer una estandarización social, sino asentar un espacio-arena dentro del cual el público y el luchador manifestaban las ideas que los representaban dentro de una colectividad. El espacio-arena representó un laboratorio de prácticas sociales en el que luchadora y público estaban en constante transformación y movilidad dialéctica. La arena atravesaba una transfiguración, es decir, la arena como símbolo y representación se interpreta como espacio social adecuado a una práctica humana donde tiene lugar el enfrentamiento clásico: el bien contra el mal, el tópico por excelencia en la lucha libre.

Es así que se forma un discurso que transita entre la creación y la evocación de la memoria, un tiempo generador del momento específico, del combate de lucha a la vida diaria, generando un canal de intersubjetividad entre luchadora y espectador. Ahora bien, es necesario señalar que los deportes representaban nuevas formas de batalla o guerras antagónicas. Los pasatiempos deportivos han fungido como instrumentos de control y han tenido fines pedagógicos, en los cuales se reafirman valores o ideales como el compañerismo o la sana competencia. Sin embargo, dichos fines no siempre han funcionado como reguladores o controladores de pasiones. En otros casos, el deporte se asocia a la violencia y se concibe como un problema social, además de ser parte del proceso de civilización humano, adquiriendo rasgos de alternancia del poder, polarizando así a los grupos sociales que fungen como aficionados. En otras palabras, el deporte es un invento social de los seres humanos que ofrece la liberadora emoción de una lucha en la que intervienen tópicos como la habilidad y el esfuerzo. Norbert Elias y Eric Dunning sugieren una categorización de la violencia:

1. Violencia real o simbólica.
2. Violencia que adapta formas de juego o burla.
3. Violencia intencional o resultado accidental de una secuencia de actos no intencionalmente violentos en un principio.
4. Violencia legítima, en el sentido que concuerda con un código de reglas, normas y valores prescritos.

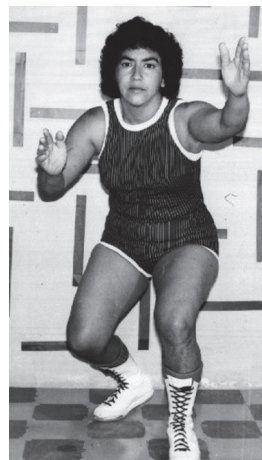
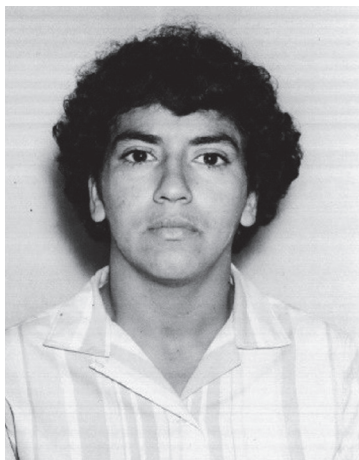
5. Violencia que adopta forma racional o afectiva, es decir, preferida como medio para asegurar un logro o un fin determinado (Elias y Dunning, 1995, pp. 273-274).

La representación de la violencia en la lucha libre tenía como base la agresión física y competitiva, y su manifestación cobraba un significado distinto al que tenía en otros espectáculos deportivos. Tomando en cuenta los puntos de Elias y Dunning, el pancracio femenino cumplía con la caracterización de estas categorías, solo distinguiéndose de las connotaciones políticas y militares en que se encuentran investidas en actividades atléticas como el fútbol, *rugby* o el fútbol americano.

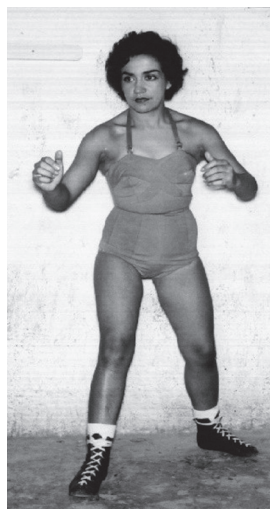
Además, hay que agregar que la armónica danza corporal del *catch* femenino tiene connotaciones de violencia muy específicas, las cuales son: una mujer con fortaleza física que podía enfrentar en igualdad de condiciones a una semejante ante la mirada expectante de un público, en su mayoría compuesto por hombres; una mujer que presentaba una corporalidad, vestimenta, atavíos y movimientos luchísticos, atribuidos a un universo masculino, pero que conservaban cierto toque de sensualidad, erotismo y coquetería.

A través de las fotografías de las revistas de la época, se construía, presentaba y reproducía una personalidad visualizada de la mujer luchadora mexicana. Por su singular actividad, la identificaba como miembro de una colectividad que tenía presencia pública y mediática, pero también mostraba el lado íntimo de su construcción identitaria transmutable, otorgándole, con esto, la condición visualizada de sus gustos, preferencias, hábitos y creencias. Por lo tanto, se puede afirmar que la fotografía en la lucha libre femenil mexicana fue una práctica fundamental en la construcción de una identidad, que contribuyó a la creación y difusión de un arquetipo de una luchadora de tez morena, robusta y de rostro aguerrido que se desenvolvía en una actividad laboral salvaje, pero que, a la vez, conservaba atributos que, al ser reflejados visualmente, desplazaban la atención del observador a la intimidad de la luchadora⁴⁹ (Guillén, *et. Al. en Antropología*, 2010, pp. 46-51).

49 Ver anexo fotográfico: fotografías de diferentes mujeres de clase media en contraposición con retratos de luchadoras. Imágenes 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24 y 25.



Fotografías 13 y 14. Marina Rey, foto de estudio y de pose. En la primera fotografía, la mirada dialoga con el observador: el gesto serio, retador, los rasgos masculinizados. En la segunda, la pose típica del luchador, el discurso corporal agresivo previo al combate.⁵⁰



Fotografías 15 y 16. Betty Grey, foto de estudio y de pose. La mirada austera de Grey, en contraposición a la actitud de combate de la segunda imagen: la mirada desviada, con cierto sesgo risueño.⁵¹

50 CCAON, A. C. Marina Rey, lote 2478.

51 CCAON, A.C. Betty Grey, lote 2444.



Fotografías 17 y 18. Toña la Tapatía. La mirada firme, el semblante recio y la vestimenta austera; el retrato semeja a una enfermera de algún hospital mas que a una combativa deportista. La segunda fotografía presenta a la luchadora con sus arcos de combate; el sombrero complementa su personaje, la mirada retadora, la corporalidad robusta.⁵²



Fotografías 19 y 20. Irma González. Un rostro tenuemente maquillado y endurecido, el corte de cabello moderno, los aretes y la vestimenta sugieren a una mujer que podría desempeñarse como oficinista. En contra parte, Irma en posando; los puños a la altura de la cintura realzan la postura, y llevan a centrar la mirada en el semblante parco de la luchadora.⁵³

52 CCAO, A.C. Toña la Tapatía, lote 2494.

53 CCAON, A.C. Irma González, lote 411.2, 22 de abril de 1977 y lote 411.3, 10 de julio de 1966.

El exagerado gesto violento en el rostro femenino muestra a través de la siguiente imagen la sutileza del mundo del pancracio. Violencia suburbana que matizaba corporalmente agresividad en los gestos, en el cuerpo mancillado, en la mujer doblegada por su semejante. La ruptura de todo orden establecido, la vida social en la lucha libre es alterada en *pos* del triunfo.

El público sí nos agrede cuando vamos por el pasillo rumbo al *ring*, pues tocan partes que no deben, como las piernas o las pompis. Si quieren tocar, hay lugares. Nosotras les brindamos un espectáculo y tratamos de que disfruten nuestro deporte. (Miranda, 1992, p. 119)



Fotografía 21. Irma González vs. Chabela Romero batiéndose a duelo. Los espectadores con las miradas siempre expectantes y las sonrisas plenteras, sus rostros demuestran el goce que les produce observar la brutal escena de la confrontación femenil: la riña, el jaloneo del cabello, los arañazos y el puntapié.⁵⁴

La configuración de una identidad violenta no solo generaba e interactuaba, sino que comunicaba dos niveles de violencia. El primero, a través de un discurso corporal, la violencia implícita en la actividad, al ser desarrollada por la mujer, sugiere un desprendimiento de esta a los valores

54 CCAON, A.C. Acción mujeres, lote 624. s/a.

moralizadores que la colocaban en un espacio que trasgredía al presentarse como mujer pública. El segundo, una violencia recibida por el aficionado que reinterpretaba, apropiaba y asumía un papel activo en el virulento espectáculo. El resultado era un proceso discursivo en el que se volvió inminente el ejercicio de imponer, mostrando la superioridad enfrentada a la inferioridad. Niklas Luhmann considera que los medios comprenden un mecanismo adicional al lenguaje y que, a través de los códigos, símbolos o íconos que se reproducen, se fórmula el modo de pensar de los participantes (2005, pp. 11-18).

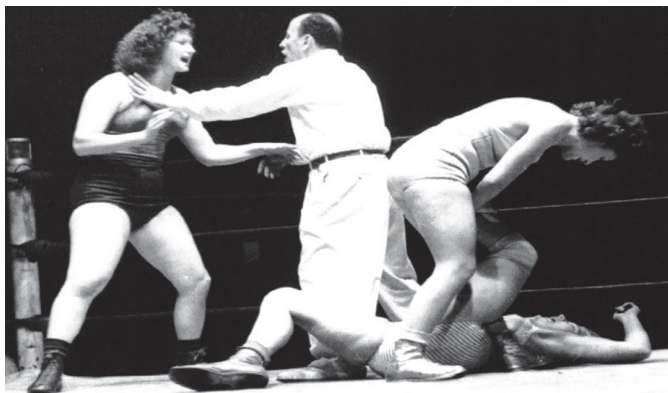
El propósito de los medios de comunicación en la lucha libre era presentar la complejidad reducida. Así, posibilitaba al poder en función de creación de efectos y nociones de voluntad en los participantes y lo sujetaba a este. Además, atribuye sobre el otro una serie de cualidades de las que carece el yo, subordinando la relación yo-otro a la idea de poder (Foucault, 1993, pp. 163-174). Esta relación tiene origen en su esencia competitiva: «al principio que las mujeres comenzamos hubo celo, pues la lucha libre era campo para los hombres» (Miranda, 1992, p. 116). En la cita se intuye la noción de imposición de poder del yo (masculino), en sometimiento al otro (femenino).

La violencia comúnmente ha sido relacionada de manera inadecuada con la marginación y la pobreza. En la génesis de los deportes populares, dicha concepción se ha reforzado al suscitarse conflictos en los estadios, parques o arenas en donde se practican actividades deportivas que se han salido de control. En la lucha libre, los orígenes populares plantean otra situación.

En el barrio, en la calle, en la vecindad o en la arena, la violencia se verbalizaba. Por un lado, el aficionado descargaba energías combativas a través de gritos, insultos, porras, aplausos, rechiflas, leperadas, etcétera. Por el otro, la luchadora incitaba a descargar esa energía al golpear a la rival, gritar, humillar, patear, retar al público y contestarle con algún aspaviento o palabra. La violencia en la lucha libre se encuentra, entonces, entre los límites de lo sagrado — representado por las luchadoras correctas y técnicas— y lo profano —desarrollado por el incorrecto proceder de las rudas—. Estas cargas simbólicas deben ser asociadas al ejercicio de poder. El sujeto, al emplear la palabra como arma ofensiva sobre el otro, en cierta forma,

domestica la violencia. Las culturas dominantes buscaban establecer las reglas del juego, tratando de normativizar los aspectos lúdicos de la vida social. El sujeto, al apropiarse de la violencia verbalizada, fragmentaba la esencia de la imposición del poder.

Los orígenes de la violencia se han debatido desde diferentes enfoques disciplinares. Para los objetivos de esta investigación se retoma el concepto de violencia mítica de Walter Benjamin. El filósofo alemán consideraba que la violencia no es un medio, sino una manifestación y, en esencia, manifestación de los dioses, de la voluntad y de su ser: «La violencia mítica es violencia sangrienta sobre la desnuda vida en nombre de la violencia, la pura violencia divina es violencia sobre toda vida en nombre del viviente. La primera exige sacrificios, la segunda los acepta».⁵⁵



Fotografía 22. Luchadoras norteamericanas en acción. El orden del poder sobre el *ring*, representado por la autoridad del *referee*, es violentado por el incorrecto accionar de la luchadora ruda, y provoca el reclamo airado de la oponente técnica.⁵⁶

Se entiende la violencia como una creación ontológica que tiene fundamento en la tradición, en la escritura y en la oralidad. Debido a esto, un tipo de violencia se representa, se teatraliza y se reproduce a través de la palabra, el gesto y la metafórica representación de la vida: la lucha por la supervivencia representada sobre el *ring*.

⁵⁵ Benjamin, *Para una crítica de la violencia*. Recuperado de: <www.philosophia.cl>

⁵⁶ AGN, AFHM, escenas de lucha libre de mujeres, Concentrado, sobre 1531.

No puede pasar desapercibida la definición práctica del ejercicio de violencia que brinda Benjamin: «Toda violencia es, como medio, poder que funda o conserva el derecho. Si no aspira a ninguno de estos dos atributos, renuncia por sí misma a toda validez».⁵⁷ Ahora bien, el sentido ontológico de la violencia es comprendido como una manifestación de la voluntad del ser. Esa misma voluntad, en el mundo material, convive con la *psique* del ser humano y provoca que ciertos patrones de comportamiento rocen su esencia animal. La fragilidad emocional que une la memoria del ser con sus aspiraciones produce en la mente la generación de un misterio que tiene origen en el deseo criminal. La violencia del ser tiene como principal fundamento un problema de índole moral antes que ético. Se puede sostener que la violencia se funda en un orden divino y mítico, aunque para fines prácticos, esta se encuentre inserta dentro de un marco legal entre la moral y la ética.



Fotografía 23. Luchadoras aplicando tirantes a los brazos.

Rostros jadeantes de dolor ante el esfuerzo realizado para efectuar la llave.⁵⁸

En consecuencia, cabe preguntar, ¿cuáles son las condiciones de la violencia mítica y cómo se manifiestan en la lucha libre femenil? Considerando que esto último sucede en un orden simbólico a través de elementos

57 Ver nota 55.

58 CCAON, A.C. Acción mujeres, lote 624, s/a.

representativos del ejercicio de la violencia; esta lo recibe, asume y reproduce en el fanático y la gladiadora. El poder de la violencia se reproduce, en palabras de Carmen Ramos, «en la manera en que el poder estatal dicta, reproduce y amplía los espacios que regulan y reproducen las prácticas de género» (Ramos, 2008, p. 37). Las condiciones de representación simbólica son un factor en el cual se emplea el uso de la fuerza de la palabra. Lo anterior implica que existan ciertas condiciones de apropiación de la palabra en su sentido violento. Estas condiciones tienen un común denominador en la memoria histórica: el lenguaje. Por medio de este se puede comprender el orden simbólico de la violencia a través de la apropiación de la palabra y el discurso; el lenguaje convierte el imaginario del ser en algo real.

En la noción de violencia de Benjamin existe de trasfondo un sentido de afectación social, un problema que imposibilita los fines trascendentales de los medios violentos. En la lucha libre, el grado de representación de la violencia se mide en función de los golpes, castigos o llaves, empero, se rebasa la frontera física de la violencia y trasciende al lenguaje: «El lenguaje ayuda a la violencia, aunque parece no ejercer su propia violencia» (Butler, 1997b, p. 23).

La violencia, real o simbólica, intencional o accidental, legítima, racional o afectiva, planteada como violencia mítica, parte de un esquema de agresión corporal en una primera etapa y, después de una fase lingüística, en el ejercicio del control social. Esto es, la separación de la violencia como medio/corpóreo y la violencia como fin/lenguaje.

La condición fundante de la violencia en el arte de Gotch se dio en la relación entre el cuerpo performativo, la simbología mitificada de la confrontación, las manifestaciones verbales y la realidad del enfrentamiento físico. La corporeidad de la violencia simbólica de la lucha libre transportaba al otro, sobre el cual se simbolizaba el dolor y la angustia provocada por el gesto violento y el dolor del rostro sangrante, como una condición humana entre la bondad y el dolor, entre la crueldad y el goce por el sufrimiento de otro (Barrios, 2010, p. 195).

El programa original eran relevos entre Dama Enmascarada y Rosa Williams vs. Irma González y Chabela Romero, eso fue en San Luis Potosí y al faltar Rosa Williams tuvieron que utilizarme a mí para poder formar

la pareja que se opondría a Irma y Chabela. Ya para entonces era técnica y no me acoplé bien con la Dama; pero Irma al querer pegarle a esta descargó un derechazo sobre mí enviándome hasta las butacas y cayendo entre ellas en forma estrepitosa. Le reclamé a Irma su proceder, ella no entró en razones y entonces tuve que recordar mis tiempos de ruda y volcar sobre ella patadas, rasguños, mordidas, etc. La gente se indignó, nos insultaron a la Dama y a mí y cuando bajaba del *ring* un espectador cobarde me golpeó con la hebilla de su cinturón en el ojo derecho, el cual casi estuve a punto de perder. Fue la mecha que prendió la bronca y aquello acabó a botellazos, pedradas, sillazos, en fin... fue una batalla campal extra que no estaba en el programa. (*Clinch*, mayo 1957, p. 51)

En la lucha libre femenil, entendida como espectáculo performativo, existen una serie de reglas —señala Elvia Fragoso, *Zuleyma*: «digamos que existe una regla no escrita de no lastimarnos el busto o el bajo vientre; a veces se golpean por accidente, pero estamos expuestas a esto»— (Miranda, 1992, pp. 118-119), las cuales, al resquebrajarse, investían de autoridad paternal a la contraparte masculina al castigar de manera agresiva las acciones violentas que desarrollaban las luchadoras rudas, pues estas se comportaban de manera «indebida».

La violencia mítica del pancracio conducía al ser humano a la eterna dicotomía, los polos opuestos de energías complementarias. Es por ello que, en el momento en el que la rabia, la locura y la sed de venganza provocaban el desorden, el ser se encontraba amargamente con una respuesta a una pregunta que jamás había formulado. Entonces surge la sorpresa incrédula, el paroxismo de la violenta reacción humana, el *maremágnum* de la «muchedumbre» con deseos de venganza y sangre; ese instante entre lo racional y lo irracional que despoja a la «verdad» de su argumento. Esta es la condición fundante de la violencia desarrollada en el arte del *catch*. Esto es lo que mitifica al pancracio a ubicarse en los límites entre lo humano y lo divino, la condición sagrada de la lucha entre el bien y el mal, entre la noción de la violencia divina y humana, entre lo profano y lo sagrado. La pérdida del momento sagrado conduce a la sensación de poder, noción de la pasión humana que define el acto violento y el poder de decisión de los individuos.

La función simbólica del orden establecido por el poder abre la posibilidad de vislumbrar la razón por la que se efectuó el fenómeno de la prohibición de la lucha libre femenil. Esta activó la condición histórica del conflicto, la disputa de poder y el control sobre el otro. En primer lugar, sobre la luchadora, que incursionaba en espacios reservados para el mundo masculino —estos ejercen «normas y constriñen conductas» (Ramos, 2008, p. 45)—, y transgredía con esto los roles femeninos, además de que eran representadas mediante los medios de comunicación como mujeres masculinizadas que hacían uso de una violencia autorizada que solo podía ser efectuada por los hombres. En segundo lugar, al proscribir esta actividad, el fanático capitalino no pudo presenciar la lucha libre femenil, y la poca información a la cual tuvo acceso fue la presentada por las revistas y periódicos especializados en el deporte, construyendo, así, una imagen de mujer luchadora a la cual solo presenciaba fuera de la Ciudad de México, o bien, en las revistas y, posteriormente, las pantallas cinematográficas. En tercer lugar, los *fans* televisivos, a quienes, al restringirles la trasmisión de lucha mediante ese dispositivo, y con el ingreso del cine, se les mostró la imagen de una mujer luchadora que presentaba una serie de características cercanas al estereotipo de las actrices más destacadas de la época.

Con esto se confirma una identidad mediática que tuvo origen en el hecho de la prohibición al difundir una fémina corporalidad domesticada, estilizada y estandariza a semejanza de los códigos de belleza contemporáneos presentados en la televisión y el cine.

Por otro lado, y entendiendo que las formas violentas que más repercusiones sociales tenían sobre la afición eran las funciones en vivo de lucha libre, se instituyeron reglamentaciones y acciones normativas para controlar las pasiones alborotadas en el catártico desfogue de energías combativas propio del público. De modo tal que las autoridades capitalinas efectuaron una serie de acciones con la finalidad de frenar la violencia que se desataba en las arenas. Los correctivos pretendían, por un lado, proteger a los luchadores de las agresiones del público y, por el otro, salvaguardar la integridad de los aficionados que no participaban en estos hechos:

Durante el año que finaliza en unos días más, los inspectores Autoridad de las Arenas Coliseo y México del D.F., consignaron a las delegaciones

de Policía para su correspondiente castigo ciento cuarenta y nueve personas acusadas de: arrojar papeles encendidos al público, cigarros encendidos y líquidos y varias veces cohetones, amén de proferir insultos a las luchadoras a quienes las autoridades competentes les impusieron multas fuertes o arrestaron por las faltas cometidas.⁵⁹ (*K.O. Semanario deportivo*, 1965, p. 20)

En la cita anterior se observa el actuar del poder y sus implicaciones, las cuales restringían las manifestaciones socioculturales de una sociedad que transitaba entre las bárbaras costumbres de un pueblo autóctono y las modernas figuras mediáticas que, a través de su espectáculo, animaban a un público deseoso de liberar sus pasiones en la representación de la eterna lucha del bien contra el mal.



Fotografía 24. Irma es castigada por la Dama Enmascarada y Chabela Romero. Los aficionados al fondo observan atentos el cruel castigo, el cuerpo sometido.⁶⁰

Y sobre el cuerpo: lenguaje, poder y violencia

La violencia mítica se simboliza por medio de la teatralización propia de la lucha libre y esta es aprehendida en la representación del pasado que configura la memoria y la palabra. De igual forma, la violencia como discurso emerge del cuerpo, de la imagen y de su composición. De su producción

59 Las multas iban desde los \$100.00 hasta los \$ 500.00 o 15 días en prisión, bajo el concepto de alteración del orden público.

60 CCAON, A.C. Acción mujeres, lote 624, s/a.

y reproducción se da la adscripción hegemónica a una ideología que funciona como cultura de dominación. Siguiendo el planteamiento de Foucault —el cual sostiene que el poder no necesita autonombrarse ni apropiarse, sino ejercerse—, se puede observar que lo necesario para su función impositiva es la significación; sin embargo, necesita formas de representación (Foucault, 1993, pp. 165-170). El ejercicio del poder requiere la escenificación, el sacrificio y el ritual, prácticas de imposición sobre la subjetividad corporal. Esta es su condición primaria: conservar siempre el poder, el cual se manifiesta a través de actos violentos sobre el organismo humano. Pero el acto fundante se presenta en el lenguaje y es sobre el cual se hace patente el sufrimiento o el dolor. Al comprender este como una sustitución figurada del acto violento, el lenguaje es entonces no solo formulación y enunciación de palabras, sino acción que instrumentaliza al que detenta el poder. Dicho de otro modo:

Hacemos cosas con palabras, producimos efectos con el lenguaje, y hacemos cosas con el lenguaje, pero también el lenguaje es aquello que hacemos. Lenguaje es el nombre de lo que hacemos; al mismo tiempo aquello que hacemos y aquello que efectuamos, el acto y sus consecuencias. (Butler, 1997b, p. 26)

Esta acción instrumental del lenguaje ofrece al que retiene el poder la construcción del orden social, es decir, la condición de la ley en términos legales. El dominio de la ley como poder e instauración del orden por métodos de sometimiento es instrumento del poder. La imposición del orden social como fin elimina los peligros que transgrede este, de tal forma que mantiene las estructuras del orden del poder. Tal imposición tiene su origen en la noción perversa de la ley.⁶¹ La perversión se presenta en el lenguaje que da origen a la mentira y esta introduce las nociones de castigo y represión que, plasmadas en la violencia del ámbito jurídico, son transportadas a la violencia mítica como justificación de leyes, decretos o reglamentos que atentan contra la condición de libertad humana. Ahora bien, estas disposiciones tienen como finalidad: «disciplinar a los hombres

61 Ver nota 55.

y controlar sus relaciones», de tal forma que crean un dispositivo que haga: «funcionar las relaciones de poder en una función, y una función por estas relaciones de poder» con el objetivo de: «reformular la moral» (Foucault, 2005b, pp. 202-210). De esta manera, la fuerza del derecho-ley permite avanzar en la condición política de la violencia, para que el Estado no necesite justificaciones jurídicas para ejercer disposiciones incongruentes, sino la misma se encontrará en el ámbito del orden simbólico y mítico. En las sociedades conservadoras, esto define la condición de violencia como un ejercicio de pérdida del bien común. La finalidad de las alas conservadoras, al buscar reprimir la condición de la violencia simbólica, es someter a lo distinto, lo que no está bajo control; lo raro y lo extraño y, así, fundar un manto de negatividad sobre el otro.

Por consiguiente, la prohibición que impedía a las mujeres practicar y ejercer la profesión de la lucha libre en la Ciudad de México se encontraba inserta en este marco de destitución de lo simbólico y en la imposición del orden social. La disposición de proscribir se intentó fundamentar en el ámbito jurídico, sin embargo, en la práctica se llevó a cabo por medio de la violencia mítica a través de un conjunto de acciones impositivas que no necesitaron justificaciones jurídicas, sino que se desarrollaron por debajo del agua, es decir, en la misma línea de representación simbólica del *kayfabe* y el uso de un mecanismo de presión para que las luchadoras tuvieran que dejar la capital del país y refugiarse en las arenas de la periferia.

Las luchadoras de la década de 1950 se enfrentaron a dos ideas que aún estaban presentes en su tiempo y que tienen fundamento en el discurso oficialista y en la vida intrafamiliar. Por un lado, Michelle Perrot plasma una de esas concepciones: «La ciudad, por la noche, es hostil a las mujeres solas, una mujer correcta solo se desplaza con un hombre. Si va sola, arroja molestias, acoso sexual, policial, violencia y violación» (Perrot, 1997, p. 31). Una buena mujer no podía trabajar de noche, pues quienes lo hacían eran las vendedoras de su cuerpo, de caricias, de su amor. Esto remite a la siguiente concepción, que tiene especial importancia en el universo de la lucha libre femenil: el cuerpo, símbolo social pero también investido de significado carnal.

La conexión entre ambas estriba en la condición de corporeidad (Rangil en Gutiérrez, 2003, p. 55). La imagen de la mujer luchadora trastocaba el

estereotipo de la mujer común al internarse en una actividad propia del mundo masculino, que ya para la época de la prohibición se había popularizado: «La pujanza de un deporte masculino, toda fibra y virilidad que ha echado hondas raíces en el ánimo del pueblo» (*Clinch*, octubre 1958, p. 50). La luchadora, en su actividad, construyó sobre el espectador una fantasía. Las gladiadoras eran el espejo de un universo femenino que rompía reglas sociales con su comportamiento: «El público gritaba a mi compañera y a mí *marimachas*» (*Clinch*, junio 1957, p. 50). Sobre el *ring* había un reajuste de los cánones morales, una apropiación.

Las representaciones del cuerpo humano se convierten en imágenes *performativas* que proyectan los valores sociales y los sistemas simbólicos en la subjetividad de los individuos mediante los diferentes códigos que los construyen. (Muñiz, 2004, p. 84)

El cuerpo de la luchadora sufrió la contradicción de la imagen de mujer mexicana de los años cincuenta. El suyo era un cuerpo guerrero, era un rostro salvaje. En el caso de quienes usaban máscara, se trataba el ocultamiento de los rasgos típicos. Asumir a través de la máscara otro personaje es ser otro en uno; dejar de ser Magdalena Caballero e investirse de rasgos heroicos al renombrarse como la Dama Enmascarada. Transformar los rasgos faciales invistiéndolos de rasgos sobrehumanos de un poder extranatural, era entonces ser la súper heroína o la mega villana (ver fotografía 25).⁶²

En el espectacular mundo de la lucha libre jugaban un papel muy importante las vestimentas de las luchadoras, la personalidad, la máscara o el rostro; elementos que fueron retomados tanto por el espectador como por el empresario de lucha libre —así como los productores de cine y televisión—, como un medio que se construyó en función de un mensaje. El análisis y los sistemas se encuentran concentrados en las cargas de intuición, imprecisión y subjetividad que se hacen presentes en la codifi-

62 El nombre de la luchadora en la fotografía reproduce el discurso de la mujer sensual y traidora. A través de los rasgos que se alcanzan a percibir detrás de la máscara se vislumbra un gesto de sutil coquetería, muestra sus atributos físicos y su mirada se complementa con el dibujo de una leve sonrisa. La habitación austera, la maleta, el vetusto camastro y unas sandalias de baño complementan el cuadro, permitiéndonos observar los vestidores de las luchadoras, un espacio privado que invita a posar la mirada en la anatomía de la luchadora. CCAON, A.C. La Malinche, lote 719, 31 de enero de 1965.



Fotografía 25. La Malinche en el vestidor.

cación del mensaje y la relación que se establece entre este y el significante, es decir, entre lo que se dice y su significado, que es lo que se entiende. Además, se muestra de manera explícita y abierta en el discurso, o implícita en los simbolismos que se manejan de forma difusa. Estos elementos fueron creadores de frases, oraciones, palabras, códigos gestuales, señales corporales y códigos de vestimenta que, a través de la lucha libre —ya sea en vivo o por medios de comunicación— dieron paso a una apropiación y uso del lenguaje que se empleaba en el espacio construido; en este caso, en la lucha en vivo, en las revistas, los póster, la televisión y el cine.

Es momento para realizar una acotación: no era lo mismo presenciar un combate de lucha libre femenil a través de los medios que presenciarlo en la arena, o bien, ver las peleas representadas en el cine por actrices profesionales. No era lo mismo ver a Lorena Velázquez sobre el *ring* con indumentaria de luchadora —quizá con algún tipo de entrenamiento para poder desarrollar una actuación—, a observar a una luchadora profesional realizando su práctica deportiva. No es lo mismo el fotograma de una película en la que se aprecie una acción luchística, a una placa fotográfica de un movimiento en una función. A decir de Julia Tuñón: «Las imágenes no se explican solas, ni explican su entorno, antes bien requieren ser explicadas en su entorno» (Tuñón en Torres, Patricia, 2004, pp. 17-19).

Ahora bien, la violencia corporal no se presentaba únicamente sobre el *ring*, las gladiadoras también sufrían la discriminación de los compañeros luchadores, los cuales hacían bromas pesadas escondiéndoles sus accesorios deportivos, colgándoles en sitios altos sus prendas de vestir o insultándolas con expresiones tales como: «nomás vienen las viejas a salar el *ring*». En consecuencia, las luchadoras crearon formas de resistencia en el ambiente para no ser molestadas. Irma González, en una entrevista, narró una anécdota en la cual un luchador del que no recordaba el nombre le escondió su equipo de lucha. Ella se dirigió con Jack O'Brien, ya que era el

encargado de la función y le comentó agregando que, además de esconderle su vestuario, le hacían falta doscientos pesos. O'Brien reclamó airadamente a los luchadores presentes en el vestidor. Irma señaló que después de esa *mentira piadosa*, nunca más le volvieron a jugar una broma pesada (Irma González, entrevista, 2011).

No todas las luchadoras corrieron con la suerte de Irma. Algunas sufrieron las constantes dificultades de la vida familiar, las restricciones de la familia o las agresiones de algunos aficionados. Y para cerrar el círculo, paradójicamente en una profesión que denota violencia, existieron casos de abuso doméstico. Lola González comenta al respecto:

A los 19 años me casé, muy enamorada. Mi esposo era un luchador muy destacado de Ciudad Juárez. Tras dos años de noviazgo decidimos casarnos, y yo me hice cargo de las dos hijas que él tenía. Él me puso como condición que me retirara de la carrera. Yo acepté pensando que íbamos a compartir mucho tiempo juntos, pero él seguía con su misma forma de vida. Rápido entendí que no iba a estar yo contenta así. Decidí volver a trabajar, con bastante enojo de su parte. Aparte ya había golpes, había abandono y había alcohol. Si algo me hizo resistir fue el hecho de que yo tuviera mi propio mundo fuera de la casa. Él tenía problemas muy serios de alcoholismo y hubo mucha violencia doméstica. (*Luna Córnea*, 2004, pp. 164-165)

Los gritos, la parafernalia y la catarsis vagaban violentamente entre los bandos de la lucha; las rudas contra las técnicas, desembocando en una simbiosis cultural que afectó en las estructuras psicológicas de las participantes. En el caso específico de Lola González, este tipo de situaciones le provocaron serias crisis de identidad, profundas depresiones y periodos de duda existencial que le hicieron cuestionarse el sentido de su vida y, en los momentos más complicados, pensar en el suicidio (María Dolores González, entrevista, 2011).

Siguiendo la idea de Carmen Ramos: «La desigualdad de los espacios de poder y sus mecanismos, son reproducidos por el ordenamiento social» (Ramos, 2008, p. 35), reafirmo que la construcción de la identidad transmutable de las luchadoras fue afectada por las condiciones que se

presentaron en su historicidad. La vida de Lola González presenta el lado más crudo en la conformación de una doble personalidad. Este es el que el aficionado comúnmente no observa, y que tiene que ver no solo con las lesiones, cicatrices o dolencias físicas que se obtienen luchando, sino con las heridas psicológicas, producto de la vida acelerada y de vivir con dos personalidades, de llevar al extremo el juego de las identidades. Pero también, de vivir una vida en pareja cimentada en un clima de violencia y, aunado a ello, la explotación laboral, puesto que, para que un luchador pueda obtener una ganancia considerable, prácticamente tiene que luchar todos los días, así que no hay fechas para «descanso, ni vacaciones, navidad o días de los reyes» (Sandra González, entrevista, 2011). Lola *Dinamita* González narró en un programa de televisión uno de los pasajes más difíciles de su historia de vida, que le hizo cuestionarse si valía la pena el esfuerzo de su actividad laboral, pues esta representaba el alejamiento de su familia:

Hay momentos muy desgarradores dentro de la maternidad, en lo que a mí concierne. Yo recuerdo cuando se desbarató el matrimonio, una vez que iba a luchar a la Coliseo; y ya tenía mis maletas, y la niña no estaba lista. Y yo tenía la desesperación de llegar a cumplir con el compromiso, y la niña me miraba con sus siete años... Y yo le decía, ¡apúrate, chihuahua! ¡Es que no voy a llegar a trabajar! ¡Te voy a dejar aquí encerrada! Y la dejé encerrada, salí corriendo y luché, terminé la lucha; fui y compré un pollo, llegué y abrí la puerta y vi a mi hija; y me dijo: ¡cómo te odio!, ¿por qué me dejaste aquí?⁶³

La mujer luchadora no puede desprenderse de su complicada realidad: «no había otras condiciones, yo no tenía familia aquí»,⁶⁴ de tal forma que su identidad parte siempre de su cotidianidad, de un mito o leyenda que deja huella en su auto-reflexión configuradora. Ella está presente en una red compleja de relaciones sociales que se multiplican en la vida común, en los espacios públicos, en el barrio, en la arena y en el hogar. A través de estas asume la vida, hace frente a las adversidades que se le presentan

63 María Dolores González en Experiencias con El Hijo del Santo. (2011, 1 de junio).

64 Ver nota 63.

y encuentra en su trabajo la resistencia ante las imposiciones sociales o políticas que afectaron su colectividad.

Como colofón al respecto de la construcción del mito de la prohibición que afectó de sobre manera a la mujer luchadora, se vislumbran dos posibilidades. En primera instancia, al no aparecer un decreto de ley en la *Gaceta Oficial*, sugiere que dicha disposición no existió. Esta afirmación emerge puesto que, en el citado diario, se presentaron reglamentaciones o decretos sobre otros aspectos de la lucha libre o diversos espectáculos públicos. Sin embargo, lo que sí se presentó fue un veto a la lucha libre femenil. Esto es evidencia de una serie de prácticas represivas por parte de empresarios, comisionados e involucrados en la lucha libre, pero también de los responsables del gobierno capitalino de la época. Otra posibilidad es que el famoso decreto jamás se publicara, pero que se llevara bajo otras modalidades, lo que implicaría una acción al margen de la ley. De ser este el camino que se siguió, es muestra de un *continuum* de una política de exclusión a las mujeres de escasos recursos, negándoles accesos y posibilidades dentro del marco de la modernización mexicana.

Lo que debe quedar claro es que existió un veto a las luchadoras mexicanas en la Ciudad de México y que estas no pudieron trabajar en ella durante treinta años. Por lo tanto, el mito del decreto funcionó como mecanismo de poder. Este, a través de la reiteración lingüística, retórica y verbal, se asentó en el imaginario de las luchadoras, es decir, los empresarios, comisionados, periodistas, compañeros y allegados al medio, por medio de rumores que mitificaron una proscripción y le concedieron un poder simbólico, valiéndose de la palabra, del lenguaje.

El poder del lenguaje para trabajar sobre los cuerpos es la vez causa de la opresión sexual y el camino más allá de la opresión... El lenguaje asume y modifica su poder para actuar sobre lo real mediante actos locutorios que, al repetirse, se convierten en prácticas arraigadas y, a la larga, en instituciones. (Butler, 2001, p. 147)

La segunda conclusión sigue el rumbo que tomó el mítico decreto, el cual afectó la vida de las luchadoras y configuró una identidad beligerante de resistencia y transgresión al condenarlas a trabajar en las periferias de

la ciudad, en las cuales la paga y las oportunidades laborales eran inferiores en comparación con el punto central del pancracio. De tal forma que la vida cotidiana de estas mujeres tuvo que adaptarse al escenario y, en cierta manera, las obligó a reflexionar en su capacidad de reinventar en múltiples facetas su vida social, dadas las exigencias del tiempo y espacio en que se desenvolvía.

La transmisión de la lucha libre femenil por televisión fue una especie de reivindicación instantánea de la figura femenina. Ese momento social en específico exigía la liberación corporal y la apertura de espacios. Esto provocó que, a través de la lucha, de las llaves y de la sangre que manaba de los rostros morenos, guerreros y violentados, se le otorgara un significado descriptivo al espectáculo. En el combate mismo estaba su significado liberador de energías.

La prohibición —en primera instancia, de orden práctico, y en segundo, televisivo— a la lucha libre femenil, generó que las luchadoras no pudieran actuar frente al público capitalino. Sin embargo, siguieron presentes en las arenas de provincia; de tal forma que ellas se adaptaron a las circunstancias y, al llegar a la arena, eran interceptadas por niñas o niños y otros aficionados para pedirles un autógrafo o cargarles la maleta. Al salir por el pasillo, en el momento cumbre, se encaminaban al *ring*, donde tenía vida el combate y la acción que desencadenaban pasiones: la teatralización a cuatro frentes, pararse en medio del cuadrilátero y gritarle retadoramente al público para hacerlo reaccionar a favor o en contra.

Así, el público enardecido, entre cervezas y fritangas, entre mentadas y el paroxismo del fanático, observaba el cruel espectáculo que brindan las luchadoras al golpear a la rival y al humillarla frente al aficionado, al azotarla entre las butacas y al romper el orden del *ring*, que no es más que una extensión de la ley de la calle. Creaban en conjunto una atmósfera virulenta que se desplazaba entre la lucha como deporte, como espectáculo, como actuación performativa y como representación de la vida cotidiana.

Aquello era la danza de cuerpos que roza la violencia citadina, con esa picardía muy del barrio; reírse de la vida, del caos, del desempleo, de la muerte; salvaje coreografía liberadora de emociones; espacio íntimo en donde el obrero, el jornalero, el oficinista, el mecánico, el ama de casa, la cabaretera, la esposa descarriada y todos los arquetipos humanos conviven

entre aplausos y rechiflas; lugar en donde se grita, se maldice, se encuentra un desahogo por todo lo que no se puede hacer en la vida común; todo mientras la gladiadora durante veinte minutos roza los límites metafísicos de la admiración y experimenta lo que significa ser un ídolo de las masas, ser la diosa del *ring* en la Arena Peralvillo o Pantitlán, ser tocada, deseada y admirada: «Muchos se preguntarán por qué la gente quiere ser luchadora. Tal vez hemos elegido un trabajo en el que está la popularidad y en la que no hay la monotonía de los horarios establecidos» (González en *Luna Córnea*, 2004, p. 167). Y así, al salir del universo del pancracio, se enfrentaba a la vida cotidiana. Sin embargo, con el devenir de los años, las luchadoras mexicanas se enfrentarían a un nuevo reto: la arena mediática.

Capítulo tercero.

La identidad mediatizada: lucha libre y medios de comunicación

La función primordial del lenguaje es figurar el mundo.

LUDWIG WITTGENSTEIN

En esta esquina: las luchadoras.

Y en esta otra: los medios de comunicación

La lucha libre es un mundo mágico lleno de formas, un abanico que abre diversas posibilidades que dibujan sutilmente una textura del mundo sociocultural. En el deporte-espectáculo se mezcla el misterio, el sonido, la imagen parafernática, las máscaras, los rostros y los equipos que se utilizan. Estos elementos, a través de los medios de comunicación, componen la iconicidad mediática del cosmos del *costalazo*. El objetivo del capítulo es explicar cómo se configuró una identidad mediática a través de las revistas, la televisión y el cine, entendiéndose estos como espacios de acción de la lucha libre.

Hay que asentar que el tipo de estudio que se realiza en el caso del cine no es un análisis fílmico —pues este requiere de otras implicaciones metodológicas y teóricas—, sino que lo que se desarrolla es un análisis histórico del desenvolvimiento de la mujer luchadora en los medios —entiéndase como un proceso evolutivo del *catch* que impulsó la inclusión de la televisión y el cine—. Es por ello que son importantes para la historia de la lucha libre femenil.

La hipótesis de este apartado es la gestación de una identidad dentro del espacio-arena entendido como lugar mediático en donde se construyó una plataforma de comunicación. La mirada se centra en la relación entre la lucha libre como actividad performativa y la identidad mediatizada, la cual es entendida como parte de una construcción identitaria de la condición de género forjada desde la cultura.

La naturaleza es, en su sentido estricto de funcionamiento biológico-corporal, distinta del significado cultural que cada sociedad define para las mujeres. Recuperar el sentido de sí significa entonces reconocer la diferencia: no somos solo sexo, también somos cultura, esa parte del género que debe de representar tan dignamente al ser humano como el otro. (Gómez, 2004, p. 202)

La mediatización de la identidad se reafirmó con la idea de transmutabilidad, puesto que se generó un enlace con el cuerpo, la imagen y la creación de simbolismos corporales de la luchadora que producían comunicación —en palabras de Niklas Luhmann: «la sociedad no está compuesta de seres humanos, sino de comunicación»—, los cuales son comprendidos como sistemas de autorreferencia que construyen niveles de conciencia expresados a través de un lenguaje en un modo propio de creación autopoiética (1997, p. 27). Las fotografías en las revistas y periódicos, así como las pantallas de televisión y cine, plastificaron los deseos, ilusiones y emociones que, a través de los ojos de los espectadores, reflejaban el dolor, la soledad, la miseria y crueldad, pero también la libertad que representaba el vuelo desde la tercera cuerda.

Es importante señalar que:

1. Se analiza una sociedad cambiante, móvil, con múltiples formas de conceptualizar a) el espacio, b) lo moderno, c) la tradición y d) la realidad.
2. La etapa que se vivió en la Ciudad de México entre 1940 y 1960 se caracterizó por intensos cambios en el discurso de lo mexicano; sin embargo, se mantuvieron posturas e ideas en la práctica que rebasaron dicho marco temporal.
3. La apertura de espacios para la mujer fue consecuencia de la lucha encaminada por los grupos, movimientos y colectivos femeniles, más que una apertura moderna en las políticas del Estado mexicano.

En el México de los años cincuenta y principios de los setenta, los grandes ídolos del *ring* fueron forjadores de ilusiones y formaron parte de una cultura audiovisual en el país. El misterio y espectacularidad

convivieron con las imágenes descarnadas de la violenta realidad citadina que se reflejaban en la gran pantalla. El proceso de construcción cultural de identidades se hizo presente en los cines, salones de baile, fiestas, estadios, parques y arenas. En estos espacios también se construyeron nociones de realidad a partir de lo observado y realidades imaginadas a partir de lo deseado. De tal forma que el cuerpo visualizado se puede definir como un ícono que tiene la característica fundamental de ser admirado: «El objeto visible, ícono o semióforo está hecho para ser mirado». (Pomian en Rioux y Sirinelli, 1999, p. 91), lo que articula la cultura visual y su intrínseca relación con la lucha libre.

A partir de la relación entre medios de comunicación visual y deporte, se analizará el transitar histórico de la mujer luchadora y su inclusión en las revistas, su breve paso por la televisión y la participación en el género de cine de luchadoras. En estos medios se observa cuál papel desarrollaron, qué función cumplieron y cómo se representaba el cuerpo de la luchadora. Los medios fueron una oportunidad de contar con un espacio de resistencia y difusión corpórea de su actividad y, a la vez, eran generadores de identidades durante el tiempo en que esta se encontraba prohibida en la Ciudad de México. Además, fueron un espacio para la «reiteración del poder», creando efectos independientemente de la voluntad del «participante sujeto al poder» (Butler, 1997a, pp. 26-28). Los medios audiovisuales mostraron que «las estructuras sociales no eran estáticas, sino temporalizadas» (Luhmann, 2005, pp. 18-20).

Cultura audiovisual y lucha libre femenil

Si, como establece John Berger, el mundo visible se ordena en función de un individuo que observa, en la lucha libre la expectación por ver de parte de los aficionados siempre estará presente. El planteamiento de Berger cobra relevancia a través de las revistas, la fotografía, la televisión y el cine. Considerando que el lenguaje visual ha repercutido en la vida cotidiana de las sociedades modernas, su función principal es crear significados simbólicos por parte del individuo observador (2000, p. 15). Para Janina Möbius, los espacios destinados a la representación fotográfica de las luchadoras tendían a presentar un camino bifurcado; la iconografía femenil —dice

Möbius— transitaba entre el *glamour* y el hogar, entre la recámara y la arena, entre la intimidad de la cocina hogareña y las azoteas de las arenas, las cuales fungían como locaciones para cristalizar los anhelos de las mujeres gladiadoras por lograr el ansiado éxito. En otras palabras, los medios de comunicación confeccionaron una identidad, cuya significación vagaba lúdicamente entre lo público y lo privado (Möbius en *Luna Córnea*, 2004, p. 151).



Fotografía 26. Luchadora Tanía la Guerrillera y familia.⁶⁵

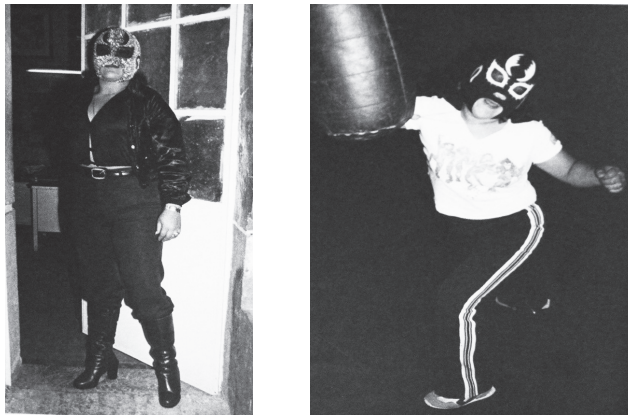
Para poder establecer ese significado es importante que existan dos componentes: el que detenta el símbolo y quien lo descifra. Esto es entendido como la construcción discursiva que se interpreta desde la capacidad de observar del ser humano.

La lucha libre femenil mexicana que se reprodujo y transmitió en los años cincuenta en medios de comunicación masiva, formó parte de una importante cultura audiovisual. Esta se interesa por todo acontecimiento en el que el aficionado o consumidor busque la información, la significación o el placer a través de las tecnologías visuales. La cultura visual no

65 La fotografía fue tomada en Ciudad Nezahualcóyotl, 1981. (Grobet, 2005, p. 196). La obra de Grobet fija la mirada en la vida cotidiana de las luchadoras. Desde una propuesta fotográfica *cuasi* antropológica, la fotógrafa mexicana nos transporta a las periferias de la Ciudad, en donde comúnmente vivían las atletas, hasta las arenas remodeladas para que, a la usanza estadounidense, se diera realce al *show*. Las luces, el humo y la música son elementos que complementan el cosmos luchístico, en el cual algunos intelectuales han observado un moderno ritual que tiene origen en la cultura prehispánica.

depende únicamente de las imágenes por sí mismas, sino de la tendencia a plasmar o visualizar figurativamente la existencia. De tal manera que la cotidianidad de un espectáculo como la lucha libre femenil tiene a visualizarse como una refundación de la realidad a través de la capacidad de reinventarse imaginativamente (Mirzoeff, 2003, p. 19-23).

En este orden de ideas, Néstor García Canclini sostiene que las construcciones simbólicas son maneras de imaginar lo posible (2006, p. 149). Las acciones de lucha libre que se presentaban en los medios son formas de representar lo posible. Los espectáculos mediáticos plantean un modo de repensarse, asumir la realidad al crear en el aficionado un acto configurador de significados sobre lo observado.



Fotografía 27. Fotografías de la luchadora La Briosa. ⁶⁶

Es importante desarrollar la idea de espacio negativo para comprender la importancia y el significado de los lugares de acción de la lucha libre femenil en los medios de la época. A través de estos se difundía la iconicidad generadora de paradigmas en la moda, estética y comportamiento que llevaron a los ídolos del *ring* a ser figuras mediáticas (Bertaccini, 2001).

⁶⁶ Las fotografías fueron tomadas entre los años de 1981 y 1982. (Grobet, 2005, p. 200). Del hogar al gimnasio, de la vida privada a la pública. La mutación cultural en la lucha libre femenil comprende más allá de observar a una mujer con vestimentas comunes a observarla con arreos de batalla, o bien, de entrenamiento. La transmutabilidad de la luchadora está presente en la vida misma, en la reinterpretación de sus roles, en su adaptación y desenvolvimiento en espacios vedados por el poder. Pero fundamentalmente, en su resistencia a la imposición.

El espacio negativo es un término que alude a una técnica fotográfica y busca resaltar aspectos de la composición armónica de la imagen, con la finalidad de destacar el centro de interés de una parte específica de la obra. En el caso de las imágenes femeninas, la idea no era solo resaltar los aspectos estéticos, sino contemplar el discurso de género implícito en la imagen. Ahora bien, entendiendo que el uso del material fotográfico que se presentaba en las revistas de lucha libre creaba una carga de impresión, sostengo que estas cumplían con la función de mostrar no solo lo que era, sino lo que podría ser.



Fotografías 28 y 29. Irma González en campeonato y posando en la azotea.⁶⁷

La imagen tiene la capacidad de hacer sentir y crear, esta debe de ser sometida a un análisis que parte no tanto de verdades, sino de interpretaciones que convoquen la verosimilitud fotográfica. Es a consecuencia de lo anterior que las imágenes fotográficas y los productos visuales cumplían las funciones de memoria materializada a través de la percepción y de la visión aunada a su esencia instantánea y volátil (Lizarazo en De La Peña, 2008, pp. 11-15).

67 CCAON, A.C. Irma González, lote 411.2, s/a y lote 411.4, s/a. En la primera imagen se observa la vestimenta sofisticada del mundo del pancracio. En la segunda se presenta un tipo de retrato común en el mundo de la lucha, sesiones fotográficas sobre las azoteas de las arenas.



Fotografías 30 y 31. Chabela Romero con capa y posando afuera de la Arena México.⁶⁸



Fotografía 32. Angélica Rivero posando sobre un escritorio.⁶⁹

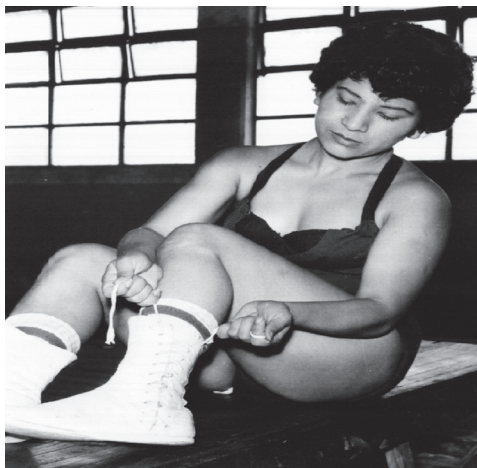
Los medios de comunicación marcaron una gran influencia en la lucha libre femenil. La dramaturgia, la teatralidad y el acto performativo sobre el entarimado dibujaron un mundo imaginario que transitó entre la realidad y la representación del enfrentamiento humano. En pocas palabras, esto es: «la construcción de la realidad, ilusión y la realidad imaginada» (Luhmann, 1984, pp. 111-126).

68 CCAON, A.C. Chabela Romero, lote 888.3, 10 de julio de 1966 y lote 888.2, 1960.

69 CCAON, A.C. Angélica Rivero, lote 875, 3 de septiembre de 1957. La mirada sensual complementa una imagen que muestra a una luchadora en una pose semejante a las usadas para revistas de «caballeros».

La luchadora mexicana, al subir al cuadrilátero, desafiaba las ideas comunes y mostraba una imagen de mujer: «peligrosa, pero atractiva, traicionera, aunque sea por amor, que rompe con los estereotipos del comportamiento femenino» (Möbius en *Luna Córnea*, 2004, p. 151), elementos del proceso de constitución identitaria. La corporalidad mediatizada se insertó en un proceso cultural de apertura de espacios:

Cuando coloco un pie en el cuadrilátero sé que tengo que dar lo mejor de mí porque los aficionados se lo merecen, y a la vez brindar un espectáculo. La gente espera eso precisamente de mí, es halagador que se me aplauda y estimule cuando hago bien mi trabajo. (Miranda, 1992, p. 117)



Fotografía 33. Irma González abrochando las agujetas de sus zapatillas de lucha.⁷⁰

De tal forma que la idea de mujer que se tiene en el contexto histórico y social de esta época mediática se hace presente a través de las manifestaciones que están implícitas en las actividades y espacios de acción en que se desenvuelve la mujer. La imagen femenina de la luchadora se encontraba en contraposición con la construcción de la imagen de la mujer en las revistas y, posteriormente, en la televisión y el cine.

⁷⁰ CCAON, A.C. Irma González, lote 411.4, s/a. La atmósfera del gimnasio recrea el momento de transformación de mujer común a luchadora exitosa.



Fotografías 34 y 35. Chabela Romero en escaleras de departamento, como una mujer común, y posando como luchadora aguerrida.⁷¹

Las revistas de lucha libre fueron los primeros espacios mediáticos en los que se manejó una significación de la identidad femenina y corporal de las gladiadoras mexicanas. Dentro de estas se plasmó la inserción del género femenino en un universo propiamente masculino. La transgresión identitaria de la mujer en el *catch* se presenta al ingresar a un deporte que era considerado como: «coto reservado a los varones» y la importancia de este en: «el papel que desempeña en la producción de identidad masculina» (Elias y Dunning, 1995, p. 324). La corporalidad femenina se encontraba inserta en un campo de la vida en que la fuerza y la resistencia deportiva la enfrentaban la idea de la fortaleza masculina, de tal forma que su accionar sobre el *ring* fue una muestra de la lucha y defensa por: «la definición del cuerpo legítimo y el uso legítimo del cuerpo» (Bourdieu, 1984, p. 200).

No importan quién triunfe. Ellas les ponen gran colorido a sus encuentros. Y claro, son todo un espectáculo para la vista de los aficionados, que prefieren ver la gran anatomía de Chabela y la Jarochita, que los músculos de cualquier rudo. (*Lucha libre colección de oro*, 1968, p. 36)

71 CCAON, A.C. Chabela Romero, lote 888.1 26 de julio de 1964 y lote 2486.

La mirada lasciva de los reporteros de la época sometía el cuerpo de la mujer a una mera representación masculinizada de su sexualidad. Las revistas de lucha libre dirigidas a un público mayoritariamente varonil, mediante su lenguaje dejaban una muestra de la imposición de una idea preconcebida en la que el poder de la palabra obligaba al cuerpo femenino a adquirir un significado dentro del discurso en los contextos de las «relaciones de poder» (Butler, 2001, p. 125).

La arena mediática: el mundo de las revistas de lucha libre

La arena mediática es un espacio en el cual la realidad cotidiana se construye en función de los medios a través de fotografías, imágenes televisivas y de cine, las cuales reflejan las nociones de realidad social que se desarrollan en la misma. En las arenas es posible comprender la mediatización corpórea en el espacio virtual, ya que ayudaron a construir una mirada que percibía el movimiento de los cuerpos, asumiéndolos como parte de una recreación lúdica: «la experiencia audiovisual replantea el modo de relación con la realidad, desde las transformaciones de nuestra percepción del espacio y el tiempo» (Barbero y Rey, 1999, p. 24). Así, se tiende a movilizar las expectativas de los asistentes; en palabras de Jacques Rancière, «un lugar donde una acción es presentada, hecha realidad actual, por cuerpos vivos frente a cuerpos vivos» (En *Fotocopioteca*, 2008, p. 3).

Dentro de los espacios mediáticos el trabajo de la luchadora se trasladó más allá de la noción tradicional de la mujer fatal, la mujer sexual o la mujer como objeto de deseo. En la representación, el espectáculo propiciaba interpretaciones que iban desde la construcción más quimérica —la diosa de carne y hueso— hasta la representación moralista —que condenaba a la luchadora a ser una mujer impúdica, la vendedora de amor, la traicionera que lucha por el hombre que era su protector—. Lo anterior contactaba los deseos más ocultos del espectador: mirar el cuerpo de la luchadora, acercarse y tocarla, lo cual era parte fundamental de la configuración de la puesta en escena. Desde la aparición de las primeras luchadoras extranjeras en las revistas hasta las presentaciones de las gladiadoras en la televisión, la mujer fue presentada como *second* o *valet* —es decir, figuras metalingüísticas que confieren en el orden del universo luchístico un

significado específico— y comenzaron a aparecer junto a los luchadores más destacados de la época.

Entre los más recordados por los viejos aficionados se encontraba el Médico Asesino, quien hacía mancuerna con la Enfermera del Médico Asesino, cuya función era la de acompañante e intervenía en forma ilegal. Estas actividades abrieron el camino para la práctica deportiva en un mundo machista, misógino, competitivo y abigarrado, en el cual se consideraba que: «Ahora ya es normal, pero antes, mientras te cambiabas, podías escuchar las palabras ofensivas hacia las mujeres por parte de figuras que alardeaban de mucha educación» (Daniel López, entrevista, 2009).

En México, las revistas de la época retomaron el modelo que seguían sus símiles estadounidenses, las cuales tenían más años en el negocio. En estas se mostraban a las atletas en acciones luchísticas, así como en entrenamientos y sesiones fotográficas especiales,⁷² destacando las imágenes de encuentros entre luchadoras de baja estatura, acompañadas de otras de origen afroamericano. Cabe señalar que en México no hay registro de luchas de estas características, aunque sí de los luchadores llamados «minis» o «enanos», quienes tuvieron aceptable recepción entre el público nacional.⁷³ También se destacó el uso de caricaturas y viñetas para narrar ciertos avatares de las luchadoras norteamericanas. En algunas revistas mexicanas se mostraba un apartado que consistía en presentar fotonovelas o historietas protagonizadas por los luchadores más destacados de la época. En el proceso de investigación no se encontró algún ejemplar en el cual participaran luchadoras mexicanas. Es hasta la década de los años ochenta que circuló una revista exclusiva del tema de luchadores que narraba historias ficticias sobre sus andanzas a la manera de revistas populares, como el *Libro del Corazón*, o el *Libro Vaquero*, etcétera.⁷⁴ Se debe aclarar que, en dichas revistas, fueron pocos los números que le fueron dedicados a la lucha libre femenil.

La historieta de José G. Cruz, *Santo, El enmascarado de plata. ¡Un semanario atómico!*, posteriormente y dada la repercusión, fue rebautizada como *¡Una revista atómica!* y tuvo gran éxito, al igual que un número significativo de gladiadores que tuvieron presencia en este medio. Dentro de

72 Ver anexo fotográfico, imágenes 15, 16, 17 y 18.

73 Ver anexo fotográfico, imágenes 19, 20, 21, 22 y 23.

74 Ver anexo fotográfico, imágenes 24, 25 y 26.

las revistas que destacaron se encuentran *Black Shadow*, del mismo autor y contando como protagonista al gran rival de Santo, Alejandro Cruz, el Hombre de goma, *A cuerpo limpio*, con la Tonina Jackson y Rolando Vera, *El misterio del Médico Asesino*, *Blue Demon*, *¡Una revista tabú!*, entre otras (Bartra en *Luna Córnea*, 2004, pp. 47-49). Las mujeres luchadoras no tuvieron participación en este medio, sin embargo, las representaciones femeninas de estas revistas son merecedoras de un análisis concienzudo que explique y facilite la comprensión sobre estas imágenes. Es importante resaltar que los cánones de belleza que se transmitían por medio de estas publicaciones no estaban alejados de la moda y estilización que se impondrían en el México de los años cincuenta.

La mujer que trabaja tiene el ineludible deber, unido a sus otras obligaciones, de verse siempre y a toda hora arreglada. La pulcritud es la ley número uno de la mujer que trabaja y difícilmente podrá verse limpia y bien arreglada si por la mañana no se ha bañado teniendo atención en usar un desodorante, si por la noche no ha cepillado su cabello. (*Mujeres expresión femenina*, 1958, p. 38)

El ejercicio físico-atlético propio de la lucha libre exigía el uso de una vestimenta adecuada para su práctica. Al desarrollarse la escenificación sobre el enlonado, las vestimentas, a los ojos de los espectadores, producían efectos que despertaban el goce sensual de los cuerpos semidesnudos. De tal forma que la confrontación luchística se puede considerar un «acto corporal subversivo» en el cual se produce un sentido significativo, quedando investida la idea de sexualidad. A través del grito del aficionado, el lenguaje simbólico del poder se asume modificando la noción de este sobre el cual todo discurso marca: «los límites, las posturas y los modos de intercambio apropiados que definen los que constituye los cuerpos» (Butler, 2001, pp. 125-128).

En la lucha libre mexicana fue notoria la influencia de las revistas de *wrestling* estadounidense. Las publicaciones que tuvieron más mercado fueron *Zas*, *Clinch*, *Arena de Box y Lucha* y *Combates de lucha libre*. Dentro de ellas había una marcada pauta destinada a señalar los atributos físicos

femeninos y, en algunos casos, a cuestionar la capacidad luchística de las luchadoras retratadas en su interior.



Fotografías 36 y 37. Fran Gravette y Judy Grable.⁷⁵

La mayoría de las revistas consultadas llevaba a cabo el *kayfabe* o *story line*. Eran comunes los *slogans* o títulos referentes a su cuerpo o hacia su capacidad física. Pero además de conseguir despertar el interés deportivo en los pies fotográficos y las imágenes de los artículos, se notaba que lo importante era provocar el deseo masculino al poner el énfasis en mostrar los cuerpos voluptuosos de las luchadoras:

No solo las sinuosidades del cuerpo han de exhibirse en el cuadrilátero, se tiene que demostrar la técnica de lucha, el constante adelanto [...] Irma no es una Venus, no posee un cuerpo como para concursar en Miss Universo, pero sus sinuosidades harían suspirar a más de uno para después embelezarlo [*sic*] con la excelsitud [*sic*] de sus conocimientos. (*Clinch*, 1960, p. 45)

En las fotografías de las revistas de lucha libre se construyó una narrativa e iconicidad propia del deporte espectáculo que, en conjunto con

⁷⁵ CCAON, A.C. Luchadoras Americanas, lote 640.

el espectador y la representación del combate, se apropió de la violencia cotidiana manifestada en el habla popular y fungió como un vehículo que visualizó la transgresión de la identidad sexual de la luchadora.

Han sido más, mucho más los adeptos al deporte del colchón que en una u otra forma han expresado su deseo por ver un espectáculo cien por ciento viril, desarrollado por mujeres con subconsciente mari-macho. (*Clinch*, 1960, p. 48)



Fotografías 38 y 39. Jarochita Rivero y Betty Olguene.⁷⁶

La fotografía como soporte del texto en las revistas reforzó un discurso social imperante en la época que fraguó una relación entre la mirada, lo observado y «las virtualidades estéticas de la fotografía y su poder de revelarnos lo real» (Bazin, 1966, p. 19). Lo real y lo estético se configuran en la mirada sobre la realidad de la vida en sí. En las frases construidas a manera de lugar común de los reporteros de lucha se perciben las disputas por categorizar el género femenino en una transgresión física que identificaba a la mujer con la corporalidad muscular masculina o que se veía co-

⁷⁶ CCAON, A.C. Jarochita Rivero, 10 de julio de 1996, lote 946 y Betty Olguín, lote 2443.

mo similar a la de ciertas especies animales. También se relacionaban con fenómenos naturales que destacaban por su fortaleza: «Ellas echan por tierra aquella consabida frase del sexo débil. ¿Débil? ¡Bah! Son más fuertes que un toro y más endemoniadas que un ciclón» (*Combates...*, diciembre 1976, pp. 16-17).

Esto desarrolló un fenómeno: la identidad atribuida y construida. El desenvolvimiento en el *ring*, las vestimentas, los símbolos y los códigos gestuales y corporales, producían reacciones que transitaban entre manifestaciones afectivas o repulsivas del cuerpo performativo de la gladiadora. Es decir: «el cuerpo del otro se vuelve signo y espejo de lo que es el otro, pero ese cuerpo está ya investido por el estigma; dice y habla a través de este» (De la Garza en *Antropología*, 2010, p. 38).

Por otro lado, no solo se hacía hincapié en este tipo de connotaciones, sino que, en la época de la prohibición uruchurtiana, la poca actividad laboral provocó una baja sensible en el número de luchadoras. Solo unas cuantas continuaron *azotando* la humanidad. «En el D.F. las luchas de mujeres están prohibidas, ellas se han refugiado en la provincia o en algunas plazas del extranjero [...]. Nuestras luchadoras se han estancado» (*Clinch*, 1960, p. 47). Sin embargo, para algunos reporteros de la época, esto era producto del celo y la envidia que existía en los vestidores y no era provocado por la falta de oportunidades o por la decisión de las luchadoras de buscar otra profesión o dedicarse a las labores del hogar.

Entre las cuatro únicas supervivientes de nuestra lucha de faldas han creado un monopolio, un club único al que resulta difícilísimo entrar por el celo profesional y quizá el temor de verse desbancadas es bastante grande. ¿O no, Dama Enmascarada? (*Clinch*, 1960, pp. 52-53)

La luchadora y los medios audiovisuales:
las técnicas y las rudas vs. la televisión y el cine

Los medios de comunicación audiovisual que proyectaron la imagen de las luchadoras tuvieron repercusiones notorias en la identidad de las gladiadoras mexicanas. En primer lugar y, por orden de aparición de las luchadoras en los medios, se encuentra la televisión, que incorporará en sus pantallas

a las primeras practicantes del *catch*. En mayo de 1951, el canal 2 transmite lucha libre desde la Arena Coliseo. Hay que recordar que en el año de 1949 se otorgaron las concesiones a empresarios particulares para comercializar la señal televisiva. La primera concesión se le otorgó a Rómulo O’Farril, propietario en ese entonces del diario *Novedades*. A este se le confirió el canal 4 XHTV, e inició su programación el 27 de julio de 1950. A Emilio Azcárraga Vidaurreta, empresario de la radio desde 1943, se le otorga la concesión del canal 2 XEW, el 21 de marzo de 1951 y, finalmente, el 10 de mayo de 1952, inicia su programación el canal 5 XHGC, concesionada a Guillermo González Camarena (Orozco, 2002, pp. 207-208).

La primera disposición legal realizada por el gobierno mexicano data del 11 de febrero de 1950, publicada en el *Diario Oficial de la Federación*. En la emisión de este decreto se establecían las normas para el funcionamiento de las televisoras. En el año de 1955, los concesionarios de los canales 2, 4 y 5 se fusionaron, originándose así el Telesistema Mexicano, que realizó sus transmisiones desde sus instalaciones, denominadas «Televisión». La nueva empresa televisiva tuvo como accionistas mayoritarios a Rómulo O’Farril y Emilio Azcárraga, controlando el 90 % de las acciones que contaban con un capital de diez mil pesos. La televisión mexicana tuvo una expansión vertiginosa y un alto impacto en la sociedad mexicana de finales de la década de los años cincuenta (*Boletín informativo...*, 2005, pp. 1-4).

Durante el periodo presidencial de Adolfo Ruiz Cortines la televisión consolidó su presencia en los hogares nacionales. Las familias mexicanas que tuvieron acceso a este medio de comunicación contaron con la posibilidad de observar los rostros de quienes, por años, habían escuchado su voz por la radio o conocido por los periódicos de circulación nacional. A partir de estos años nacieron nuevas figuras del espectáculo mediático que se difundían por el televisor. Pronto las disposiciones legales que databan de 1925, y reformadas en diciembre de 1950, fueron rebasadas. El 12 de julio de 1954 se presentó el nuevo proyecto, la Ley Federal de Radio y Televisión, cuya iniciativa dictaminó que se establecía la libertad de expresión como derecho fundamental. No obstante, el Estado puso énfasis a lo que la televisión presentaba en sus programas y a la publicidad que difundían, arguyendo que las normas dictadas buscaban garantizar que lo transmitido: «No atente o dañe a su salud, a la cultura, a las buenas costumbres y a los

derechos del individuo y de la colectividad; y al propio tiempo, la paz y la tranquilidad pública» (p. 2).

La historia del pancracio femenino sufrió ese momento crucial con la participación de destacadas luchadoras en las funciones que comenzaron a transmitirse el día 12 de enero de 1952 con el programa «Luchas desde Televisión», mismas que se realizaban desde el estudio A, ubicado en la avenida Chapultepec número 26. El primer combate que se presentó fue el protagonizado por Mario Llanes vs. Frankenstein. Dicha función tuvo una entrada aceptable y una gran recepción televisiva. Entre los más destacados luchadores que pertenecieron al elenco de Televisión se encontraban Médico Asesino, *Gardenia Davis*, *Gorila Macías I*, *Bulldog*, *Charro Aguayo*, *Tonina Jackson*, Lalo el exótico y Enrique Llanes (Torres, I., 2004, p. 175). En breve, esto representó una competencia significativa para la Empresa Mexicana comandada por la familia Lutteroth, la cual desde entonces es conocida como la empresa seria y estable, en alusión a que contaban con arenas propias específicamente para la práctica del box y la lucha libre, y además, sus encuentros se distinguían por ofrecer una gran calidad luchística.

Lo que dio un impulso muy grande a la televisión no fue, como podría pensarse, el fútbol [...]. Fueron las luchas libres; [*sic*] había una gran popularidad de las compañías: la de Televisión y la de la Arena Coliseo. Para el público era obligatorio: viernes en la noche, Coliseo, sábado en la noche, Televisión. Fue el gran imán para la venta masiva de televisores y, un agregado interesante: había una televisión en la cuadra, y los dueños de esa televisión cobraban modestos 20 centavos a las gentes que querían ir a ver las luchas en la televisión. (Matute en Torres, I., 2004, pp. 175-176)

Estas transmisiones duraron de 1952 a 1956, año en el que fue prohibida la transmisión televisiva y la práctica femenil. En un primer momento, la incursión de la luchadora en la pantalla chica fue como comparsa. Las constantes apariciones de la Enfermera del Médico Asesino crearon expectación por ver enfrentamientos entre mujeres. Los empresarios vieron en ello una idea llamativa y comenzaron a impulsar esta modalidad de combate, aunque siempre en las peleas iniciales.

Así, la mujer al subir al encordado se convirtió en un ícono que representó un proceso comunicativo entre luchadora, el público presente en la arena y el aficionado televisivo. En palabras de Armando Bartra: «los luchadores pasaron de gladiadores errantes a héroes plurimedia» (Luna Córnea, 2004, p. 48). En el caso de las luchadoras, regresaron a ese camino errante, aunque esto permitió construir un diálogo que se concebía al observar la televisión: «mirar televisión es un proceso social complejo que se manifiesta a nivel macro y micro, e involucra la participación al menos de dos actores centrales» (Vega en Hernández y Orozco, 2007, pp. 64-66). La inclusión de la lucha libre en la televisión cambió la percepción del espacio en donde se escenificaba el combate y modificó la forma de representarlo.

Una vez me tocó entrevista con el señor Amador... yo todavía no luchaba y me llevaron, estaba de a tiro nueva. Me acuerdo que estaba joven porque me dicen, no te quites el *brassiere*, y le digo, no, yo no tengo, todavía no usaba. Y me prestan una camiseta para que saliéramos; éramos tres, la Enfermera, la Dama Enmascarada y yo. Al último, el señor Amador iba a decir los nombres equivocados y todas lo íbamos a agarrar, entre las tres lo agarramos y ahí le pegamos. Y que lo tumbamos, y yo dije, como es la televisión que se vea bien, y que le muerdo una pierna, y yo dije, le voy a morder bien, pa' que se vea en la televisión. Y, ¡ay!, hizo un escándalo el hombre, ¡ay, dios mío, casi me arranca el pedazo! Y dije yo ¡chin!, para qué me dicen que lo muerda, pos yo lo mordí; pero yo no sabía que era así de mentira, ¿no? Pero dije yo, mientras más le apriete, se va a ver mejor. (Irma González, entrevista, 2011)

A través de las pantallas se teatralizaron aún más los gestos, los rostros y los movimientos para darle al televidente un espectáculo más llamativo. La televisión, al transmitir deportes, tuvo que crear una forma en que estos se volvieran más espectaculares para un público ávido de eventos novedosos. «Los hábitos televisivos y el aprendizaje se realizan a partir de la interacción con la programación; esto permite crear audiencia de sujetos colectivos en relación a la televisión» (Orozco, 1996, p. 49). De tal manera que esto configuró: «un modelo televisivo compatible con una visión del espectáculo como negocio» (Hernández y Orozco, 2007, pp. 28-29), que con

el tiempo diseñó posteriores estrategias de difusión acordes a los tiempos de la mediatización modernizadora (Cortés, 2001, pp. 212-215). Por ejemplo, las rivalidades creadas o los supuestos clásicos en el fútbol —América vs. Guadalajara— alrededor de los cuales se lanzan campañas mediáticas para darle mayor realce al evento deportivo. En el caso del boxeo, el fenómeno antes descrito se manifestó con famosos peleadores como Luis Villanueva *Kid Azteca*, Raúl *el Ratón* Macías, Rodolfo *Chango* Casanova, José *Toluco* López o Rubén Púas Olivares. En la lucha libre el ejemplo más emblemático se encuentra en la mítica lucha de máscara vs. máscara en la que se enfrentaron Santo y Black Shadow, la cual causó tal revuelo mediático que la gente abarrotó la Arena Coliseo y el enfrentamiento fue transmitido por televisión (Flores Magón, 2006).

El poder que tiene la televisión de transformar realidades se puede comprender a través de tres ideas. En primer lugar, como un invento tecnológico que revolucionó la forma de percibir la realidad de manera gradual. En segundo, como una industria que, conforme avanzó, se posicionó como una de las más influyentes para la vida política, social, económica y cultural del país. Y en tercer lugar, como un medio de comunicación que tuvo la posibilidad de tener cabida en millones de hogares. En esta última acepción se encuentra la forma en la que las mujeres luchadoras transmitían un mensaje transgresor de identidad femenina. Los combates de lucha libre femenil eran observados en los hogares mexicanos a través de las pantallas televisivas y estos presentaban una fuerte carga homoerótica que enviaba un mensaje liberador corporal. De esta situación se desprende una hipotética respuesta del por qué fue prohibida la lucha libre femenil en la Ciudad de México.

En la televisión los vetos y autocensuras estuvieron presentes. En 1958 se dio una fuerte crítica moral contra la telenovela *Senda Prohibida* (Rafael Banquelles, 1958), la cual mostraba una concepción distinta de los roles femeninos. Las políticas de Adolfo Ruiz Cortines buscaban crear una identidad de unidad nacional a través de los medios de comunicación. Por lo tanto, la radio novela, el radio teatro y las telenovelas-teleteatros debían reflejar al espectador la imagen educativa y moral de las llamadas buenas costumbres. El espacio televisivo cerró sus pantallas al *catch* femenil, sin

embargo, otro medio masivo de comunicación le abriría las pantallas en posteriores años: el cine.

El cine mostró una imagen estereotipada de la mujer y resaltó una idea sobre la mujer mexicana moderna muy ligada a los *mass media*. Esto formó una opinión, una «armazón ideológica» que se hizo presente en las películas al combinar elementos «estilísticos y formales de maneras que crean una base ideológica» (Bordwell y Thompson, 1995, p. 424). La mujer moderna se sometió a una transformación de normas, ideas, valores y costumbres. En el cine, la imagen femenina transitaba entre la comedia romántica, la vida campirana y el melodrama urbano. El cine institucionalizó el lugar común: la mujer representada como el otro del mundo masculino, un esquema binario que sustentaba los valores y las características asignadas a hombres y mujeres. Según el esquema anteriormente descrito, los hombres representaban la trascendencia y la depredación mientras que la mujer representaba la esencia natural. Esto desarrolló un estereotipo de la madre abnegada y servicial, protectora del clan que, estoica, resiste los embates de los enemigos abstractos universales por antonomasia: el amor y el odio.

La película *Santa* (Antonio Moreno, 1931), basada en la novela homónima de Federico Gamboa, es protagonizada por Lupita Tovar y Carlos Orellana.⁷⁷ Con ella se inicia el cine sonoro en México y un género muy socorrido en la industria cinematográfica nacional: el melodrama (Aviña, 2004, p. 13). En la obra, por un lado, se presenta la imagen de la mujer de la vida rural, humilde y sumisa, y por el otro, una mujer que sale al mundo, que es seducida, traicionada y pasa de ser virginal doncella pueblerina a prostituta citadina. La tipología cinematográfica comenzó a cambiar cuando la industria buscó explorar nuevos terrenos y temáticas en los que aparecía la hembra masculinizada, poseedora de belleza salvaje —encarnada por María Félix—, y su contraparte, la mujer humilde de tierna belleza —Dolores del Río— (Tuñón en Cano, Vaughan y Olcott, 2009, pp. 137-139).⁷⁸

La naciente industria cinematográfica nacional no pudo competir con la fuerte influencia del cine norteamericano. Sin embargo, posteriormente logró posicionarse retomando los ideales nacionalistas emanados del

77 Ver anexo fotográfico, imagen 27.

78 Ver anexo fotográfico, imágenes 28 y 29.

contexto posrevolucionario y aprovechando la coyuntura que significó la etapa difícil en la que se insertó el cine hollywoodense en el periodo de la segunda guerra mundial (De la Vega, 1997, pp. 37-39). Es en este punto que comenzó la llamada época de oro del celuloide mexicano, donde se presentaron nuevos y modernos manejos en los movimientos de cámara, planos, técnicas de iluminación y montaje, así como innovaciones en los argumentos, los perfiles psicológicos, las historias, etcétera, aunque no estaban del todo inmersas en las tendencias narrativas de vanguardia de la época. Cabe destacar que estas innovaciones se conciben dentro de un marco de modernización cinematográfica en la que la esencia «modernizadora del cine» es muestra de cómo «el progreso del país y de la cinematografía va a otro ritmo» así el «hecho de vivir lo moderno» (Fernández, 2010) es presenciar, a través de pantallas hechizas, una producción nacional dentro de una sala polvorienta.

Lo anterior producía una catarsis liberadora al observar en pantalla otro tipo de personajes menos unidimensionales, más complejos, ordinarios y cercanos a la realidad cotidiana. Así se construyeron analogías que conectaron emociones e ideologías; a partir de lo que se observaba, la emotividad del ser se mimetizó en una atmósfera que unía la narrativa visual y la realidad social en la imaginación del espectador. Esto es, un *zoom in* identitario sobre lo observado.

El acercamiento del ser con la narrativa cinematográfica le otorgó la oportunidad de ser partícipe y protagonista de su historicidad, es decir, de tener un modo de repensar la experiencia, de vivirla, y un «determinado modo de tener conciencia» al formar parte de un proceso (Vattimo, 2000, p. 13). La modernidad visual se plasmaba en la vida sociocultural y en la forma en que se relacionaban los seres de manera cotidiana con las nuevas tecnologías. En los medios audiovisuales se establecía una relación directa con los procesos históricos culturales, la cual fue importante para la formación de opiniones influenciadas por dichos medios de comunicación. Sin embargo, el individuo no es un simple recipiente sin decisión. A decir de Peter Burke: «la imagen material o literal constituye un buen testimonio mental o metafórico del yo o del otro» (2005, p. 37). La imagen de la luchadora mexicana fue reinterpretada por los aficionados

al espectáculo, consolidando así una forma de identificación peculiar al mundo del pancracio: una identidad guerrera y transgresora.

Características elementales del cine de luchadores

El mundo del cine cumplió con una función creadora de mundos fantásticos sobre el espectador, trastocando la imaginación y ayudando a crear ideas sobre la realidad cotidiana, jugando con sus sueños idealizados y alimentando ciertas convicciones para enfrentar el mundo. Mientras duraba el filme —y quizá después de él— se vivía un aspecto lúdico, en el cual se era parte de lo que se observaba.

De la visión de películas basta para demostrar que reaccionamos ante esta imagen plana como si viéramos una porción de espacio a tres dimensiones, análoga al espacio real en el que vivimos. A pesar de sus limitaciones, esta analogía es muy viva y conlleva una impresión de realidad específica del cine, que se manifiesta principalmente en la ilusión de movimiento y en la ilusión de profundidad. (Aumont, 1996, pp. 20-21)

El cine es reflejo del mundo en la medida en que el espectador construye un puente de diálogo con la obra que funcione como medio eficaz para reinterpretar la frontera entre lo real o lo imaginado. Esto se entiende como una «reafirmación de la existencia física», mientras el espectador registra los movimientos, secuencias, persecuciones, etcétera, estas funciones posibilitan la creación de imágenes que ofrecen la noción de una realidad física.

Esta necesidad por representar las dimensiones físicas del mundo provocó que se buscaran formas de capturar la realidad. En cierta medida, las imágenes del mundo físico difieren de las producidas a través de la gran pantalla, pero los efectos que provocan sobre el espectador no buscaban reproducir una realidad objetiva del mundo, sino, al contrario, presentar una realidad subjetiva, creativa y, por lo tanto: «refutar la afirmación de que el cine solo constituye una débil reproducción mecánica de la vida real» (Arnheim, 1971, pp. 35-39). Estas nociones, indudablemente, están presentes en el cine de luchadores.

Diversos estudiosos someten a rigurosos exámenes la afirmación de que este tipo de cine creó un género, mientras que otros afirman que, en

realidad, es simplemente un subgénero del cine de aventuras. Rafael Aviña considera que el cine de lucha libre reflejaba sus «espectaculares y agitados combates» y que, en ocasiones, eran mero relleno a la usanza de la comedia ranchera; otra influencia eran las aventuras de los cómics norteamericanos y las series de héroes justicieros. Sin embargo, para Aviña, si hay algo que define al género es su calidad de «híbrido», señalando que en ellas se apreciaban: «historietas y seriales de aventuras estadounidense, el melodrama mexicano, el cine de horror fantástico, el propio espectáculo de la lucha libre» (2004, p. 186).

Por otro lado, Álvaro Fernández señala que el cine de lucha libre se puede definir como un «macrogénero» que aglutina de manera muy particular lo más elemental del cine de *gangsters*, el melodrama arrabalero y el amplio campo del cine de aventuras: *western*, el musical ranchero; pero retomando especialmente el cine de horror y lo que Fernández identifica como: «una supuesta ciencia ficción» (2004, p. 125).

En el cine de luchadores se juegan los valores de la sociedad mexicana, el enfrentamiento cuerpo a cuerpo resemantiza la realidad social desde el momento que se entiende y participa en el lenguaje codificado de la corporalidad de la lucha libre, el lenguaje del *ring* y de toda la arena, donde la participación es directa y la competencia del espectador se incrementa. En este tipo de cine se traspolan determinados códigos del lenguaje de la arena, los códigos con estructuras similares que se filtran al multimedia —especialmente en el cine— con los ingredientes sociales acordes y necesarios para configurar unas leyes lingüísticas y temáticas que regirán el género. (p. 126)

Es necesario señalar que este estudio no tiene el objetivo de definir si del cine de luchadores se configuró un género o subgénero cinematográfico, sino explicar cómo este formó parte fundamental de la construcción de una identidad cultural en el ámbito luchístico femenino. Antes de continuar, es cabe aclarar que estos filmes, una mezcla *sui generis* que retoma elementos de diversos tipos de cine —entre los que se encuentran el de aventuras, de terror, de comedia, de suspenso, policiaco y el melodrama—, en apariencia

no tenían ningún fin más allá del mero entretenimiento y ser, obviamente, un negocio lucrativo para los productores.

Las primeras entregas, *La bestia magnífica* (Ureta, 1952), *Huracán Ramírez* (Rodríguez, 1952) y *El enmascarado de plata* (Cardona, 1954) desarrollaron ciertas características que se seguirán en este tipo de películas: luchadores que se enfrentaban a un enemigo, a un luchador villano, a bandidos o a científicos locos y, posteriormente, a monstruos, vampiros, momias y seres extraterrestres, entre otros seres de ultratumba, a los cuales se hacía frente con las habilidades luchísticas de los protagonistas en algunos casos y, sobre todo en los últimos filmes, apoyados en inventos tecnológicos de diversa especie. En todas las cintas había momentos para una secuencia de pelea en el *ring*, y, después de cumplida esta, los luchadores se enfrentaban a las fuerzas del mal.

En *La bestia magnífica* y *Huracán Ramírez* el guion privilegiaba la presencia de primer orden del cuadrilátero, sobre el cual se desarrollaba gran parte del drama de tipo costumbrista, con ciertos rasgos del cine de la época de oro. En el específico caso de *La bestia magnífica*, estelarizada por Crox Alvarado, Wolf Ruvinskis, Irma Dorantes y José Elías Moreno, se presentan rasgos peculiares del melodrama. El enfrentamiento de dos amigos luchadores por el amor de una mujer une características del ambiente de la lucha libre: amistad, entrenamientos, enfrentamiento y competencia, así como envidia, rivalidad y misoginia. En *Huracán Ramírez*, estelarizada por David Silva, Carmen González y la *Tonina* Jackson, la historia gira en torno a un melodrama familiar y los avatares profesionales del personaje luchístico del Huracán. En efecto, este, al buscar apoyar a su progenitor y obtener como recompensa un nivel socioeconómico mejor, pasa todo el tiempo enfrentándose a las adversidades (Carro, 1984; Romero, 2010).

En algunos casos, productores de películas cómicas incluyeron a luchadores para actuar con prestigiados actores del género, como Resortes, Capulina o Tin Tan. Siguiendo la línea de razonamiento anterior, cabe decir que algunos luchadores participaron como dobles del actor estelar o como los villanos al que enfrentaban dichos comediantes, como en *El luchador fenómeno* (Cortés, 1952) y *Santo contra Capulina* (Cardona, 1968). Sin embargo, la inmensa mayoría de películas de luchadores se basaba en la historia de aventuras, acción a la mexicana y terror *kitsch*. Para Carlos

Monsiváis, el mundo de la lucha libre era una representación en la cual se distinguía: «la orgía del *kitsch*, es el *smoking* posible, y en el caso de las luchadoras la máscara es la continuidad de la modestia femenina» (Monsiváis en Grobet, 2005, p. 9). Los ejemplos más claros fueron las cintas de El enmascarado de plata y Blue Demon, siendo estos los gladiadores más destacados en el género.

Del ring a la pantalla cinematográfica:

la construcción de la identidad femenina en el cine de luchadoras

En el cine de luchadoras, la imagen corporal transgredía mediáticamente la idea de inmutabilidad femenina. La identidad de la luchadora transitaba y se adaptaba a los espacios en que se construían los comportamientos femeninos que estaban ligados a los espacios construidos visualmente. La identidad femenina de las gladiadoras se encontraba en constante movilidad visual y creativa. De esta manera, a través de los fotogramas, la obra en sí y sus secuencias cinematográficas, se establecía y comprendía que la identidad de género de la mujer luchadora se adaptaba a las necesidades requeridas por el arte cinematográfico. Se tuvo así la posibilidad de observar, escuchar y reinterpretar las nociones de identidad y verdad a partir de imágenes ordenadas en un «discurso audiovisual» (Rosenstone, 1997, pp. 44-45).

La importancia del espacio visual radica en la construcción, entendiendo que los espacios son una construcción social a partir de las relaciones que se presentan dentro de él. Los modos de comportamiento que los individuos reproducían se manifestaban en sintonía con sus características identitarias. Pablo Fernández, sostiene que los espacios y la construcción de los medios de comunicación tienen cercanía en el sentido de formar parte de un sistema cultural con un mismo fin de comunicar (2004, pp. 14-48). Entonces, el espacio mediático, a través de la visualización corporal de la identidad de la luchadora, también buscaba comunicar.

Para comprender estas nociones, se desarrollará a continuación un compendio de las características fundamentales que se encuentran presentes en el cine de luchadoras, donde se percibe la construcción de la identidad en relación al cuerpo visualizado en la gran pantalla. En los estudios de *performance*, el cuerpo y la identidad juegan un papel decisivo en

el proceso creativo, el cual se mantiene en constante comunicación con el otro que observa. El cuerpo en forma lúdica transgrede los estereotipos sociales (Prieto en *Critru.Doc*, 2005, pp. 58-59). En el cine de luchadoras estas características están presentes, sobre todo en las secuencias en las que participaron actrices y luchadoras, dando un matiz de comicidad al enfrentamiento. El encuentro de lucha libre se transformaba en un vehículo para enfrentar a las figuras de autoridad masculinas, representada en este caso por el *referee*, quien es confrontado mientras se ridiculiza la noción paternal de autoridad. Las luchadoras participaron en el séptimo arte de forma peculiar. La presencia de la lucha libre femenil en el cine, curiosamente, se presentó después del veto que el regente de la Ciudad de México hizo a la lucha femenina. Las cinco películas del cine de luchadoras que se analizan para los propósitos de esta investigación fueron estelarizadas por actrices y no por luchadoras, caso contrario al cine de luchadores, en el cual los héroes del *ring* que llevaban los papeles principales de las cintas eran los protagonistas y no meras comparsas. Así recuerda Lorena Velázquez su participación en estas cintas:

¡Que nadie se entere que hice una película de luchadoras!, me dije, pero me llevé una sorpresa agradable porque fue un éxito. Todo mundo se enteró, al igual con las del Santo. Otras películas con argumentos «dizque» más serios y profundos no tuvieron el éxito popular que tenían estas películas. (Schmelz en *Luna Córnea*, 2004, p. 76)

Lorena Velázquez y la norteamericana Elizabeth Campbell protagonizaron la primera película de luchadoras *Las luchadoras vs. el Médico Asesino* (Cardona, 1962). Para la siguiente entrega, *Las luchadoras vs. la momia* (Cardona, 1964), se repitió el reparto, al igual que en la tercera, que le dio un pequeño giro tanto a la historia como al título de la cinta: *Las lobas del ring* (Cardona, 1965); en esta cinta destacó la labor en el guion de Jesús *Murciélagos* Velázquez, conocido luchador, escritor y guionista.

Entre los elementos que caracterizaron a *Las lobas del ring* del resto de las películas, destaca una mayor participación de las luchadoras en la obra; ejemplo de ello fue la distinguida actuación de Chabela Romero. Los diálogos resaltaban la importancia de la preparación de las mujeres

luchadoras, en el entendido de que si querían destacar en la profesión debían esmerarse en pulir sus conocimientos deportivos. En un par de secuencias, las luchadoras hacen frente común, sin importar el bando luchístico al que pertenecían, para enfrentar las actitudes machistas y territoriales de los luchadores. En esta obra hay un diálogo que es reflejo de la participación como guionista del Murciélagu Velázquez y que deja asentadas las características identitarias, sin importar el sexo y la percepción del luchador sobre su actividad profesional.

Murciélagu: Nunca hagas cuentas de lo que te falta, sino de lo que tienes.

Además lo que te falta, no lo tendrás nunca.

Cavernario: ¿Qué?

Murciélagu: Una cara...

Cavernario: Y a ti, se me figura que ahí nos vamos Murciélagu...

Murciélagu: También, también, «Cavernas». Los años, las esperanzas que nos huyen, los golpes, y notar cómo se va la vida y con ella el público que nos aplaudía o silbaba... Eso nos hace viejos.

Cavernario: La lucha fue como una mujer querida que sigue su vida en otras manos y la miramos nomás sin esperanzas que vuelva a ser nuestra.

Murciélagu: Mientras nos acabamos por completo, Cavernario, antes de que se seque el cuerpo con los años... Y para borrar estas malditas lágrimas, vamos a luchar un rato, ¿no?

Cavernario: Vamos a luchar con mucho gusto, pa' que las lágrimas se junten con el sudor. (René Cardona, 1965)

En esta cita se percibe la concepción de la lucha libre como una mujer amada, otorgándole al aspecto femenino el transitar en el tiempo y no volver jamás con el eterno enamorado. Por otro lado, se observa la apreciación del público que construye la imagen del luchador a través de la idolatría, así como la concepción del cuerpo vigoroso, la decadencia y la experiencia de luchar a sangre y fuego en una profesión que condena al olvido al luchador cuando opta por retirarse. Por último, se deja entrever la emblemática idea de que el luchador no puede dejarse derrotar por las

circunstancias de la vida, sino que tiene que seguir luchando para así «borrar las lágrimas con el sudor».

Las tres primeras entregas tuvieron un relativo éxito en taquilla. A decir de Emilio García Riera: «lamentablemente estos personajes femeninos vinieron a emular las hazañas de las frecuentes machorras» (García en Romero, 2010, p. 43). En *Las mujeres pantera* (Cardona, 1967) actuó de nuevo Elizabeth Campbell, además de Ariadna Welter y Yolanda Montes *Tongolele*. Para la última entrega, *Las luchadoras contra el robot asesino* (Cardona, 1969), las actrices que estelarizaron la cinta fueron Regina Torné y Malú Reyes (Carro, 1984).

Es necesario resaltar tres cosas, la primera de ellas es muy evidente: todas las cintas fueron dirigidas por René Cardona. La segunda es que en todas las cintas participaron luchadoras profesionales mexicanas actuando en las secuencias de combate en el *ring*, en algunos casos también como dobles de las actrices estelares. Entre las que destacaron se encuentran Toña la *Tapatía*, Chabela Romero, Martha Güera Solís e Irma González. Y tercera, las cinco películas giran en torno a la historia de dos luchadoras ficticias: *Loreta Venus/Gaby Reyna* —Lorena Velázquez, Ariadna Welter, Regina Torné— y *The Golden Rubí/Gemma* —Elizabeth Campbell, Malú Reyes— quienes destacaban por sus rasgos fenotípicos, su estándar de belleza correspondiente a una moderna clase media, su físico más estilizado y la agilidad e inteligencia de sus personajes histriónicos. En contraste, el físico de las luchadoras profesional se caracterizaba por su corpulencia, robustez, estatura baja, tez morena y rasgos indígenas.



Fotografía 40. Golden Rubí (E. Campbell) vs. Magdalena Caballero.⁷⁹

⁷⁹ Still de la película *Las luchadoras contra la momia*. Recuperado de: <cinematerapia.blogspot.mx>

En *Las luchadoras vs. el Médico Asesino*, además de Velázquez, quien interpreta a Gloria Venus, y Campbell, quien realiza el papel de The Golden Rubí, actúan Sonia Infante, Armando Silvestre como Miguel, un inspector de policía enamorado de Venus, y Jesús Salinas como su asistente, enamorado de Rubí. Chabela Romero personificó a Vendetta, la rival sobre el cuadrilátero de Venus. Romero es secuestrada por el Médico Asesino, personificado por Roberto Cañedo, y es sometida a una cirugía para poder controlarla y acabar con las heroínas de la cinta. Cabe destacar que el personaje de Vendetta posteriormente volverá a verse en el encordado profesional. Magdalena Caballero y Toña la Tapatía complementan las secuencias de acción en el *ring*.

Esta cinta es un *remake* más o menos adaptado de algunas de las películas emblemáticas del cine de luchadores: *La momia azteca*, *La maldición de la momia azteca* y *La momia azteca contra el robot humano*; todas dirigidas por Rafael Portillo en 1957 y estelarizadas por Ramón Gay, Rosita Arenas y Crox Alvarado (Aviña, 2004, p. 191). La historia es la de un científico loco con deseos de dominar el mundo, haciendo lo imposible para trasplantar el cerebro de un gorila a un hombre y crear una criatura con fuerza sobrenatural: Gomar, interpretado por Gerardo Zepeda. Ante los constantes fracasos, comienza a usar mujeres y secuestra a la joven hermana de Gloria Venus. Así, junto a los detectives, las heroínas enfrentarán a Gomar y a los secuaces del Médico, dando muestras de sus habilidades de combate. Fundamentalmente, la idea que se muestra en esta cinta es que las luchadoras tenían la capacidad de enfrentar enemigos masculinos.

Dentro del filme, resaltan dos secuencias que remiten a la idea de la transgresión corporal. En una de estas, el asistente del Médico ha raptado a una mujer para experimentar con ella un trasplante de cerebro, con la finalidad de crear una raza superior.

Médico Asesino: Otro fracaso más...

Asistente: La operación es tremenda, gran maestro.

Médico Asesino: Es que no habrá ser humano que la soporte.

Asistente: Quizá un tipo de mujer robusta, atlética, mejor dotada que la de la normalidad. Es probable que, si la encontramos, resista la intervención (Cardona, 1962).

Era evidente que solo una luchadora podía resistir tal operación, y esa era Vendetta. Ella se convierte en la enemiga a vencer de Gloria Venus, en un combate a dos de tres caídas. Sin embargo, hay otro enemigo que es común a todas las luchadoras, el cual se encuentra en el lugar cotidiano de su accionar profesional: el machismo de su contraparte masculino. En una secuencia de la cinta, un grupo de luchadoras se encuentra en el gimnasio entrenando cuando, abruptamente, el luchador *Gori Casanova* entra violentamente al espacio de ellas.

Toña: ¿Qué haces aquí?

Gori: ¡Vengo por las pesas!

Toña: Lárgate a tu gimnasio.

Gori: Tú no me das órdenes... [Procede a empujar a Toña] (Cardona, 1962).

La acción de Casanova desencadena una golpiza por parte del resto de las luchadoras y la secuencia finaliza con una montaña humana sobre el cuerpo inerte de *Gori*. En ambas secuencias se aprecia, por un lado, la idea de cuerpo de la luchadora profesional y, por el otro, la importancia de defender el espacio de acción femenino sobre el invasor masculino. Aunque esto en la realidad no sucedía como se presenta en la secuencia citada ya que, cabe destacar, en los gimnasios no existían distinciones o divisiones. Por ejemplo, en la Arena Coliseo no existía un vestidor para las mujeres, ellas tenían que arreglarse para la función en la enfermería. Es decir, los luchadores no permitieron que ellas estuvieran en su espacio, lo que, evidentemente, también se debía a la diferencia que causaba el hecho cambiarse de vestimenta.

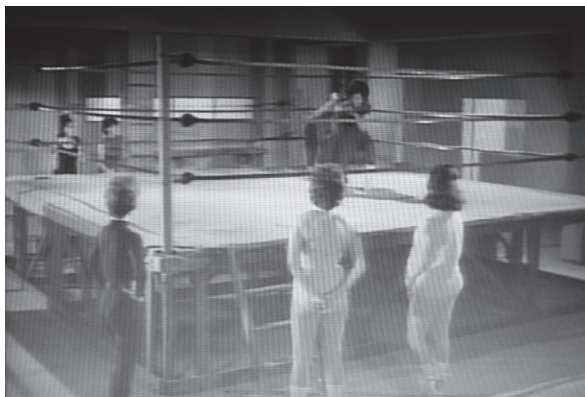
Recuerdo perfectamente a principios de los 80 cómo en una función en la arena de Jaime Carrillo «Cuchillo», el cual ofertaba sesiones a altas horas de la noche entre semana por los rumbos de San Juan de Aragón, se creó un conflicto porque las estrellas se negaban a compartir camerinos con las damas. Hubo necesidad de establecer una división con unas sábanas, las cuales a contra luz la anatomía del

supuesto sexo débil se veía sensacional y ahí los machos no «pillaron».
(Morales en *Récord*, 2010, p. 2)

Además de la transgresión lúdica de la humillación de *Gori Casanova*, el argumentista Alfredo Salazar muestra escuetamente en los diálogos una idea muy somera de liberación femenina presente en el año 1962, en que fue filmada dicha cinta.

En *Las luchadoras vs. la momia*, René Cardona intentó hacer un filme que mezclara acción y suspenso, y el resultado es francamente hilarante. La historia inicia cuando un príncipe de ascendencia oriental de nombre Fujiyata, junto a su secuaz Mao, asesinan al prestigiado profesor Sorva, quien junto a un especialista de vestigios arqueológicos de apellido Téllez, ha descubierto un códice azteca. A la muerte de Sorva, el arqueólogo decide dividir la reliquia en tres partes, Loreta y Rubí enfrentarán la amenaza oriental representada por Irma González y Chabela Romero, quienes interpretan a un par de luchadoras que son hermanas de Fujiyata. Estas, además, son expertas en artes marciales y su indumentaria consiste en unos incómodos kimonos que les restan agilidad luchística.

Por otro lado, la cinta muestra una ciudad moderna con amplias y rápidas avenidas, automóviles veloces y casas lujosas que se ubican en zonas exclusivas enclavadas en zonas arboladas. En contraste, la arena, ubicada en un barrio populoso en el cual hay vendedores de tamales, atole y aguas frescas, los cuales gritan a todo pulmón la venta de sus productos que, además, ostentan marcados rasgos indígenas. Mientras, dentro de la arena la propaganda del exclusivo brandy *Club 45* es testigo, junto al público, del enfrentamiento de Loreta y Chabela. Este combate es significativo, ya que no solo representa el enfrentamiento del bien vs. el mal, sino la disputa corporal entre la luchadora actriz y la luchadora profesional, la figura delgada de Velázquez contra la robustez de Romero, la diferencia de estaturas, el arreglo facial y el corte de cabello a la moda de la época, contra los marcados rasgos nativos y los aspavientos típicos de la ruda Chabela.



Fotografía 41. Secuencia de la película: *Las lobas del ring* en la que se muestra un gimnasio y los entrenamientos de las luchadoras que participan en el torneo.⁸⁰

La arena, más que un auténtico espacio de lucha libre profesional, tenía el aspecto de una bodega abandonada. Resulta interesante que, al inicio de este filme, hay una serie de imágenes de periódicos cuyos encabezados señalan el crecimiento de la lucha libre femenil. Al final, las luchadoras vencen a una momia azteca, que ha sido revivida por un hechizo desencadenado por los villanos orientales. Así, los reflectores se apagan después de que las afamadas luchadoras y heroínas han triunfado una vez más, con la sabia consigna de que siempre estarán dispuestas a ayudar a salvaguardar el orden y la paz en un combate contra las fuerzas malignas cargado de poses exageradas y sugestivas, de *rictus* de dolor teatralizados al máximo y de actitudes masculinizadas al someter al enemigo.

En *Las lobas del ring* se presentan los rasgos más destacados de las películas de luchadoras. En este filme, las heroínas del *ring* no se enfrentarán a científicos chiflados, seres monstruosos o de ultratumba, sino que enfrentan a oponentes humanos más verosímiles y propios de la profesión luchística: la envidia y la avaricia. Además, se enfatiza en los diálogos la idea de la época sobre la presencia femenina en la lucha libre. El eje de la trama es un torneo de lucha libre femenil en el cual la ganadora se hará acreedora a un premio de un millón de pesos. En los diálogos iniciales, unos

⁸⁰ Fotografía tomada de la película *Las lobas del ring*, René Cardona, 1965.

empresarios de lucha libre, en la reunión en la que planean el torneo, sostienen que con este se «dignificará» a la lucha libre femenil.

Sin embargo, el gran enemigo de la luchadora, en este caso, es ella misma. Las luchadoras, al saber que existe una bolsa significativa como premio, darán su mejor esfuerzo para poder obtenerlo. Las técnicas, presentadas como mujeres nobles que combaten en buena lid, respetando las reglas del deporte, se enfrentan a las rudas, malignas y villanas que se alían a la mafia citadina con la finalidad de apoderarse del premio. Así, cada luchadora ruda que no logra el objetivo, será sometida, eliminada o humillada por el grupo de rufianes que componen la susodicha mafia comandada por Bernardo (Eric del Castillo), quien funge como hermano de Sonia la Borrada, una luchadora vengativa, ambiciosa y ruda, personificada por Sonia Infante. La ambición de estos los lleva a secuestrar a la madre de Loreta y a Rubí con la finalidad de extorsionarla para que se deje ganar y que, así, los villanos puedan obtener el gran premio.



Fotografía 42. Emma Roldán como la madre de Loreta Venus (Lorena Velázquez).⁸¹

En esta película se presentan rasgos de la vida cotidiana de la luchadora que no se aprecian en el resto de las obras fílmicas de dicho género. La configuración de la luchadora mediática por medio de la cinta nos sugiere una mujer soltera, hasta cierto punto sofisticada, que no vive en una vecindad o en una zona marginal, sino que se desenvuelve en una pujante

81 Fotografía tomada de la película *Las lobas del ring*, René Cardona, 1965. En la secuencia, Roldán comenta su preocupación por el deporte que practica su hija.

clase media y que tiene los deseos de dejar de luchar para poder dedicarse a otra profesión.

La obra muestra un esquema extraño de vida familiar. En este caso, la mirada se centra en la historia de Loreta Venus, ya que es la única que presenta estas características en todas las películas de luchadoras. En el personaje interpretado por Velázquez, se observa a una mujer que vive con su madre (Emma Roldán), la típica señora abnegada, de la cual, por cierto, nunca conocemos su nombre, pero sí su sufrimiento por la profesión de la hija, y que guarda en lo oculto el deseo de que se case y «viva feliz». Mientras tanto, la luchadora desea obtener el premio para, así, poder superarse. También se presenta un esbozo más complejo del tipo de relación sentimental que entablaba la mujer luchadora del filme, cuando su novio, Miguel —el cual ya no es presentado como el inspector de policía, sino como un estudiante, jamás se aclara de qué— sugiere que se retire de la lucha. Ella no accede y él decide continuar con la relación puesto que ella aceptará ser su mujer cuando él termine de estudiar y ella obtenga el premio que la convertirá en millonaria, lo cual solucionará los problemas económicos que la llevaron a ser luchadora.



Imagen 43. Loreta le comenta a Miguel que aceptará casarse con él cuando este termine de estudiar.⁸²

82 Fotografía tomada de la película *Las lobas del ring*, René Cardona, 1965. La secuencia deja entrever no solo los peinados de la época y los supuestos espacios de las luchadoras, sino un discurso moral y los valores imperantes en esos años: la idea de que las clases trabajadoras solo podrían ascender de posición social mediante los estudios o el esfuerzo sacrificado de la mujer en el mundo laboral y así tener como recompensa en el escalafón social la clase media.

Además, destaca la historia de Chabela, quien desea vengarse del asesinato de su padre, el cual fue víctima de la mafia encabezada por Bernardo. En la cinta se asienta que ella ingresó al mundo de la lucha para poder vengar la muerte de su progenitor. En esta trama se presentan una serie de aspectos que considero rescatables para dar ejemplo de la idea del enfrentamiento de identidades de género. Por un lado, Chabela Romero es presentada como una mujer agresiva, «entrona», pero de buenos sentimientos, que no se somete ante la autoridad masculina. Esto se presenta cuando ella se enfrenta en un entrenamiento con un luchador al cual ataca de manera despiadada; el lesionado gladiador comenta: «pegas muy duro» —Bernardo presenta rasgos arquetípicos del villano: macho, bravucón, ingenioso, mal intencionado—.



Secuencia fotográfica 1. Enfrentamiento entre Chabela Romero y Bernardo.⁸³

Sin embargo, en una de las secuencias finales de la cinta —que es digna de un análisis más concienzudo y de la que considero pertinente ofrecer una muestra visual para una mejor lectura— ellos se enfrentarán representando la clásica lucha del bien contra el mal. En esta, se deja clara la idea de que el mal no paga y, en la lógica de todo héroe —en este caso,

83 Fotografías tomadas de la película *Las lobas del ring*, René Cardona, 1965.

heroína— ella no asesina a su odiado enemigo. La muerte de Bernardo es producto de la pelea final, la cual nos muestra cómo Chabela somete al villano. No obstante, ella no matará por mano propia al asesino de su padre, con lo cual vengaría la muerte de su familiar, sino que él cae al resbalarse en su torpe huida, reafirmando así que el bien siempre triunfará sobre la maldad encarnada.

Hay otra secuencia que, según mi parecer, contribuye a la construcción de la identidad de la mujer luchadora profesional, en la actuación entre el *Murciélagu* Velázquez y Chabela Romero. En esta escena, Velázquez le recuerda a Romero que, por su condición de mujer, debe esforzarse al máximo y dominar los secretos de la lucha a la perfección para que ella pueda sobresalir en el agresivo mundo del encordado masculino. Hay que recordar que quien adaptó el argumento fue el mismo Velázquez y que este fue maestro de la propia Romero cuando ella era luchadora *amateur*.

En *Las mujeres pantera* se regresa al formato de película fantasiosa en la cual las luchadoras enfrentan a seres diabólicos que, por medio de hechizos y brujerías, transforman sus cuerpos en peligrosas panteras. Es necesario especificar que es una singular adaptación de la película norteamericana *Cat People*⁸⁴ (Tourneur, 1942). Además, vale la pena mencionar que Lorena Velázquez es sustituida por Ariadna Welter, así como Armando Silvestre por Eric del Castillo. Llama la atención la participación de Manuel *El loco* Valdés con un personaje que da cierto tinte cómico a la obra; en las tres anteriores este rol lo habían desempeñado Chucho Salinas (en las dos primeras) y Pompín Iglesias. Pero sin duda el personaje que le da a la película un cierto toque de sensualidad, erotismo y glamour es el de Yolanda Montes Tongolele, quien interpreta a una despiadada mujer pantera, la cual ha sido hechizada durante un ataque de otras mujeres pantera en una escena con profundas representaciones lésbicas. Es necesario agregar que el personaje desarrollado por la famosa *vedette* se distingue por los sugestivos y sensuales bailes que la caracterizaron a lo largo de su carrera artística.

Entre lo rescatable de la cinta destaca una secuencia en la que Venus y Rubí enfrentan sobre el cuadrilátero a las bestiales mujeres, y estas

84 Ver anexo fotográfico, imagen 40.

transmutan corporalmente de luchadoras rudas y bellas a salvajes fieras sedientas de sangre.

Para la última cinta, el formato estaba tan gastado que era un refrito del *remake*. Es notable el uso de las mismas secuencias de público (un recurso empleado en varias películas de bajo presupuesto conocido como material de *stock*) y algunos diálogos casi idénticos. En *Las luchadoras contra el robot asesino*, el elenco cambia totalmente: Regina Torné será ahora Gaby Reyna, Malú Reyes será Gemma, además de que se incorporan Joaquín Cordero y Héctor Lechuga en los papeles de los investigadores policíacos que asisten a las heroínas.

La historia se centra en el siniestro Doctor Orlak, quien diseña un letal robot con el cual planea dominar el mundo, y, además, tiene como proyecto crear un ejército con ellos. Orlak busca perfeccionar un arma capaz de controlar a la raza humana y convertirla en una serie de autómatas que estarían bajo su mando. Así, comienza a secuestrar destacados científicos, los cuales morirán si no cooperan con sus maquiavélicos planes. Uno de ellos se rebela y es asesinado por el terrorífico robot. La vuelta de tuerca consiste en que el científico es tío de Reyna, la cual decide vengar su muerte acompañada de la policía y su ahora inseparable pareja en el *ring*.

Además del móvil central de la cinta, destacan los diálogos casi idénticos a la primera película que inauguró la saga femenil. Sin embargo, se presenta una sociedad más modernizada en la que la tecnología, manipulada por las fuerzas del mal, sirve a los propósitos del dominio del mundo. Al final, lo que distingue a esta obra en comparación a las cuatro anteriores es que hay un marcado discurso sobre el cuerpo de la luchadora y una reiterativa consigna de dejar en claro que las luchadoras son buenísimas atletas.

El discurso sobre la connotación sexual del cuerpo de la luchadora se vuelve explícito en una secuencia en la que las actrices estelares, a través del manejo de la cámara en primeros planos, muestran sus cuerpos semidesnudos al darse una ducha en los vestidores de la arena. Además, es también destacable el personaje de la secretaria del Dr. Orlak, la cual es presentada como una mujer interesada y sospechosamente promiscua. En general, estos elementos agregados, en comparación con el resto de los filmes, muestran que esencialmente no existió una reinención del discurso tanto argumental como el manejo corporal de la mujer luchadora. Lo que

sí hay que dejar claro es que se hizo explícita la idea de la mujer luchadora como objeto sexual, concepción que estaba representada de manera difusa en las obras anteriores.

Considero pertinente una reflexión en torno al papel y el rol que jugaron las mujeres luchadoras del mundo cinematográfico. La experiencia femenil dentro de la pantalla luchó contra las conceptualizaciones preconcebidas del sexo y los atributos característicos del género. Por un lado, se presentaba a la mujer como objeto del deseo varonil, es decir, el cuerpo de la mujer es presentado y deseado por la mirada masculina, tanto por los personajes de la obra como por los aficionados cinéfilos que objetivaban el cuerpo femenino (Reyes, 2006).

Retomando los planteamientos de Julia Tuñón, la configuración de la identidad de la mujer está anclada en torno a su sexualidad y la relación con el mundo masculino. En cierta medida, se reproduce el estereotipo social de hija virginal, madre amorosa y abnegada, fidelidad marital, prostituta o devoradora de hombres. El cine representó un espacio en el cual la feminidad se somete a la voluntad del poder varonil. El amor, la relación marital, la idea de la pareja feliz y el gran final con la boda deseada, es una forma de domesticar las ansias rebeldes de la incipiente liberación femenina (Tuñón, 1998, pp. 121-125). Ahora bien, según la categorización tipológica de Tuñón se pueden identificar cuatro ideas representativas de la mujer en el celuloide nacional: la virgen, la madre-esposa, la prostituta y la devoradora de hombres. Bajo esta perspectiva, en el cine de luchadoras están presentes algunos rasgos de estas.

En el género fílmico en el que se desarrollan las aventuras de las luchadoras, la concepción de virginidad está presente con una gran carga histórica y moral ligada a los paradigmas de decencia, virtud y valores sociales. Las luchadoras solo pueden desobedecer estas normatividades ya sea por un deber social o por la investidura del «manto divino del santo matrimonio». Esta idea en la que se enmarcaba la corporalidad femenina conllevaba una carga moralizante según la cual el cuerpo debe ser ocultado de las miradas lascivas de los hombres lujuriosos, ya que, al ver el cuerpo, este corre el peligro de ser violentado, mancillado o violado, arrojando con esto consecuencias no solo físicas, sino morales y sociales.

Con esta idea se identifican a los personajes de Loreta Venus y Golden Rubí en las tres primeras cintas. Ellas, en su vida privada vistieron de manera elegante y moderna acorde a su época, pero sus indumentarias sobre el cuadrilátero cubren casi todo su cuerpo. Además, en *Las lobas del ring* resalta la figura materna que desea que su hija, doncella virginal, tenga otra profesión y pueda casarse con el respetado estudiante representante del bienestar modernizador. Ahora bien, agregando a estos elementos la necesidad y el deseo de Venus por el premio del millón de pesos, sugiere que la llevará a enfrentar las consecuencias por el secuestro de su madre: ser víctima de su deseo de emancipación.

La figura arquetípica de la madre o esposa no tuvo un rol principal en el cine de luchadoras (salvo el caso de la madre de Loreta en *Las Lobas...* y Suzuki, la cual es una luchadora poeta que maltrata a su esposo). Sin embargo, los personajes desarrollados por Emma Roldán y María Eugenia San Martín fueron francamente periféricos y cumplieron con la noción básica de la madre abnegada que vive de acuerdo a las normas sociales de su contexto. Al menos en el caso de Roldán se cumplieron estos roles. El personaje de San Martín es el de una mujer hombruna, poeta, que usa su fuerza para someter al marido, otorgándole cierto toque de comicidad. Sin embargo, al final de la cinta, el sufrido esposo mandilón obtendrá su recompensa: someter a su «amada» esposa, poeta y luchadora.

Para la noción de la devoradora de hombres, Tuñón identifica dos acepciones: la marimacha y la devoradora. En el primer caso se puede identificar al personaje de Golden Rubí, la cual surca entre ambas nociones de manera lúdica, quebrantando hasta cierto punto dicha idea. Ella siempre será la compañera leal de Venus, además de ser cortejada por el personaje cómico, aliado del muchacho bueno y novio fiel. Rubí siempre humillará, sobajará o recriminará la poca valentía de su contraparte masculino, pero al final del filme se sugiere que entablarán una relación amorosa. A decir de Tuñón, la marimacha es aquella que toma sus valores masculinos, los actúa y los vive, sin embargo, encontrará el amor y se someterá a él. De tal forma que, en cierta medida, la relación de poder se modifica, pues es el hombre el que se somete al poder de la mujer, aunque su deseo oculto es el de dominar a la dominadora.

Por último, la imagen de la mujer como prostituta se presenta con una sexualidad liberal, activa, indecente y pecadora. Ella evidencia el deseo erótico, el placer de la carne y el juego de la seducción. A través de estas ideas se puede identificar el papel de las villanas tanto en *Las lobas del ring* como en *Las mujeres pantera*, así como el personaje de la secretaria en *Las luchadoras contra el robot asesino*. En primera instancia, las luchadoras rudas y villanas, en el caso específico de *Las lobas...*, sugieren personajes que basaban su accionar moral tanto en el *ring* como en la vida privada con base a la necesidad, la envidia y la avaricia. Esto les obligaba a quebrantar las leyes del ensogado en pos de buscar una remuneración económica y el ansiado reconocimiento público. En *Las mujeres pantera* y *Las luchadoras contra el robot asesino* se visualizan mujeres que representan el mal metafísico, abstracto y diabólico, mujeres que despiden sensualidad y violencia, que usaban el cuerpo para someter por igual a luchadoras o enemigos masculinos. Estas no necesariamente vendían su cuerpo o sus caricias, pero sí se valían de él para lograr sus objetivos. En las siguientes fotografías se muestra una serie de características específicas de los personajes más significativos del cine de luchadoras.

Es así como Tuñón caracteriza a la mujer en el cine mexicano de la época de oro, donde sus condiciones sexuales y su intrínseca relación con el universo masculino configuran sus roles identitarios (pp. 99-118). El cine de luchadoras se centró en estas categorías analíticas, pero produjo, a su vez, características propias. La gladiadora filmica, a través de su cuerpo, contribuyó a proyectar un discurso que contrapunteaba la noción de poder masculino al intervenir en una actividad que estaba vedada por el orden social impuesto por los hombres de ley —llámense comisionados, regentes, empresarios, etcétera—.

En el cine de lucha libre femenil, la importancia de mantener la virginidad y la inocencia se presenta de manera difusa. Jamás se verá a la heroína casándose ni vestida de blanco ni mucho menos recibiendo un anillo matrimonial. Tampoco la veremos vendiendo abiertamente su amor, aunque sí mostrando su cuerpo y usándolo para obtener un beneficio. Jamás aparecerá como luchadora-madre, salvo el caso de la mamá de Loreta, pero este suceso plantea otras circunstancias: al ser personaje secundario, no se alcanzan a delinear las características que aclaren la

participación de la familia en la vida de las deportistas. La luchadora nunca se representa en el seno de una familia convencional de la época, tampoco funge como madre, y como esposa se delineó precariamente. En el caso de Loreta, ella tenía una hermana y dentro de la trama se explicaba que habían quedado huérfanas. En *Las luchadoras contra el robot asesino*, Gloria pierde a su único familiar, su tío. A la usanza del cine del Santo, no existía una continuidad clara entre las cintas. En el cine de luchadoras no se presentará la familia nuclear y extensa como sí sucedió en el caso de *Huracán Ramírez*.

Características y tipología del cine de luchadoras⁸⁵



1. Luchadora técnica



2. La madre abnegada



3. Luchadoras modernas



4. Luchadora «marimacha»



5. Luchadoras sofisticadas



6. Luchadora villana

Ahora bien, la luchadora técnica y buena, la estelar de la película, jamás será una devoradora de hombres. La ruda, en el caso de *Las lobas del ring* y *Las mujeres pantera*, presenta ciertas características de esta noción. Estas se humanizaban al quebrantar los valores sociales a través de sentimientos de venganza, envidia o revanchismo competitivo impulsados por

85 Fotografías tomadas de la película *Las lobas del ring*, René Cardona, 1964.

el deseo tacaño de ganar una gran suma de dinero. En el segundo caso, aunque se perpetúa esa sensación de ser villanas «come hombres», la maldad abstracta de *Las mujeres pantera* plantea una visión metafísica de su deseo de someter al enemigo, es decir, son villanas por un poder exterior extra mundano y, por lo tanto, al estar sometidas a este, no tienen conciencia del uso sexual de su corporalidad. También es necesario resaltar que estas caracterizaciones corresponden a una imagen ficticia de luchadora cinematográfica, filmica, que concierne a la creación de un universo femenino luchístico emergido en la mente de un guionista.

Es fundamental asentar que el cine de luchadoras abonó en la construcción de un espacio que proyectaba un discurso corpóreo, y a la generación de identidades. La visualización de la luchadora en tiempos de prohibición cumplió con la función de entretejer la imagen de ellas como objeto de deseo, pero también como transgresoras de su identidad en relación al poder económico, social y cultural, el cual permeaba su vida cotidiana. La imagen corporal visualizada en los medios masivos de comunicación transitó y se adaptó a los espacios de acción, mutando conforme a las necesidades fotográficas, televisivas y cinematográficas. Así, mediáticamente, transgredió de manera creativa y lúdica la imposición del veto del poder.

La mujer luchadora, desde su interiorización y creatividad humana, elaboró formas de resistencia con la finalidad de establecer relaciones afectivas con quienes la observaban; es decir, las identidades mediatizadas tienen la capacidad de fragmentar la realidad. En la modernización, la experiencia del mundo se transforma en una visión fragmentaria, al grado que el mundo ya no se concibe como una totalidad (Eisenstein, 1986, pp. 50-52). Los medios audiovisuales tuvieron entonces la capacidad de yuxtaponer la identidad de la mujer luchadora y la creatividad inventiva del fanático, de tal modo que se reinterpretó la imagen luchística femenil.

A manera de conclusión se debe agregar que la concepción de la mujer en el cine de lucha libre representó: «la carnalidad lujuriosa del sexo; el constante escaneo morboso, frases sugestivas, calentura, pero poca acción física», Ítala Schmelz considera que la mujer en el cine de luchadores era provocadora de pasiones —tanto del luchador y sus compinches, como de quienes gustaban de ese tipo de cine— (En *Luna Córnea*, 2004, p. 76). Por otro lado, el cine de luchadoras sugiere una lectura de la representación

de las fuerzas vitales que se traduce en la lucha del bien contra el mal. Sin embargo, este es solo el inicio, pues el espectáculo del pancracio se revisitó de otros aspectos teatrales, fantásticos y espectaculares con el paso del tiempo. Las tonalidades de las interpretaciones se multiplicaron y esbozaron las directrices que ayudarían a comprender a las luchadoras como seres humanos sobre quienes, a través de su territorio corporal, se representó una construcción cultural, la cual sirvió para ejercer un poder simbólico, de posesión, apropiación, transformación y humillación. Lo anterior queda establecido en el momento en el que las luchadoras participan en el cine y en la resignificación de su propia identidad corporal. En las culturas visuales, el cuerpo cobró un nuevo significado, una función: «una doble función estético-política» (Barrios, 2010, p. 51). La corporalidad de la luchadora rompió con los cánones de belleza de la época y transmitió un mensaje liberador sobre su propio cuerpo. No se trataba ya de reprimir la propia corporalidad, sino de conocerla, explorarla y expresarla a través del sentido del placer.



Conclusiones

Varias líneas se dibujan a lo largo del proceso de creación por el que pasó la identidad de género de la luchadora mexicana, ligándose, de alguna forma, a las preguntas principales que guiaron la presente investigación. En primera instancia, este estudio muestra la posibilidad de analizar la lucha libre como un fenómeno histórico, social y cultural. En el entendido de que el universo luchístico es muestra del pasado cultural de la sociedad mexicana de mediados del siglo pasado, el caso de las mujeres luchadoras es reflejo de una serie de aspectos importantes sobre los cuales vale la pena reflexionar.

El primero tiene que ver con la construcción del mito del decreto, y el segundo, con la movilidad mediática de la identidad de las luchadoras, que contribuyó a modificar sustancialmente la escenificación del combate luchístico y la vida de las estas mujeres. El tercer aspecto se relaciona con las repercusiones provocadas por el mito de la prohibición en la configuración de la identidad y cómo, a partir de esta, se desarrolló una imagen de luchadora mexicana que, en la actualidad, es observada a través de la óptica del arte, reconfigurando su cuerpo y representando una mujer estilizada, propia de la época contemporánea.

La construcción del mítico decreto de prohibición fue significativo en el desarrollo de la identidad de género específica de las mujeres luchadoras mexicanas. Al inicio, la concepción de «luchadora» estuvo influenciada por la imagen de las luchadoras norteamericanas y europeas; ellas, por sus rasgos típicos, dotaban al *ring* de una atmosfera sensual en sus presentaciones, percepción que se reforzó en la manera de caracterizarlas en las revistas dedicadas al *wrestling*, las cuales fueron el ejemplo que siguieron las revistas mexicanas de lucha libre. Sin embargo, las luchadoras mexicanas presentaron otro tipo de necesidades para desarrollar su profesión. La

mujer mexicana navegó entre una serie de vicisitudes que le presentaron su realidad contextual; y en el caso de las luchadoras, sus orígenes, sus rasgos fenotípicos, su tez morena, su rostro aguerrido y su corpulencia guerrera —aclaro que no en todos los casos, pero sí en la gran mayoría—, configuraron una personalidad beligerante que se enfrentó no solo a los retos del cuadrilátero y lo que estos implicaban, sino también a las condiciones marginales a las que fue sometida por la imposición moralista del poder.

Es por esto que su carácter transmutable ayuda a comprender su resistencia a no abandonar su profesión. Ellas transitaron en su época, adaptándose a los contextos espaciales, culturales, políticos y sociales que se le fueron presentando. En cierta forma, esto provocó que su identidad estuviera investida de diversos matices, es decir, fue luchadora cuando tuvo que serlo, pero también fue figura mediática en los inicios de la televisión en México, lo que provocó que se le observara como una mujer indecorosa y casi inmoral por practicar un deporte salvaje que no dejaba nada positivo para las «buenas costumbres». El accionar del dispositivo regulador —que fue en lo que se convirtió el decreto— ayudó a concebir una prohibición que, si bien no estaba escrita en el papel, funcionó de manera verbal y permitió que los compañeros, los empresarios, los comisionados, los reporteros y el público —incentivando un rumor— menospreciaran el trabajo de las luchadoras, obligándolas a pelear en provincia o bien en la periferia de la Ciudad de México, lo cual significaba un sueldo inferior pero, sobre todo, la reorganización de la vida familiar, al implicaba un mayor desprendimiento del hogar, de los hijos y del marido.

Debido a esto, la gran mayoría de las luchadoras de los cincuentas tuvieron que regresar a su hogar, pues las condiciones laborales ya no les permitían continuar luchando. Las que decidieron continuar se encontraron con una pared muy complicada de superar: el rechazo social. La lucha libre, durante mucho tiempo, fue considerada el «patito feo» de los deportes, ya que se pensaba que quienes lo practicaban eran personas burdas, y su público era considerado de bajo nivel educativo y cultural. La mujer luchadora tuvo que soportar ser catalogada como «mala» mujer, madre desnaturalizada o, en el peor de los casos, prostituta. Así, el discurso machista implícito en arte de Gotch le permitía al luchador humillar, mofarse y decirle a la luchadora que regresara a su casa a «hacer las tortillas y lavar

los platos». Estas condiciones afectaban de manera gradual las relaciones sentimentales que llegaban a establecer. En palabras de Tania la *Guerrillera*, las mujeres luchadoras tienen muchas complicaciones para poder tener una relación estable:

La relación amorosa con un luchador es difícil. Para empezar, no nos vemos diario, estamos luchando en diferentes lugares. Con otra gente diferente del medio todavía es más complicado, porque los hombres no están acostumbrados a ver con tanta sencillez a una mujer de éxito. Esta es la principal razón del por qué muchas de nosotras estamos solas.⁸⁶

Debo aclarar que esto no condicionó a la colectividad total del mundo femenino luchístico, pero sí coadyuvó a generar desde su interioridad un particular mecanismo de resistencia a las problemáticas que le representaba su decisión de ser luchadora.

Esto me lleva a sostener que el papel que desarrolló la mujer luchadora en la lucha libre, entendida como *performance* cultural, fue el de una mujer que resistió los embates del poder y se confirmó como transgresora de su identidad femenina. Es necesario observar el arte de los costalazos como una analogía de la vida política en México, esto es: no todo es cierto, no todo es falso. El funcionamiento del decreto al margen de la ley reafirma no solo un mecanismo de control lingüístico, sino la corrupción de un régimen autoritario y patriarcal que ejerció un sistema político de moral represiva. Así se aclara por qué se prohibió la lucha libre femenil en la Ciudad de México durante treinta años.

De tal manera que en el imaginario de la lucha libre ya no importó si el decreto existía o no, bastaba con que los comisionados y empresarios lo estipularan para que funcionara. No importaba si se restringía una actividad laboral que ayudaba a sostener una familia, no importaba si era improcedente o si contradecía las leyes. No tenía importancia que en las reformas a la ley sobre la televisión no se señalara ni como recomendación ni como precepto. Aunque el rumor haya encontrado como excusa que había una reglamentación moralina para la televisión y sus programaciones

86 Tania la Guerrillera en *Experiencias con el Hijo del Santo*. (2011, 1 de junio).

inapropiadas, esto no justificaba que se proscibiera un trabajo. Lo que importaba era proteger a la sociedad, la cual era considerada por los que detentaban el poder como incapaz para decidir lo que era adecuado o inadecuado para su formación moral. Lo que importaba era que comisionados, autoridades y regentes «decentes, cultos y correctos», cual héroes mitológicos y puritanos, protegieran a la juventud de las obscenas y «encueradas» luchadoras que salían con ropas inapropiadas exhibiendo su cuerpo moreno y tosco por la televisión.

Esta noción perversa continuó. En la actualidad existen algunas diferencias con la práctica luchística de los años cincuenta, quizás algunas son evidentes. Por ejemplo, el cuerpo de la luchadora se ha modernizado acorde a las tendencias de belleza imperantes en la época, y las vestimentas, máscaras y atuendos tienen, en la actualidad, mayor importancia. Es posible que las condiciones salariales hayan mejorado, así como los tratos con los compañeros luchadores, los empresarios, el público y los medios de comunicación. Si bien, desde 1986 se levantó el veto en el Distrito Federal, lo que ayudó al resurgimiento de la variante femenil, el trato discriminatorio en ciertos sectores aún continúa. A decir de Daniel López *Satánico* ellas tienen que «demostrar que saben luchar» (Entrevista, 2009).

Es de destacar que las luchadoras contemporáneas en la actualidad no pasan de las primeras luchas y su paga es inferior a la de los hombres. Desde finales de los años noventa existe una empresa exclusiva de luchadoras, Lucha Libre Femenil (L L F), que tiene sede en Monterrey, Nuevo León, la cual contrata lo mejor de la baraja luchística femenil nacional y algunas luchadoras independientes norteamericanas y canadienses. Por otro lado, las dos empresas que más presencia tienen en el espacio mediático relegan la lucha libre femenil para iniciar los carteles. Honrosa es la excepción de la empresa Triple A, que organiza un evento al año exclusivo de mujeres denominado «Reina de Reinas». Después del veto, el ahora llamado Consejo Mundial de Lucha Libre abrió sus puertas a las luchadoras; algunas llegaron incluso a estelarizar funciones muy importantes, hubo duelos en que se apostaban las caballeras y las máscaras, y algunas batallas de campeonato. De la misma forma, a inicios de los años noventa impulsaron a nuevas luchadoras, e incluso crearon su propio Campeonato Mundial Femenil; no obstante, a mediados de la misma década repentinamente las mujeres

luchadoras fueron eliminadas de las funciones de las arenas importantes de la empresa conocida como «seria y estable», y poco a poco desaparecieron de las pantallas televisivas. La justificación: «al público no le interesa».

Fue hasta el año 2004 que este Consejo volvió aceptar luchadoras. Cabe señalar que ellas no pasan de la tercera lucha y que son contadas las ocasiones en las que se les ha permitido encabezar una función. Una excepción es el combate de máscaras entre Princesa Sugheit y Zeusix, lucha que encabezó un evento especial y causó buena expectación entre los fanáticos; sin embargo, pasados unos cuantos meses, la ganadora del encuentro decidió abandonar la empresa para buscar mejores condiciones. Actualmente, para que una luchadora pueda estelarizar carteles, obtener mejores ingresos y mayor difusión, debe ir al extranjero —en Japón, por ejemplo, existen por lo menos ocho empresas dedicadas exclusivamente a la lucha libre femenil—.

Otro problema al que se enfrentan es el hecho de no tener participación en la televisión mexicana, lo que sugiere que las luchadoras están condenadas al olvido, considerando que la influencia de lo transmitido por el televisor ha generado en los sujetos que la observan una memoria a corto plazo. A pesar de todo esto, ellas han generado sus propios circuitos de trabajo; de manera independiente a las empresas, las luchadoras se han reorganizado y han promocionado su actividad por medios alternativos: convenciones, firmas de autógrafos, funciones especiales, entre otras cosas. Es necesario destacar que el universo de la lucha libre femenil ha consolidado una colectividad particular entre ellas; independientemente de las empresas para las que trabajan, hay comunicación y apoyo constante ante las situaciones injustas o tratos discriminatorios.

También vale la pena destacar que, a diferencia de otras actividades deportivas, en la lucha libre la mujer ha obtenido una plataforma laboral para desempeñar dignamente su espectáculo. En otros deportes como el boxeo o el fútbol, la mujer mexicana ha enfrentado serios retos que le restringen su desarrollo deportivo. Llama la atención el caso de las mujeres boxeadoras, pues ellas también sufrieron una serie de vetos que les impedía practicar su deporte en la Ciudad de México —la cual se ha caracterizado por estar en la vanguardia, siendo el paradigma de modernidad para el resto de la república—. En el caso del balompié nacional, las mujeres

buscaron establecer una liga nacional que, a semejanza del llamado «deporte del hombre», tuviera la categoría de profesional. A inicios del siglo XXI, las mujeres mexicanas tuvieron la oportunidad de participar en una «liga» femenil de fútbol, la cual lamentablemente tuvo una corta vida. Recientemente, este proyecto se retomó y, aunque se han desplegado todos los recursos para darle fortalecimiento a este proyecto, es aún temprano para valorar sus alcances.

Otros deportes y actividades atléticas en las cuales ha participado la mujer han sido empleados vilmente por los medios televisivos para aumentar su *rating* en las épocas de justas deportivas, competencias o torneos en los cuales participan. Pasado estos, y después de que explotaron su imagen hasta el hartazgo, las condenan al olvido, solo recordándolas cuando las necesitan para apoyar alguna campaña mediática o para ser soporte y relleno de sus programaciones. Ejemplo de ello son Ana Gabriela Guevara (atletismo), quien incursionó en la política y ha ocupado cargos importantes en instituciones del deporte mexicano; Soraya Jiménez (halterofilia), Nancy Contreras (ciclismo), Iridia Salazar y María Espinoza (*taekwondo*), Paola Espinoza (clavados) y recientemente algunas jugadoras la liga de fútbol femenil.

Es necesario realizar algunas reflexiones finales al respecto de la importancia de los medios de comunicación en la configuración de identidades en el universo femenil luchístico. La lucha libre, como un espectáculo que surca la tradición y lo moderno, ofreció la oportunidad a las mujeres de pertenecer a un espacio masculino novedoso y desconocido. Sin embargo, su identidad transitaba entre los roles tradicionales de la feminidad mexicana y su modernizante actividad: «se enfrentan entonces al espejo y allí ve los distorsionados reflejos de sus rasgos, brillando como una máscara» (Kracauer, 1989, p. 88).

A través del lente de Lourdes Grobet (2005) se invita a fijar los ojos en una identidad femenina que se configura desde la intimidad del hogar. Desde dicha perspectiva se observa a la luchadora mediatizada por la televisión y el cine, en una faceta que es ajena para el público, donde es posible conocer sus dolores y alegrías, verla como madre, esposa o compañera, cocinando, lavando o amamantando; la misma mujer que se rompe el alma sobre el enlonado, que grita altisonantes injurias al público y roza los

límites verbales de la violencia cotidiana. Es así que su identidad cobra un nuevo significado, uno que le permite: «imaginar y visibilizar las resistencias» (Gutiérrez, 2012, p. 4).

La imagen de la mujer luchadora es retomada como ícono de lucha y resistencia antes las injusticias que ha sufrido por realizar su labor en el mundo del pancracio. Bajo esta premisa fueron llevadas al cine documental las historias de Irma González, la *Sarapera*, así como un video experimental sobre la carrera luchística de Lola González y, recientemente, el documental *La Femenil* de Orlando Jiménez, que narra los avatares de la empresa regiomontana que ha impulsado la arena femenil y la práctica del deporte en el norte del país. El interés de los artistas visuales fue presentar historias y mostrar las imágenes de mujeres trabajadoras y luchadoras, así como de su feminidad. En el caso de Irma, su vida es retratada a partir de su espacio cotidiano, su intimidad, la nostalgia por una profesión que le dio todo. En el documental de la *Sarapera* se expone la historia de una luchadora que no alcanzó la gloria, pero que presenta la realidad de una mujer que cayó en los vicios y se hundió en una profunda crisis familiar, la cual la obligó a replantearse la forma de relacionarse con sus hermanos, sus hijos y su marido. Así probó que podía valerse por sí sola y obtener un cierto grado de reconocimiento, pero eso le costó el abandono familiar, la pérdida de su hijo y la separación de su marido. El documental termina mientras ella, de nuevo, se va de parranda. El video experimental titulado *Lola la Grande* mostró que ella volvió a valorarse como mujer y que, gracias a su transformación, salió de una profunda crisis de identidad y reencontró en su familia a la mujer que se ausentó durante los años que vivió Lola *Dinamita* González.

Estas afectaciones sobre la concepción de la mujer luchadora mexicana se encuentran presentes en la obra de Sergio Arau, quien considera que la cultura mexicana puede ser vista con tintes cómicos y *kitsch*, con lo cual se puede plasmar el folclor del «naco» mexicano. La lucha libre cae dentro de estas concepciones artísticas para, así, reinterpretar lo mexicano desde el *Pop art*; dando como resultado que las luchadoras adquirieran en su desempeño tintes eróticos que dibujaran, a través de los cuerpos, la identificación de elementos distintivos de la cultura popular mexicana y que, además,

son el antecedente de la manera en la que se volvió a ofrecer al público espectáculos que incluyeran lucha libre femenil.

Lo anterior lleva a plantear que la identidad de género fue trastocada por la capacidad intrínseca de la lucha libre para proyectar, por diversos medios, cuerpos performativos. La televisión, como maquinaria adoctrinadora y generadora de identidades, impulsó un mecanismo de control social que tenía origen en el Estado. En otras palabras, este fue el gran triunfo del Estado revolucionario e institucionalizado del poder: una forma de sometimiento mediático, dando como resultado la confirmación de una mancuerna que se efectuó desde el poder político dominante y los jerarcas televisivos. No obstante, no se puede victimizar, dominar y regular de manera ingenua a un tipo de sociedad que está acostumbrada a burlarse de la muerte, a reírse con la derrota, a llorar de alegría y que, sobre todo, resiste lúdicamente los embates del poder.

Esto puede observarse en las vidas personales de las luchadoras. Por ejemplo, Irma González desarrolló una carrera como cantante y actriz, producto del prestigio que ganó sobre el *ring*. Actuó en cintas que no tenían como temática la lucha libre y, en la actualidad, sigue ligada a este deporte al impartir sus enseñanzas a juveniles aspirantes a luchadores. Hay que destacar que Chabela Romero y la Dama Enmascarada, incursionaron después como actrices de doblaje, actividad que en la actualidad realiza la luchadora Viviana Ochoa, *Estrellita*, quien tuvo una sonada participación en los programas de tipo *talk show* en los cuales manifestaba sostener una relación sentimental con el famoso gladiador Cibernético, quien humillaba a la mencionada deportista, todo como parte del *kayfabe* luchístico. En otras palabras, la luchadora actual, a través de la mirada del aficionado contemporáneo, consolidó una imagen corporal en la cual ambos (ella y el público) están implicados y participan (McLuhan, 1996, p. 324).

Ahora bien, esto es muestra de una transformación y adaptación en el mundo de la lucha libre, la cual no está solo en la corporalidad fornida de las atletas contemporáneas o en sus vestimentas, atributos y movimientos de luchas, sino que se muestra en la influencia de la idea masculina de que la mujer es un objeto sexual y fetiche de la imaginación pasional. La lucha libre mexicana siempre ha estado bajo la influencia del *wrestling* norteamericano, en algunos casos adoptando esquemas de trabajo, apropiando

formas y modos de presentar el espectáculo para aumentar el interés en el aficionado. En los últimos años ha crecido la influencia estadounidense, el *show*, los movimientos, los atuendos y personalidades han tenido que readaptarse para satisfacer las exigencias de un nuevo público. El cuerpo de las luchadoras mexicanas tiende, entonces, a mostrar características más estilizadas que la asemejan a una modelo profesional, alejándose del cuerpo fuerte pero robusto y aguerrido de las luchadoras de antaño.

Esto representa otro tipo de fenómeno que amplifica la imagen de la luchadora como fetiche sexual del hombre: las luchas mixtas. Este tipo de combate en México tuvo presencia hasta finales de los años noventa —en Estados Unidos se presentaba en los orígenes del *wrestling*, desde finales de la década de los años setenta—. En esta modalidad, el discurso masculino hace patente la idea de sometimiento de la mujer al orden varonil, ya sea por su amor o por un interés lucrativo. El *show* televisivo con formato de telenovela fue introducido por la empresa WWE (antes conocida como *World Wrestling Federation*, WWF) en conjunto a la cadena televisiva MTV. En sus historias ficticias se volvió constante la participación de la mujer que acompañaba al luchador como edecán. Es preciso señalar que esto ya se usaba tanto en Estados Unidos como en México. Sin embargo, las diferencias se presentaron en los *story line*, donde no solo se mostraba la historia de una luchadora que pelea por el amor de su compañero, sino que también ella puede traicionar a su guía con su mejor amigo; además de que la luchadora comienza a ser presentada como la líder de los grupos de luchadores o, en algunos casos, como la que desarrolla toda la historia que desencadena resultados sorprendidos. En los años noventa —y por problemas con sustancias prohibidas, como esteroides y anabólicos—, la empresa estadounidense dio un vuelco a sus historias ficticias y empezó a presentar a luchadoras cada vez más esbeltas, de cuerpos curvilíneos y más delicados. En sí, una gran parte de las luchadoras contemporáneas de dicha empresa han surgido del mundo del modelaje.

En México y bajo la figura de Antonio Peña —otrora luchador— se comenzó a trabajar bajo el esquema de la empresa estadounidense. En los inicios de la década de los noventa nuevamente es transmitida por televisión la lucha libre a nivel nacional. Peña comienza a fungir como programador y promotor y es la mente creativa que está detrás de la reestructuración de

la Empresa Mexicana. Posteriormente, y con el apoyo de Televisa, funda la empresa Triple A que, a la usanza de la WWF, recorre el país llegando a poblaciones que no tenían acceso a la lucha libre, pero que eran seguidores televisivos. Con el *slogan*: «este evento será transmitido por televisión» la empresa Triple A volvió a posicionar en el plano mediático a luchadores y luchadoras. En los últimos años, es en ella donde se han presentado casos destacados —como el referido a Viviana Ochoa— entre los que destacan Electroshock, Lady Apache y Charlie Manson, así como Sexy Star y Faby Apache.

En el primero, el *kayfabe* planteaba un triángulo sentimental entre los hermanos *Electroshock* y *Manson*, así como la intromisión de *Lady Apache* en la relación fraternal. El primero le pide matrimonio sobre el cuadrilátero a la luchadora, lo que desata la furia del hermano. A raíz de eso, se dio seguimiento a la rivalidad fraterna, lo que terminó en la derrota de los enamorados, los cuales tuvieron que ser despojados de sus cabelleras. En el segundo caso, la disputa se centraba en el amor de un tercero. Debido a esto ellas sostuvieron combates intensos, y con resultado final, la caída de la cabellera de Faby a manos de Star. En este caso, el *kayfabe* rebasó la realidad y la propia Sexy Star estuvo envuelta en una serie de escándalos, producto de una relación extramarital con el luchador Abismo Negro. Ella, posteriormente, protagonizó algunos programas televisivos tipo *talk show* para dar su versión de los hechos.

A través del cine, pero sobre todo de la televisión —esta última en años recientes— se difundió un concepto de luchadora mexicana mediatizada, es decir, la imagen de las primeras luchadoras, con rasgos indígenas, de baja de estatura, robustas y morenas, se matizó de manera paulatina y discreta para presentar en las pantallas a una mujer sensual, atlética y moderna que sabe defenderse ante los ataques de luchadoras traicioneras, pero que es sometida al dominio de los hombres por el amor. Esta configuración comenzó en el cine al reproducir la imagen de luchadoras ficticias y mostrar la vida de unas luchadoras que, hasta cierto punto, era ajena a la realidad social de las profesionales de la lucha libre. Así, se potencializó la identidad sexual de una mujer que podía valerse de su fuerza, de su cuerpo e inteligencia para enfrentar a enemigos propios del universo masculino, representados por científicos, monstruos, momias o maleantes, aunque es

necesario señalar que la mujer, de cierta forma, siempre se encontraba subordinada al hombre. En pocas palabras, se podía difundir la imagen de una mujer independiente, pero no de una que pudiera estar completamente alejada de los valores tradicionales. De tal manera que los medios de comunicación audiovisual terminaron por delinear una identidad, un cuerpo femenino con atributos masculinizados que conservaba la sensualidad, el erotismo y la coquetería. Esto quedó plasmado tanto por escritores, productores y directores como por promotores y empresarios; los primeros mostraron esa imagen y los segundos la emplearon en sus funciones.

El escenario del combate femenil en la modernidad, tanto luchístico como de la vida cotidiana de la luchadora, se transformó. Dicho cambio contribuyó a mostrarle a la gladiadora aspectos de la vida que antes no contemplaba. La identidad mediática ocasionó que accediera a posibilidades de autoconocimiento, es decir, su imagen en televisión, cine, revistas y fotografías, le permitió construir una noción de sí, a partir de su imaginación y existencia física.

Aquí se posicionan las líneas de investigación que abren un panorama para profundizar en la participación de la mujer luchadora en la construcción de una identidad femenina que la insertó como parte de una feminidad que estuvo y está siempre en movilidad creativa: la mujer como deportista y como trabajadora, la mujer como heroína en el cine mexicano y como ama de casa, la mujer que es influencia para la cultura y el arte; pero también presentó los matices de una mujer que era objeto del deseo pasional, transgresora, mediática, pública, beligerante, técnica y ruda; pero fundamentalmente luchadora, cuya identidad es transmutable. Una mujer que, por su profesión, tuvo que enfrentar una serie de desórdenes de personalidad, pero a la cual su actividad le dejó grandes satisfacciones. Una mujer luchadora mexicana que es influencia para que, en países de Latinoamérica como Bolivia y Perú, se practique y desarrolle un espectáculo de lucha libre femenil, en el cual sus participantes, en lugar de las típicas vestimentas de la luchadora, usan atuendos autóctonos para, así, reinterpretar el *catch* y, hasta cierto punto, revivir rituales tradicionales que conviven con la modernidad.

Lo anterior me lleva a sostener que las relaciones de poder implícitas en la actividad de las mujeres luchadoras mexicanas fueron construidas a

partir de significaciones propias del *performance* lucha libre y configuraron una identidad de resistencia, transgresora y transmutable. Es importante dejar en claro que no solo fue el decreto ni la mediatización de su identidad ni la lucha de género ni el mecanismo de control los que, por sí mismos, construyeron su forma de identificación, sino que, en gran medida, fue su decisión de continuar, de seguir adelante y redefinirse como mujer, madre, esposa e hija que, al mismo tiempo, trabajaba como luchadora para subsistir. También es pertinente señalar que la presencia de las mujeres luchadoras en la conformación de la identidad de la mujer moderna mexicana parece fuera de foco, ya que ellas no fueron impulsoras de un movimiento de conciencias. Es, en efecto, aventurado sostener que las gladiadoras tuvieran nexos con movimientos o colectivos feministas pues, al parecer, esto no sucedió. Pero cabe mencionar que, pesar de que la prohibición en contra de su actividad económico-laboral-deportiva en la gran capital — donde, además, se ofrecían los mejores sueldos y las condiciones laborales más favorables— sí afectó su colectividad, decidieron continuar con su emblemático trabajo: luchar.

Así, rechazaron la tranquilidad pasmosa del mundo hogareño y emergieron de una identidad virulenta que tuvo como rasgo elocuente un sueño de admiración, de ser heroína o villana en la arena, allí donde la realidad se configura trastocando la ausencia de condiciones salariales óptimas. La voluntad de continuar en el duelo cuerpo a cuerpo fue más fuerte y la finalidad fue ganarse en buena lid el espacio, el salario y el aplauso. En el teatro del mundo, la realidad ancestral es inclemente al paso de la historia y, así, la identidad se elabora en el espacio, en la realidad y en el tiempo histórico, pero, fundamentalmente, en el deseo de ser.

La película, entonces, llega a su final. En la vida se desata la realidad, el azote de lo cotidiano y las dolencias físicas se hacen presentes al bajar del cuadrilátero; lo mundano es real porque duele. Lo absurdo no es la representación de la batalla, sea esta verdad o no; lo absurdo no está en la imaginación infantil que podía ser mancillada por mujeres pecaminosas que aparecían en las pantallas provocando las fantasías de los adultos. Lo absurdo está en la realidad de la vida, en una prohibición que no existió legalmente, que nunca estuvo en papel, pero que fue real en la práctica. La realidad de la lucha libre, por lo tanto, es contingente, al igual que la

representación performativa. Ambas son tangibles y observables, pero también peligrosas, puesto que, para algunos, reproducían esquemas de comportamiento indebidos.

La lucha libre es creadora de ilusiones, de sueños y de deseos que el Estado protector no podía permitir. La realidad reflejada en el *ring* es tan absurda que se piensa que no es real, aunque no importa el carácter ficticio. Es más absurdo que un regente prohíba un espectáculo popular en el cual las luchadoras tenían una actividad laboral que les daba un modo digno de subsistencia, mientras que en la ciudad proliferaban antros, cantinas, prostíbulos y casinos cobijados por la corrupta mano del poder. Lo absurdo está en la verdad de la intolerancia, en la realidad de la represión, en los mecanismos de control del Estado moralizador. Así, lo absurdo se asume y toma lógica en una sociedad en donde se refleja la idea moralizante de que el poder del Estado imponga el «respeto» de la función de la mujer en una sociedad en la que esta puede ser madre, esposa o prostituta, pero no luchadora.

La lucha es un peculiar mundo, abre la puerta a un universo fantástico en el que se trastoca lo absurdo de lo real convirtiéndolo en un espectáculo que ofrece la posibilidad de viajar por la imaginación. En la arena se liberan energías combativas, se grita lo que en la vida común no se puede gritar y, al final, el cuerpo descansa del estrés acumulado. La luchadora, entre ficciones y honduras, da comienzo al espectáculo cuando sale por el pasillo de la verdad. Detrás del ritual en el que se coloca la máscara se encuentra su rostro autóctono, mientras un umbral de imágenes barrocas se refleja en los aficionados que hacen cotidiana la danza violenta de cuerpos semidesnudos que se enfrentan sin límite de tiempo. La esencia cubre con gentileza el rostro teatralizado para ocultar la sonrisa anónima y, así, se confirma que la identidad femenina de la luchadora se gestó en la autodeterminación de continuar *azotando* la humanidad.



Anexo fotográfico

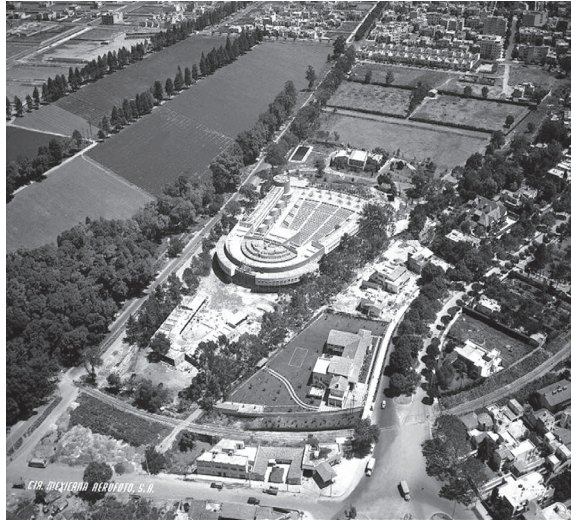


Imagen 1. Vista área de la Ciudad de México en los años 50. (Cía. Mexicana Aerofoto, S.A.)



Imagen 2. Vista panorámica de la Ciudad de México en los años 50.
(Cía. Mexicana Aerofoto, S.A.)



Imagen 3. Taxi de la Ciudad de México en los años 50. (Flickr, 2009, página web)

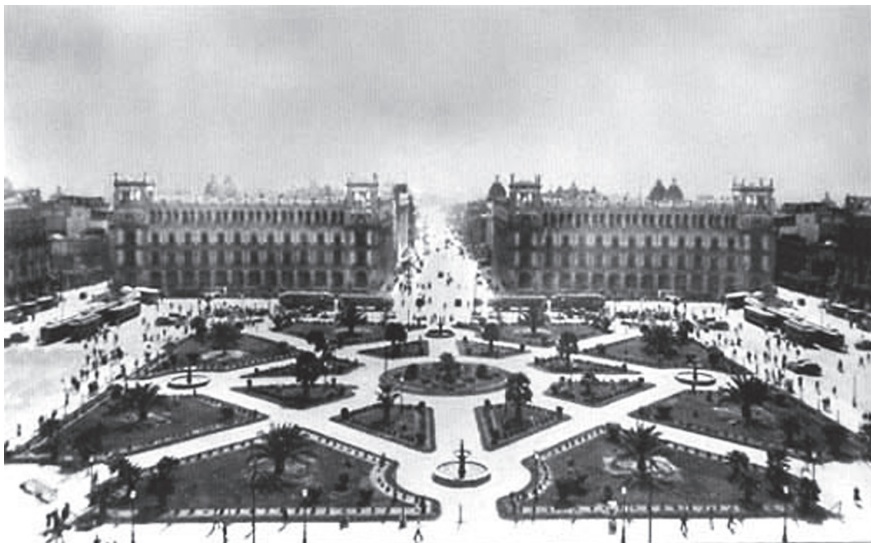


Imagen 4. Zócalo de la Ciudad de México en 1948.

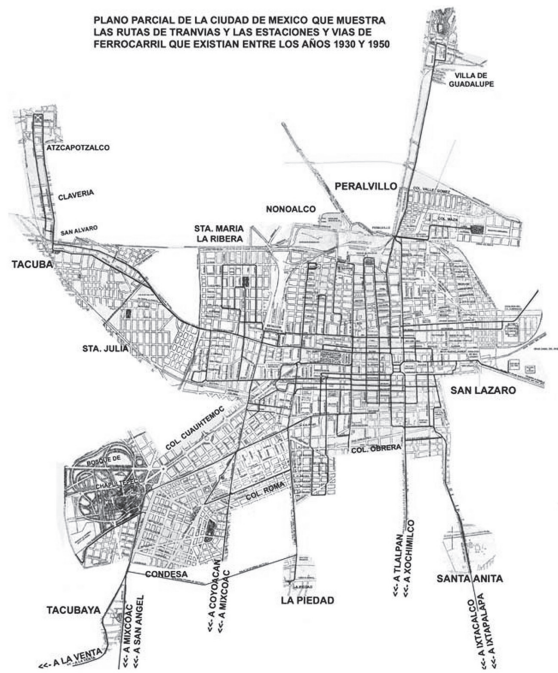


Imagen 5. Ruta de tranvías en la Ciudad de México, entre los años 30 y 50.

WOMEN	
1	RITA CORTEZ
2	FABULOUS MOOLAH
3	PENNY BANNER
4	GEORGIA BROWN
5	PRINCESS LITTLE CLOUD
6	JUNE BYERS
7	KAY NOBLE
8	JUDY GRABLE
9	JO ANN PHILLIPS
10	EVELYN STEVENS
11	SHERIE LEE
12	MAE GOODNER
13	DOROTHY CARTER
14	ANDREA SWANSON
15	KAREN KELLOG

Imagen 6. Tabla de clasificación en la que aparece el nombre de Rita Cortez.



Imagen 7. Mildred Burke, campeona de los Estados Unidos.



Imagen 8. Luchadoras enanas en acción.



Imagen 9. Luchadora enana contra el *referee*.



Imagen 10. Luchadoras de origen afroamericano.



Imagen 11. Imagen de la virgen de Guadalupe.



Imagen 12. La novia del Santo



Imagen 13. Dibujo de la Malinche



Imagen 14. La Malinche, luchadora.



Imagen 15. Luchadora estadounidense con pesas.



Imagen 16. Luchadora estadounidense posando.



Imagen 17. Luchadora enana golpeando a su contrincante.

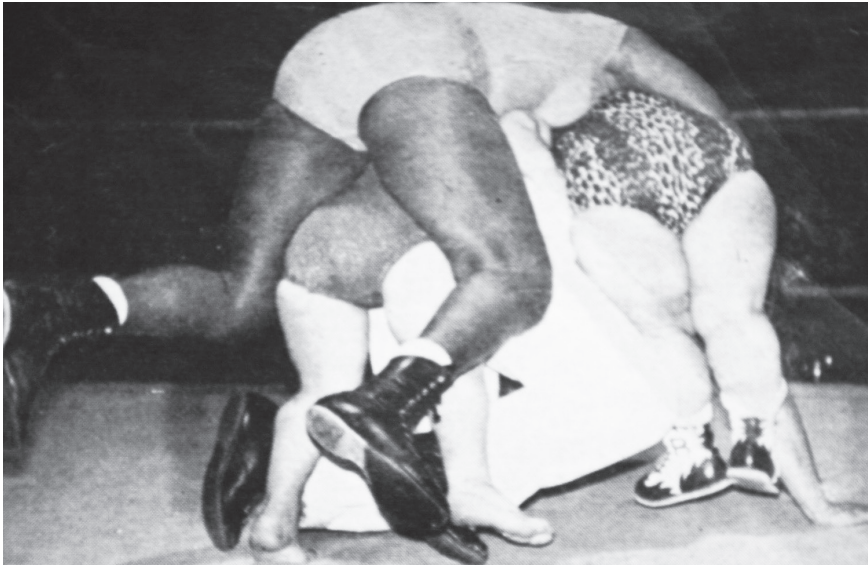


Imagen 18. Montaña humana.



Imagen 19. Luchadora afroamericana golpeando a su contrincante.



Imagen 20. Luchadora enana Diamond Lil.



Imagen 21. Honey Girl Paige.



Imagen 22. Little Darling Dagmar.

Jackie Low Low Farmer

**EN MEXICO
LOS ENANOS**

Irish Jackie, Sky Low Low, Farmer Pete y Sonny Boy Cassidy, fueron los cuatro luchadores filipinienses que don Chucho Garza Hernández contrató para presentarlos en Tele-videntro en Diciembre de 1952.

Y aunque han pasado ya de eso trece años, los que presenciamos su actuación aún no la hemos olvidado. Se movían sobre el cuadrilátero como verdaderos maestros y

Cassidy

Imagen 23. Luchadores enanos en México.



Imagen 24. Viñeta en revista estadounidense de lucha libre femenil.



Imagen 25. Viñeta de luchadora estadounidense.



Imagen 26. Revista Mexicana de lucha libre.



Imagen 27. Cartel Santa (1931).



Imagen 28. Dolores del Río.



Imagen 29. María Félix.



Imagen 30. Cartel de la película *La bestia magnífica* (1952).



Imagen 31. Still de la película *La Bestia Magnífica* (1952).



Imagen 32. Cartel de la película *El luchador fenómeno* (1952).



Imagen 33. Cartel de la película *Las luchadoras contra el Médico Asesino* (1962).



Imagen 34. Cartel de la película *Las luchadoras contra la momia* (1964).



Imagen 35. Cartel de la película *Las lobas del ring* (1965).



Imagen 36. Cartel de la película *Las mujeres pantera* (1967).



Imagen 37. Cartel de la película *Las luchadoras contra el robot asesino* (1969).



Imagen 38. Cartel de la película *La momia azteca* (1957).



Imagen 39. Cartel de la película *La momia azteca contra el robot humano* (1957).



Imagen 40. Cartel de la película *Cat People* (1942).



Imagen 41. *Loreta Venus* (Velsaorase) y *Golden Rubí* (Campbell).
Mujeres luchadoras modernas.



Imagen 42. *La abusadora*. Obra artística de Sergio Arau (Arau, s.f., página web).



Imagen 43. Cholitas. Luchadoras Bolivianas.



Imagen 44. Marcela en acción. (Fotografía tomada por Ricardo Cárdenas).

Anexo de datos biográficos

Nombre de batalla: Alda Moreno, Mujer Tigre, Pequeña Azteca (Japón 1997).

Nombre real: Alda Moreno León.

Nacionalidad: Mexicana.

Fecha de nacimiento: 6 de marzo de 1974, Ciudad de México.

Debut: 12 de enero de 1990, Arena Azteca Budokan.

Estatura y peso: 1.45 mts., 55 kg.

Familiares en la lucha libre: Alfonso Moreno (padre), Oriental (hermano), Esther, Cynthia y Rossy Moreno (hermanas).

Nombre de batalla: Amapola, Lady Pentagón (Japón, 1999-2002).

Nombre real: Guadalupe Olvera.

Nacionalidad: Mexicana.

Fecha de nacimiento: 9 de septiembre 1976.

Estatura y peso: 1.60 mts., 59 kg.

Familiares en la lucha libre: Adonis Salazar (esposa).

Logros: Campeonato Intercontinental IWRG y Campeonato Mundial Femenil CMLL.

Nombre de batalla: La Briosa.

Nacionalidad: Mexicana.

Estatura y peso: 1.63 mts., 75 kg.

Familiares en la lucha libre: Sugi Sito (padre), Huroki Sito, Panchito Robles y Manuel Robles (tíos), Pánico, El Jabato y Black Cat (primos), El Mexicano (esposo), Halcón Jr., Hammer Fist y Combat (hijos).

Logros: Campeonato Nacional Femenil y Campeonato Nacional Femenil de Parejas, uno con Vicky Carranza y otro con Neftalí.

Extras: Perdió la máscara con Martha Villalobos el 18 de septiembre de 1992.

Nombre de batalla: Chabela Romero.

Nombre real: Isabel Romero.

Nacionalidad: Mexicana.

Fecha de fallecimiento: 10 de abril de 1985.

Debut: 27 de marzo de 1955.

Familiares en la lucha libre: Destino Negro (esposo).

Logros: Campeonato Nacional Femenil en tres ocasiones y Campeonato Mundial Femenil UWA.

Nombre de batalla: Chela Salazar.

Nombre real: Graciela Sosa Salazar.

Nacionalidad: Mexicana.

Fecha de nacimiento: 18 de marzo de 1950, Oaxaca.

Fecha de fallecimiento: 6 de junio de 2009.

Debut: 17 de julio de 1967 en la Arena Puebla.

Logros: Campeonato Femenil del Estado de México.

Nombre de batalla: Cynthia Moreno.

Nombre real: Flavia Antonia Moreno León.

Nacionalidad: Mexicana.

Fecha de nacimiento: 23 de julio de 1970.

Debut: 1987, Arena Azteca Budokan.

Estatura y peso: 1.66 mts., 69 kg.

Familiares en la lucha libre: Alfonso Moreno (padre), Oriental (hermano), Esther, Alda y Rossy Moreno (hermanas).

Logros: Campeonato de Parejas AJW (Japón) con Esther Moreno y Campeonato mixto de parejas AAA en dos ocasiones con Oriental.

Nombre de batalla: Dalis la Caribeña.

Nacionalidad: Panamá.

Fecha de nacimiento: 20 de febrero.

Debut: 6 de octubre de 2009.

Familiares en la lucha libre: Veneno (hermano), Negro Casas (espos), Felino y Heavy Metal (cuñados), Pepe Casas (suegro), Tiger Kid y Puma King (sobrinos).

Nombre de batalla: Dama Enmascarada.

Nombre real: Magdalena Caballero.

Nacionalidad: Mexicana.

Fecha de nacimiento: 22 de julio de 1925.

Fecha de fallecimiento: 11 de marzo de 2006.

Familiares en la lucha libre: María de Jesús Caballero (hermana), Irma González (prima).

Logros: Campeonato Nacional Femenil.

Extras: fue la primera mujer en usar máscara y la primera campeona nacional femenil.

Nombre de batalla: La Diabólica, Diabólica I, Diabólica del caribe, La pantera (Japón, 1994), La Felina (Japón, 1995).

Nacionalidad: Mexicana.

Fecha de nacimiento: 28 de septiembre de 1965, Ciudad de México.

Debut: Junio de 1986, Veracruz, Veracruz.

Estatura y peso: 1.55 mts., 60 kg.

Familiares en la lucha libre: Rey Bucanero (pareja).

Logros: Campeonato Nacional Femenil, Campeonato Mundial Femenil CMLL en dos ocasiones y Campeonato Femenil del Distrito Federal.

Nombre de batalla: La Diabólica.

Nacionalidad: Mexicana.

Fecha de nacimiento: Monterrey.

Estatura y peso: 1.56 mts., 58 kg.

Familiares en la lucha libre: Tiffany (hija), Jesse Rojas (espos).

Logros: Campeonato Nacional Femenil.

Nombre de batalla: Diana la Cazadora.
Nombre real: Alma Corina Gutiérrez.
Nacionalidad: Mexicana.
Fecha de nacimiento: 16 de junio de 1978.
Debut: 24 de agosto de 1997.
Estatura y peso: 1.60 mts., 52 kg.
Logros: Campeonato Junior LLF, Campeonato de Parejas LLF con Nikki Roxx y Campeonato Femenil de Monterrey.

Nombre de batalla: Diosa de Plata.
Nombre real: Fabiola Plascencia Morales.
Fecha de nacimiento: 3 de agosto de 1950.
Debut: 1969, Iguala Guerrero.

Nombre de batalla: Elena Urbina.
Nombre real: Elena Urbina.
Nacionalidad: Mexicana.
Fecha de nacimiento: Ciudad Juárez.
Familiares en la lucha libre: Rocío Urbina (hermana).

Nombre de batalla: Estela Molina.
Nombre real: Estela Molina.
Nacionalidad: Mexicana.
Fecha de nacimiento: Guadalajara, Jalisco.
Debut: 1969.
Logros: Campeonato Mundial Femenil UWA.

Nombre de batalla: Esther Moreno.
Nombre real: María Esther Moreno León.
Nacionalidad: Mexicana.
Fecha de nacimiento: 20 de febrero 1969, Ciudad de México.
Debut: 18 de marzo de 1984, Arena Nezahualcóyotl.
Logros: AJW (Japón), Campeonato Japonés de parejas con Cynthia Moreno, Reina de Reinas.

Nombre de batalla: Estrella Mágica.

Nacionalidad: Mexicana.

Fecha de nacimiento: 10 de agosto, Ciudad Madero, Tamaulipas.

Debut: 2002.

Estatura y peso: 1.51 mts., 48 kg.

Familiares en la lucha libre: Luna Mágica.

Nombre de batalla: Estrellita .

Nombre real: Viviana Ochoa Barradas.

Nacionalidad: Mexicana.

Fecha de nacimiento: 18 de octubre de 1977, Zamora, Michoacán.

Debut: 26 de febrero de 1994 Auditorio Municipal de Amecameca, Estado de México.

Estatura y peso: 1.65 mts., 58 kg.

Familiares en la lucha libre: Rafael Barradas (abuelo), Flama Solar (sobrino) Psicosis (esposos).

Nombre de batalla: Faby Apache.

Nombre real: Fabiola Balbuena Torres.

Nacionalidad: Mexicana.

Fecha de nacimiento: 26 de diciembre de 1980, Ciudad de México.

Debut: 20 de enero de 1998, Deportivo Azcapotzalco, Ciudad de México.

Estatura y peso: 1.60 mts., 63 kg.

Familiares en la lucha libre: Gran Apache (padre), Mari Apache (hermana), Billy Boy (esposos).

Logros: Campeonato de pareja mixto AAA con Gran Apache, Aerostar y Pimpinela Escarlata, Sky High of ArSION.

Nombre de batalla: Goya Kong.

Nombre real: Saharí Alvarado Nava.

Nacionalidad: Mexicana.

Fecha de nacimiento: 4 de mayo de 1987.

Debut: 8 de diciembre de 2007.

Familiares en la lucha libre: Brazo de plata (padre), Brazo de plata Jr., Máximo y Danah (hermanos).

Nombre de batalla: India Sioux Jr.
Nacionalidad: Mexicana.
Fecha de nacimiento: 20 de septiembre de 1984, Ciudad Nezahualcóyotl.
Debut: abril de 2004.
Estatura y peso: 1.61 mts., 53 kg.
Familiares en la lucha libre: Hombre Bala (padre), India Sioux (madre),
 Máximo (esposos), Hombre Bala Jr. y Corsario (hermanos).

Nombre de batalla: India Sioux.
Nombre real: María Antonieta Garza.
Nacionalidad: Mexicana.
Fecha de nacimiento: 16 de julio de 1954, Tulancingo, Hidalgo.
Debut: 1977 en Pachuca, Hidalgo.
Familiares en la lucha libre: Hombre Bala (esposos), India Sioux Jr. (hija)
Logros: Campeonato Extremo Femenil y Campeonato Atómico con Mujer
 del Diablo, Miss Makabre y la Asesina.

Nombre de batalla: La Infernal.
Nombre real: Lorena Velarde Murillo.
Nacionalidad: Mexicana.
Fecha de nacimiento: 16 de noviembre de 1975, Mazatlán, Sinaloa.
Debut: 1993 en Mazatlán, Sinaloa.
Familiares en la lucha libre: Villano III (esposos).

Nombre de batalla: Irma Acevedo.
Nombre real: Irma Acevedo Fernandine.
Nacionalidad: Puertorriqueña.
Fecha de nacimiento: 26 de enero de 1948, Ciudad de Ponce, Puerto Rico.
Fecha de fallecimiento: 14 de septiembre de 2004, Los Ángeles, California.
Debut: 1968, en Japón.

Nombre de batalla: Irma Aguilar.
Nombre real: Irma Eugenia Aguilar Morales.
Nacionalidad: Mexicana.
Fecha de nacimiento: 13 de julio de 1957, Ciudad de México.

Debut: 15 de mayo de 1976, Arena Coliseo de Guadalajara.

Estatura y peso: 1.67 mts., 76 kg.

Familiares en la lucha libre: Irma González (madre), Hara Kiri (espos).
Logros: Campeonato Femenil de la UWA, Campeonato Femenil del Distrito Federal, Campeonato Nacional Femenil de parejas con Irma González.

Nombre de batalla: Irma González.

Nombre real: Irma Morales Muñoz.

Nacionalidad: Mexicana.

Fecha de nacimiento: 20 de agosto de 1936, Cuernavaca, Morelos.

Debut: 20 de agosto de 1955, Cancha San Pedro, Puebla, Puebla.

Estatura y peso: 1.56 mts., 70 kg.

Familiares en la lucha libre: Irma Aguilar (hija), Reyna González (hermana).

Logros: Campeonato Nacional Femenil, Campeonato Mundial Femenil UWA, Campeonato Nacional Femenil de Parejas con Irma Aguilar.

Nombre de batalla: La Jarochita Rivero.

Nombre real: Jacinta Rivero.

Nacionalidad: Mexicana.

Fecha de nacimiento: 1941, Veracruz.

Fecha de fallecimiento: 26 de noviembre de 2006, Chicago, Illinois.

Debut: 1957.

Estatura y peso: 1.65 mts., 62 kg.

Familiares en la lucha libre: Joe Pantera (espos).
Logros: Campeonato Nacional Femenil.

Nombre de batalla: Karina.

Fecha de nacimiento: 1950, Minatitlán.

Debut: 1967.

Nombre de batalla: Lady Apache.

Nombre real: Sandra González Calderón.

Nacionalidad: Mexicana.

Fecha de nacimiento: 26 de junio de 1970.

Debut: 30 de junio de 1986.

Estatura y peso: 1.63 mts., 56 kg.

Familiares en la lucha libre: Electroshock (espos).

Logros: Campeonato Femenil del Distrito Federal, Campeonato Mundial Femenil del CMLL, Reyna de Reinas AAA, Campeonato Nacional Femenil, Campeonato de Parejas Mixtas con Electroshock, PWR World Women's Title, Copa Herdez 2011.

Nombre de batalla: Lluvia.

Nacionalidad: Mexicana.

Fecha de nacimiento: 9 de agosto de 1985, Ciudad de México.

Debut: 30 de abril de 2008.

Estatura y peso: 1.60 mts., 60 kg.

Familiares en la lucha libre: Sangre Chicana (padre), Sangre Chicana Jr. (hermano), Herodes (tío).

Logros: Campeonato de Parejas Reina (Japón) con Luna Mágica.

Nombre de batalla: Lola González.

Nombre real: María Dolores González.

Nacionalidad: Mexicana.

Fecha de nacimiento: 2 de marzo de 1959, Ciudad Juárez, Chihuahua.

Debut: 17 de julio de 1975, Nuevo Casas Grandes, Chihuahua.

Estatura y peso: 1.63 mts., 67 kg.

Familiares en la lucha libre: Fishman (exespos).

Logros: Campeonato Femenil de Occidente, Campeonato Mundial Femenil UWA, Campeonato Mundial Femenil WWA, Campeonato Femenil TWF, Campeonato Femenil EWWL.

Nombre de batalla: Luna Mágica.

Nombre real: María de los Ángeles Aranda Ramírez.

Nacionalidad: Mexicana.

Fecha de nacimiento: 1 octubre, Ciudad Madero, Tamaulipas.

Debut: 8 de abril de 1996.

Estatura y peso: 1.50 mts., 55 kg.

Familiares en la lucha libre: Franco Colombo (espos), Estrella Mágica (hermana).

Logros: Campeonato Femenil de Parejas, Reina.

Nombre de batalla: La Malinche.

Nacionalidad: Mexicana.

Estatura y peso: 1.60 mts., 92 kg.

Familiares en la lucha libre: Iván el Bronco (espos), Atenea y Coral (hijas).

Nombre de batalla: Marcela.

Nombre real: María Elena Santamaría Gómez.

Fecha de nacimiento: 31 de mayo de 1971, Ciudad de México.

Debut: diciembre de 1985, Actopan, Hidalgo.

Estatura y peso: 1.55 mts., 60 kg.

Logros: Campeonato Femenil del Distrito Federal, Campeonato Mundial Femenil CMLL, Campeonato Nacional Femenil.

Nombre de batalla: Mari Apache.

Nacionalidad: Mexicana.

Fecha de nacimiento: 15 de octubre de 1979.

Debut: 1996.

Estatura y peso: 1.60 mts., 63 kg.

Familiares en la lucha libre: Gran Apache (padre), Faby Apache (hermana).

Logros: Sky High of Arsiion, Reyna de Reinas AAA, Campeonato de Parejas Mixto con Gran Apache.

Nombre de batalla: La Marquesa.

Nombre real: Renata López Aguilar.

Nacionalidad: Mexicana.

Fecha de nacimiento: 7 de septiembre de 1952.

Debut: 1975.

Familiares en la lucha libre: Hombre Bala, Pirata Morgan y Verdugo (hermanos).

Logros: Campeonato Nacional Femenil.

Nombre de batalla: Martha Villalobos.

Nombre real: Martha García Mejía.

Nacionalidad: Mexicana.

Fecha de nacimiento: 30 de mayo de 1962.

Debut: 9 de septiembre de 1979.

Estatura y peso: 1.52 mts., 104 kg.

Familiares en la lucha libre: Pachito Villalobos (padre), Johnny Villalobos y Bobby Villalobos (hermanos).

Logros: Reyna de Reinas, Campeonato Nacional Femenil, Campeonato Nacional Femenil de Pareja con Pantera Sureña, Campeonato Femenil del Norte de México, Campeonato Femenil del Estado de México, Campeonato Femenil FILL.

Nombre de batalla: La Medusa.

Nombre real: Alicia Muñoz Alvarado.

Nacionalidad: Mexicana.

Fecha de nacimiento: 1958, Coahuila.

Debut: 1977.

Nombre de batalla: La Medusa.

Nombre real: Angélica Ávila López.

Nacionalidad: Mexicana.

Fecha de nacimiento: 28 de diciembre de 1976.

Debut: 1998.

Estatura y peso: 1.59 mts., 75 kg.

Nombre de batalla: Miss Janeth.

Nombre real: Janet Fragoso Alonso.

Nacionalidad: Mexicana.

Fecha de nacimiento: 14 de enero de 1973, Ciudad de México.

Debut: 25 de febrero de 1990.

Estatura y peso: 1.65 mts., 66 kg.

Familiares en la lucha libre: Paco Alonso (tío), Zuleyma (hermana), Punker (esposo).

Logros: Campeonato Mundial Femenil UWA, Reina de Reinas.

Nombre de batalla: La Monster.

Nombre real: Peggy Simpson.

Nacionalidad: Canadiense.

Fecha de nacimiento: 21 de febrero de 1961.

Fecha de fallecimiento: 27 de julio de 2001.

Debut: 1979.

Estatura y peso: 1.73 mts., 118 kg.

Logros: IWA World Women's Championship, WWWA World Women's Championship (2), Stampede Women's Championship, WWC World Women's Championship (5), WWF World Women's Championship, WWA World Women's Championship.

Nombre de batalla: Neftaly.

Debut: 29 de mayo de 1987, Toreo de Cuatro Caminos.

Familiares en la lucha libre: Rocky Santana (esposo), El Gallego (hermano), Reyna Gallegos (hermana).

Logros: Campeonato Nacional Femenil, Campeonato Nacional Femenil de Parejas con la Briosa.

Nombre de batalla: Oyuki.

Nombre real: María Trinidad Castillejo Morales.

Nacionalidad: Mexicana.

Fecha de nacimiento: 22 de agosto de 1963, Ciudad de México.

Debut: 1978.

Nombre de batalla: Pantera Sureña.

Nombre real: Lidia Hortensia Rangel Ávalos.

Nacionalidad: Mexicana.

Fecha de nacimiento: 29 de diciembre de 1955, Guadalajara, Jalisco.

Debut: junio de 1969 en Mazatlán, Sinaloa.

Estatura y peso: 1.55 mts., 60 kg.

Logros: Campeonato WWWA, Campeonato Mundial Femenil UWA, Campeonato Femenil del Distrito Federal, Campeonato Nacional Femenil, Campeonato Nacional Femenil de Parejas con Martha Villalobos.

Nombre de batalla: Princesa Sugheit.

Nacionalidad: Mexicana.

Fecha de nacimiento: 25 de junio de 1980, Monterrey, Nuevo León.

Debut: 22 de junio de 1996, Arena La Junta, Villa Juárez, Nuevo León.

Estatura y peso: 1.55 mts., 54 kg.

Familiares en la lucha libre: Venum II (esposa).

Logros: Campeonato Extremo LLE, Campeonato Juvenil LLE, Campeonato de Pareja LLE, Campeonato Mundial Femenil PWR.

Nombre de batalla: La Rebelde.

Nombre real: Dolores Morales González.

Nacionalidad: Mexicana.

Fecha de nacimiento: 21 de julio de 1961.

Debut: 7 de junio de 1985, Torres Moches, Guanajuato.

Estatura y peso: 1.54 mts., 67 kg.

Logros: Campeonato Femenil del Estado de México, Campeonato de Parejas con la Mohicana.

Nombre de batalla: Reyna Galleros.

Familiares en la lucha libre: Neftaly y el Gallego.

Logros: Campeonato Nacional Femenil.

Nombre de batalla: Rocío Urbina.

Nombre real: Rocío Urbina.

Nacionalidad: Mexicana.

Fecha de nacimiento: Juárez.

Familiares en la lucha libre: Elena Urbina.

Nombre de batalla: Rosa Negra.

Nombre real: Jessica Dayna Hernández.

Nacionalidad: Mexicana.

Fecha de nacimiento: 23 de enero de 1972, Ciudad de México.

Debut: 1992.

Familiares en la lucha libre: Enemigo Público (esposa).

Nombre de batalla: Rossy Moreno.

Nombre real: María del Rocío Moreno León.

Nacionalidad: Mexicana.

Fecha de nacimiento: 17 de octubre de 1965.

Debut: 30 de diciembre de 1978.

Estatura y peso: 1.66 mts., 69 kg.

Familiares en la lucha libre: Alfonso Moreno (padre), Oriental (hermano), Alda, Cynthia y Esther Moreno (hermanas), Ruso Flores (esposos), Dr. Wagner Jr. (exesposos), Hijo del Dr. Wagner Jr. (hijo).

Logros: Campeonato Nacional Femenil, Reina de Reinas AAA.

Nombre de batalla: Sahorí.

Fecha de nacimiento: 22 de marzo, Distrito Federal.

Debut: 1995.

Estatura y peso: 1.55 mts., 57 kg.

Nombre de batalla: Selene.

Nombre real: Selene Chávez Saiza.

Nacionalidad: Mexicana.

Fecha de nacimiento: 1961.

Debut: 1982.

Nombre de batalla: Sexi Star.

Nombre real: Dulce María García Rivas.

Nacionalidad: Mexicana.

Fecha de nacimiento: 20 de septiembre de 1982, Monterrey, Nuevo León.

Debut: 29 de agosto de 2006, Arena Coliseo de Monterrey.

Estatura y peso: 1.60 mts., 57 kg.

Logros: Campeonato Femenil LLF, Campeonato Mixto LLF con Humberto Garza Jr., Reina de Reinas AAA.

Nombre de batalla: Silueta.

Nombre real: Joana Guadalupe Jiménez Hernández.

Nacionalidad: Mexicana.

Fecha de nacimiento: 15 de diciembre de 1985, Guadalajara, Jalisco.

Debut: 18 de julio de 2010.

Estatura y peso: 1.60 mts., 57 kg.

Logros: Campeonato Internacional Junior CMLL, Reina.

Nombre de batalla: Sirenita.

Nombre real: Guadalupe Buye Peña.

Nacionalidad: Mexicana.

Fecha de nacimiento: 17 de marzo de 1962.

Debut: 9 de septiembre de 1976.

Estatura y peso: 1.60 mts., 62 kg.

Familiares en la lucha libre: Crazy 33 (espos), Enigma (hijo).

Logros: Campeonato Femenil del Distrito Federal, Campeonato Nacional Femenil, Campeonato Mundial de parejas con *La Rosa*, Campeonato Femenil TWF.

Nombre de batalla: Tania la Guerrillera.

Nombre real: Tania de Lourdes Díaz Álvarez.

Nacionalidad: Mexicana.

Fecha de nacimiento: 26 de marzo de 1966, Acapulco, Guerrero.

Debut: 29 de noviembre de 1979.

Estatura y peso: 1.60 mts., 60 kg.

Logros: Campeonato Femenil Internacional NWG, Campeonato Femenil del Estado de Hidalgo.

Nombre de batalla: La Texana.

Nombre real: Ángeles Ramírez.

Nacionalidad: Mexicana.

Fecha de nacimiento: Ciudad Juárez.

Familiares en la lucha libre: Kiss (espos), Kiss Jr. (hijo).

Nombre de batalla: Tiffany.

Nombre real: Xóchitl Leyva Sánchez.

Nacionalidad: Mexicana.

Fecha de nacimiento: 20 de febrero de 1973, Monterrey, Nuevo León.

Debut: 18 de julio de 1993, Arena Solidaridad, Monterrey, Nuevo León.

Estatura y peso: 1.70 mts., 68 kg.

Familiares en la lucha libre: Jesse Rojas (padre), La Diabólica (madre), Jessy (hermano), El Alebrije (esposos).

Logros: Campeonato Femenil del Norte, Campeonato Nacional Femenil, Reina de Reinas AAA, Campeonato Mundial Femenil Mixto con Chessman.

Nombre de batalla: Toña La Tapatía.

Nombre real: Antonia Hinojosa Miguel.

Nacionalidad: Mexicana.

Fecha de nacimiento: 17 de diciembre de 1918, Ciudad de México.

Debut: 29 de julio de 1953, Jojutla, Morelos.

Estatura y peso: 1.56 mts., 62 kg.

Nombre de batalla: Vicky Carranza.

Nombre real: Angélica Hernández.

Nacionalidad: Mexicana.

Fecha de nacimiento: 19 de mayo de 1959, San Miguel de Allende, Gto.

Debut: 1976.

Familiares en la lucha libre: Miguel Carranza (padre), Cobarde Jr. (esposos).

Logros: Campeonato Nacional de Parejas con la Briosa.

Nombre de batalla: Vicky Williams.

Nacionalidad: Estadounidense.

Fecha de nacimiento: Savannah, Georgia.

Debut: 1970.

Logros: Campeonato Femenil NWA, Campeonato Mundial Femenil UWA y Campeonato Mundial Femenil con Joyce Grable.

Nombre de batalla: Wendy.

Nombre real: Ernestina Ríos.

Nacionalidad: Mexicana.

Fecha de nacimiento: 06 de noviembre de 1970.

Debut: 1988.

Estatura y peso: 1.55 mts., 60 kg.

Nombre de batalla: Xóchitl Hamada.
Nombre real: Xóchitl Guadalupe Hamada Villareal.
Nacionalidad: Mexicana-japonesa.
Fecha de nacimiento: 1 de mayo de 1970, Nuevo Laredo, Tamaulipas.
Debut: 5 de septiembre de 1986, Korakuen Hall, Tokio, Japón.
Estatura y peso: 1.65 mts., 80 kg.
Familiares en la lucha libre: Gran Hamada (padre), Ayako Hamada (hermana), Pentagón Black (espos).
Logros: Campeonato de Parejas de la Costa del Pacífico JWP, Campeonato Mundial Femenil CMLL, Reina de Reinas AAA.

Nombre de batalla: La Yaqui.
Nombre real: Martha Irma Centeno Gutiérrez.
Nacionalidad: Mexicana.
Fecha de nacimiento: 6 de agosto de 1964, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.
Debut: 30 de abril de 1980.

Nombre de batalla: Yoko Ono.
Nombre real: Martha Flores Tapia.
Nacionalidad: Mexicana.
Fecha de nacimiento: 21 de agosto de 1963.
Debut: 1978.
Familiares en la lucha libre: Antonio Cruz (espos).

Nombre de batalla: Zeuxis.
Nacionalidad: Puertorriqueña.
Fecha de nacimiento: 3 de noviembre de 1988.
Debut: 29 de abril de 2008.
Estatura y peso: 1.63 mts., 64 kg.
Logros: Campeonato de Parejas reina con la Comandante.

Nombre de batalla: Zuleyma.
Nombre real: Elvia Frago Alonso.
Nacionalidad: Mexicana.
Fecha de nacimiento: 13 de enero de 1964.

Debut: 11 de marzo de 1979, Arena Nezahualcóyotl.

Estatura y peso: 1.64 mts., 65 kg.

Familiares en la lucha libre: Paco Alonso (tío), Miss Janeth (hermana), Kato Kung Lee Jr. (esposó).

Logros: Campeonato Femenil del Estado de México, Campeonato Nacional Femenil, Campeonato Femenil Nacional de Parejas, Campeonato Mundial Femenil UWA, Campeonato Mundial Femenil WWA.



Fuentes

Archivos y fondos consultados

Archivo General de la Nación.

Fondo Fotográfico, Archivo Fotográfico Hermanos Mayo.

Fondo Fotográfico, Inventario Fotográfico Enrique Díaz Delgado y García.

Archivo del Ayuntamiento del Distrito Federal.

Archivo Histórico del Distrito Federal.

Archivo Histórico del Distrito Federal, Ramo Diversiones Públicas, Vol. 817, Expediente 15, 13 de julio de 1918.

Archivo Histórico del Distrito Federal, Ramo Diversiones Públicas, Vol. 3015, Expediente 2743, Tomo 26, Año 1919.

Fondo Ramo Diversiones Públicas.

Fondo Esperanza Iris.

Centro de Colecciones Arturo Ortega Navarrete, A.C. Archivo Personal Pablo Romero.

Documentos

AHDF «Solo un reporte», Ramo Diversiones Públicas, vol. 818, exp. 4, legajo 1, 20 de mayo de 1921.

Informe semanal del Jefe de Diversiones. AHDF, Ramo Diversiones Públicas, exp. número 35, 5 de julio de 1922

Referencias bibliográficas

Aceves, Jorge E. (Coord.).(2000). *Historia oral. Ensayos y aportes de investigación*. México: CIESAS.

Adame, Domingo (2009). *Actualidad de las artes escénicas: perspectiva latinoamericana*. México: Universidad Veracruzana.

- Agustín, José (2004). *Tragicomedia mexicana 1. La vida en México de 1940 a 1970*. México: Planeta.
- Arnheim, Rudolf (1971). *El cine como arte*. Buenos Aires: Ediciones Infinito.
- Aróstegui, Julio (2001). *La investigación histórica, teoría y método*. Barcelona: Crítica.
- Aumont, Jacques, et. al. (1996). *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Barcelona: Paidós.
- Aviña, Rafael (2004). *Una mirada insólita. Temas y géneros del cine mexicano*. México: Conaculta Cineteca Nacional Océano.
- Baena, Alberto (2009). *Mujeres novohispanas e identidad criolla*. España: Ayuntamiento de Alcalá de Henares Centro Asesor de la Mujer.
- Barbero, J. Martín y Rey, Germán (1999). *Los ejercicios del ver*. Hegemonía audiovisual y ficción televisiva. Barcelona: Gedisa.
- Barradas Osorio, Rafael (s.f.). *Fuera máscaras*. s.e.
- Barrios, José Luis (2010). *El cuerpo disuelto. Lo colosal y lo monstruoso*. México: Universidad Iberoamericana.
- Barthes, Roland (2008). *Mitologías*. México: Siglo XXI.
- Bazin, André (1966). *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp.
- Benjamin, Walter (2001). *Para una crítica de la violencia*. España: Taurus.
- Berger, John. (2000). *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gilli.
- Bertaccini, Tiziana (2001). *Ficción y realidad del héroe popular*. México: Conaculta/ Universidad Iberoamericana.
- Bradley, Charlotte (1995). Deporte y recreación de la mujer en México. *En IV Conferencia mundial sobre la Mujer*. México, D.F.: Consejo Nacional de Población.
- Bordwell, David y Thompson, Kristin (1995). *El arte cinematográfico, una introducción*. Barcelona: Paidós.
- Bourdieu, Pierre (1984). *Sociología y cultura*. México: Grijalbo.
- (1998). *Las reglas del arte*. España: Anagrama.
- (2008). *Capital cultural y espacio social*. México: Siglo XXI.
- Burke, Peter (2005). *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Cultura libre, Biblioteca de bolsillo.
- Butler, Judith. (1997a). *Mecanismos psíquicos del poder*. España: Cátedra.
- (1997b). *Lenguaje poder e identidad*. España: Síntesis.
- (2001). *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*. España-México: Paidós/UNAM.

- Cano, Gabriela; Vaughan, Mary Kay y Olcott, Jocelyn. (Comps.) (2009). *Género, poder y política en el México posrevolucionario*. México: FCE.
- Cárdenas, Ricardo; Flores Magón David y González, Cecilio (2006). *Santo. La leyenda de un hombre, aportaciones para una metodología videoral*. (Tesis de licenciatura). Universidad de Guadalajara, México.
- Carro, Nelson (1984). *El cine de luchadores*. México: Filmoteca de la UNAM.
- Castells, Manuel (1999). *La era de la información, economía, sociedad y cultura*. Vol. II: *El poder de la identidad*. México: Siglo XXI.
- Chartier, Roger (1995). *El mundo como representación: estudios sobre historia cultural*. España: Gedisa.
- Córdova, Arnaldo (2010). *La formación del poder político en México*. México: Era.
- Cortés, José Ángel (2001). *Las estrategias de seducción. La programación en la neotelevisión*. España: EUNSA.
- De Certeau, Michel (1996). *La invención de lo cotidiano: Artes de hacer T. 01*. México: Universidad Iberoamericana/ITESO.
- De la Peña, Ireri. (Coord.) (2008). *Ética, poética y prosaica. Ensayos sobre fotografía documental*. México: Siglo XXI.
- De la Vega, Eduardo (1997). *Del muro a la pantalla: S. M. Eisenstein y arte pictórico mexicano*. México: Universidad de Guadalajara/Instituto Mexiquense de Cultura/IMCINE.
- Delgado, Claudia (2006). *Lucha Libre en Aguascalientes*. México: PACMyC.
- Ducrot, Oswald y Todorov, Tzvetan (2003). *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. México: Siglo XXI.
- Eisenstein, Sergei (1986). *La forma del cine*. México: Siglo XXI.
- Elias, Norbert y Dunning, Eric (1995). *Deporte y ocio en el proceso de la civilización*. México: FCE.
- Elu de Leñero, María del Carmen (1975). *La mujer en América Latina*. Tomo I. México: SepSetentas.
- (1976). *Perspectivas femeninas en América Latina*. México: SepSetentas.
- Esparza Ontiveros, Miguel Ángel. (2010). *Correr, saltar y lanzar. El atletismo en Jalisco, 1904-1937*. (Tesis de maestría). México: UdeG.
- Facio, Alda y Fries, Lorena (2005). «Feminismo, género y patriarcado». *Academia, Revista sobre enseñanza del Derecho de buenos Aires*, 3(6). pp. 259-294. Recuperado de: <http://www.derecho.uba.ar/publicaciones/rev_academia/revistas/06/feminismo-genero-y-patriarcado.pdf>

- Fernández, Álvaro (2004). *Santo, El enmascarado de plata: mito y realidad de un héroe mexicano moderno*. México: El Colegio de Michoacán.
- Fernández, María Teresa y Ramos, Carmen, et. al. (Coord.). (2006). *Orden social e identidad de género, México siglos XIX y XX*. México: CIESAS/UdeG.
- Fernández Christlieb, Pablo (2004). *El espíritu de la calle. Psicología política de la cultura cotidiana*. México: Anthropos Psicología /Universidad de Querétaro.
- Foucault, Michel (1993). *Microfísica del poder*. España: La piqueta.
- (2005a). *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber*. México: Siglo XXI.
- (2005b). *Vigilar y castigar, el nacimiento de la prisión*. México: Siglo XXI.
- García, Brígida (Coord.) (2001). *Mujer, género y población en México*. México: El Colegio de México/Sociedad Mexicana de Demografía.
- García Canclini, Néstor (2006). *La producción simbólica. Teoría y método en la sociología del arte*. México: Siglo XXI.
- Geertz, Clifford (2005 [1989]). *La interpretación de las culturas*. Barcelona, España: Gedisa.
- Giddens, Anthony (1994). *Modernidad e identidad del yo: el yo y la sociedad en la época contemporánea*. Barcelona: Península.
- Ginzburg, Carlo (1989). *Mitos, emblemas e indicios: morfología e historia*. Barcelona: Gedisa.
- Gómez Campos, Rubi de María (2004). *El sentido de sí: un ensayo sobre el feminismo y la filosofía de la cultura en México*. México: Siglo XXI/Instituto Michoacano de la Mujer.
- Gonzalbo Aizpuru, Pilar (Coord.) (1991). *Familias novohispanas siglos XVI al XIX: seminario de Historia de la Familia, Centro de estudios históricos*. México: El Colegio de México.
- González, Jorge A (1994). *Más (+) Cultura(s): ensayos sobre realidades plurales*. México: Conaculta.
- González, Soledad (Coord.) (1997). *Mujeres y relaciones de género en la antropología latinoamericana*. México: El Colegio de México.
- Grobet, Lourdes (2005). *Espectacular de Lucha Libre*. México: Trilce/Conaculta.
- Gruzinski, Serge (2000). *El pensamiento mestizo*. Barcelona: Paidós.
- Guiraud, Pierre (2002). *La semiología*. México: Siglo XXI.
- Gutiérrez, Laura (2012). *Descolonizando los cuerpos y las miradas. Prácticas artísticas, género y política en Latinoamérica. (Ponencia). Encuentro de Género, identidades y derechos en América Latina*. Granada, España.

- Gutiérrez, Luzelena (2003). *Género y cultura en América Latina: Arte, historia y estudios de género*. México: El Colegio de México.
- Hernández Lomelí Francisco y Orozco Gómez, Guillermo (2007). *Televisión en México: un recuento histórico*. México: UdeG.
- Herrerías Guerra, María; Muñiz, Elsa; Ávila García, Virginia, et. al. (2004). *Mujeres y género, construcciones culturales*. México: UAM Azcapotzalco/Conacyt.
- Hobsbawm, Eric (1998). *Historia del siglo XX*. Buenos Aires: Crítica.
- Huizinga, Johan (1943). *Homo Ludens. El juego y la cultura*. México: FCE.
- Jiménez, Armando (1997). *Cabarets de antes y ahora en la Ciudad de México*. México: Plaza y Valdés.
- Joseph, Gilbert M. y Nugent, Daniel (Comp.) (2002). *Aspectos cotidianos de la formación del estado: la revolución y la negociación del mando en el México moderno*. México: Era.
- Joseph, Gilbert M., Rubenstein, Anne y Zolov, Eric (2001). *Fragments of Golden Age: The Politics of Culture in Mexico since 1940*. EUA: Duke University Press.
- Katz, Friedrich (2008). *De Díaz a Madero: Orígenes y estallido de la revolución mexicana*. México: Era.
- Knight, Alan (1996). *La revolución mexicana: del Porfiriato al nuevo régimen constitucional, Vol. I. Porfiristas, liberales y campesinos*. México: Grijalbo.
- Kracauer, Siegfried (1989). *Teoría del cine: la redención de la realidad física*. Barcelona: Paidós.
- Lamas, Marta (2003). *El Género, la construcción cultural de la diferencia sexual*. México: UNAM/Miguel Ángel Porrúa.
- (2007). *Miradas feministas al siglo XX*. México: FCE.
- Leal Carretero, Fernando (2008). «La hipótesis de trabajo y el trabajo de la hipótesis». *Experiencias y reflexiones desde la investigación social*. Guadalajara: Departamento de Estudios Socio-Urbanos, UdeG.
- Lizarazo, Diego (2004). *Iconos, Figuraciones, Sueños. Hermenéutica de las imágenes*. México: Siglo XXI.
- López, Víctor Manuel (2008). «Mexican wrestling. It's compensatory function in relation to cultural trauma», en *Jung Journal: Culture and Psyche*, vol. 4, núm. 4.
- Luhmann, Niklas (1984). *Sistemas sociales: lineamientos para una teoría general*. Barcelona: Anthropos.
- (1997). *Sociedad y sistema: la ambición de la teoría*. Barcelona: Paidós/Universidad Autónoma de Barcelona.

- (2005). *Poder*. España-México: Anthropos.
- Macías, Anna (2002). *Contra viento y marea. El movimiento feminista en México*. México: UNAM/PUEG/CIESAS.
- Matterlart, Armand (1996). *La comunicación mundo: historia de las ideas y de las estrategias*. México: Siglo XXI.
- Mazer, Sharon (1998). *Professional Wrestling: Sport and Spectacle*. Mississippi: University Press of Mississippi.
- McCoy, Heath (2007). *Pain and Passion. The History of Stampede Wrestling*. Toronto: ECW Press.
- Mcluhan, Marshall (1996). *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano*. Barcelona: Paidós.
- Miranda Fascinetto, Lola (1992). *Sin máscara, ni cabellera*. México: Marc Ediciones.
- Mirzoeff, Nicholas (2003). *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona: Paidós.
- Möbius, Janina (2007). *Y detrás de la máscara... el pueblo. Lucha libre, un espectáculo popular mexicano entre la tradición y la modernidad*. México: UNAM.
- Monsiváis, Carlos (1981). *Escena de pudor y livianidad*. México: Grijalbo.
- Luhmann, Niklas (2005). *Poder*. España-México: Anthropos.
- (1997). *Sociedad y sistema: la ambición de la teoría*. Barcelona, España: Paidós – Universidad Autónoma de Barcelona.
- Olivera Figueroa, Rafael (1999). *Memorias de la lucha libre*. México: Costa Amic Editores.
- Opplinger, Patrice A (2003). *Wrestling and Hiper-Masculinity*. EUA: McFarland.
- Orozco, Guillermo (1996). *Televisión y audiencias. Un enfoque cualitativo*. España-México: Ediciones de la Torre/ Universidad Iberoamericana.
- (Coord.) (2002). *Historia de la televisión en América Latina*. Barcelona: Gedisa.
- (Coord.) (2007). *Un mundo de visiones. Interacciones de las audiencias en múltiples escenarios mediáticos y virtuales*. México: ILCE.
- Pantera, Jimmy (2008). *Los tigres del ring: La lucha libre*. Francia: Ankama Editions.
- Pérez Monfort, Ricardo (1993). «Por la patria y por la raza». *La derecha secular en el sexenio de Lázaro Cárdenas*. México: UNAM.
- Perrot, Michell (1997). *Mujeres en la ciudad, conversaciones con Jean Lebrun*. Colombia: Andrés Bello.
- Prieto, Antonio (2005). «Los estudios del performance: una propuesta de simulacro crítico», en *Citru.doc. Cuadernos de investigación teatral, No. 1*, México, Centro Nacional de Investigación Teatral Rodolfo Usigli (CITRU), CONACULTA.

- Ramos, Carmen (1992). *Género e historia. La historiografía sobre la mujer*. México: Instituto Mora/UAM.
- (1999). «Historiografía, apuntes para una definición en femenino», en *Debate Feminista*, año 10, vol. 20. (1999, octubre). p. 131-157.
- (Coord.) (2008). *Presencia y cambio. Acercamientos a la historia de las mujeres en México*. México: Colegio de México.
- Reguillo, Rossana (Comp.) (1999). *Pensar las ciencias sociales hoy: reflexiones desde la cultura*. México: ITESO.
- Reyes Urquiza, Sissy Michelle (2006). *Discursando una sexualidad femenina en el cine mexicano. Análisis sobre la representación de la mujer en Perfume de violetas: nadie te oye*. (Tesis de Licenciatura). Departamento de Ciencias de la Comunicación. Universidad de las Américas Puebla, Puebla.
- Ricoeur, Paul (1996). *Sí mismo como otro*. México: Siglo XXI.
- Rioux Jean-Pierre y Sirinelli, Jean-François (1999). *Para una historia cultural*. México: Taurus.
- Roca, María de Lourdes (2000). «Historia videoral: Un campo interdisciplinar a desarrollar», en Jorge E. Aceves (Coord.). *Historia oral. Ensayos y aportes de investigación*. Ciudad de México: CIESAS. pp. 49-63.
- Rolond, Jean (s.f.). *Comment lutter au cat chas catch can*. Paris: Editions Nilssan.
- Romero Tapia, Delfín (2010). *La representación del héroe: mujeres, luchadoras y otros personajes en las películas del Santo*. Tabasco, México: Universidad Juárez Autónoma de Tabasco.
- Rosenstone, Robert A. (1997). *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*. Barcelona: Ariel.
- Sahlins, Marshall (1997). *Islas de historia. La muerte del Capitán Cook. Metáfora, antropología e historia*. Barcelona: Gedisa.
- Sammond, Nicholas (2005). *Steel Chair to the Head: The Pleasure and Pain of Professional Wrestling*. EUA: Duke University Press.
- Sánchez León, Pablo e Izquierdo Martín, Jesús (Eds.) (2008). *El fin de los historiadores. Pensar históricamente en el siglo XXI*. España: Siglo XXI.
- Scott, Joan Wallach (1996). *Feminism and History*. EUA: Oxford University Press.
- Shields, Briann (2006). *Main Event: WWE in the Raging 80s*. EUA: Pocket Books.
- Singer, Milton (1972). *When a Great Tradition Modernizes: An Anthropological Approach to Indian Civilization*. New York: Praeger.
- Taylor, Charles (2006). *Imaginario sociales modernos*. España: Paidós.

- Thompson, John B (1990). *Ideología y cultura moderna*. México: UAM.
- Torres, Patricia (Coord.) (2004). *Mujeres y cine en América Latina*. México: UdeG.
- Torres, Israel (2004). *Deporte, espectáculo y diversión en el cuadrilátero. Historia de la Arena Puebla (1953-1958)*. (Tesis de licenciatura). Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Puebla.
- Tuñón, Julia (1998). *Mujeres de luz y sombra. La construcción de una imagen (1939-1952)*. México: Colegio de México/Instituto Mexicano de Cinematografía.
- Turner, Victor (1988a). *El proceso ritual. Estructura y antiestructura*. Madrid: Taurus.
- (1988b). *The Anthropology of Performance*. New York: PAJ Publication.
- (1980). *La selva de los símbolos*. México: Siglo XXI.
- Valdés, Viviana (2002). *Repensar la comunicación desde las aportaciones de Pierre Bourdieu. Campo y Habitus para enriquecer la reflexión sobre la estructura mediática y la teoría de los efectos*. (Tesis de licenciatura). Universidad Iberoamericana, México.
- Vattimo, Gianni (2000). *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*. Barcelona-México: Gedisa.
- Vergara Anderson, Luis (2004). *La producción textual del pasado I: Paul Ricoeur y su teoría de la historia anterior a la Memoria, la Historia, el Olvido*. México: IBERO/ITESO.
- Villareal, Héctor (2009). «Simulacro, catarsis y espectáculo mediático en la lucha libre», en *Razón y palabra. Primera Revista Electrónica en América Latina Especializada en Comunicación*, núm. 69. Disponible en <www.razonypalabra.org.mx>.
- Wallerstein, Immanuel (2004). *Las incertidumbres del saber*. Barcelona: Gedisa.
- Werner Tobler, Hans (1994). *La revolución mexicana, transformación social y cambio político (1876-1940)*. México: Alianza.

Hemerográficas: revistas y periódicos

- Antropología. Boletín Oficial del Instituto Nacional de Antropología e Historia*, núm. 89. (2010, mayo-agosto). México.
- Arena de Box y Lucha*, núm. 469. (1967, agosto). México.
- Boletín informativo de la Dirección General del Archivo Histórico y Memoria Legislativa*, año V, núm. 35. (2005, enero-febrero). México.
- Box y lucha, el mundo del ring*, año XIII, núm. 726. (1966, 13 de septiembre). México.

- , año XIII, núm. 729. (1966, 7 de octubre). México.
- , núm. 733. (1966, 4 de noviembre). México.
- Citru.Doc, Cuadernos de Investigación Teatral*. (2005). México, D.F.: Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral, Rodolfo Usigli/Conaculta.
- Clinch*, núm. 13. (1952, 14 de junio).
- , núm. 234. (1957, 1 de mayo).
- , núm. 235. (1957, junio).
- , núm. 243. (1958, febrero).
- , núm. 250. (1958, octubre).
- , núm. 254. (1930, mayo).
- , núm. 255. (1960, junio).
- Combates de lucha libre*, año 1, núm. 5. (1975, 3 de diciembre).
- , año 2, núm. 53. (1976, 4 de noviembre).
- , año 2, núm. 58. (1976, 9 de diciembre).
- , año 2, núm. 59. (1976, 16 de diciembre).
- Debate Feminista*, año 10, vol. 20. (1999, octubre). México.
- Excélsior*. (1956, abril 4).
- Fernández, Álvaro A. (2009). “La rumbera en el cine mexicano”. *Estudios Jaliscienses, Mujeres y erotismo*, núm. 76. Universidad de Guadalajara.
- Filofagia, Revista Nacional de Estudiantes de Filosofía*, año 2, núm. 2. (1999). México.
- Fotocopioteca*, núm. 8. (2008). Colombia.
- Jung Journal: Culture and Psyche*, vol. 4, núm. 4. (2008). San Francisco, California. p. 7.
- Gaceta Oficial del Departamento del Distrito Federal*, segunda época, núm. 506. (1955, 10 de junio). México D.F.
- , núm. 534. (1956, 20 de abril). México, D.F.
- , núm. 536. (1956, 10 de mayo). México, D.F.
- , núm. 614. (1958, 10 de junio). México, D.F.
- , núm. 612. (1958, 20 de septiembre). México, D.F.
- , núm. 623. (1958, 10 de octubre). México, D.F.
- , núm. 641. (1959, 10 de abril). México, D.F.
- , núm. 661. (1959, 31 de octubre). México, D.F.
- Geographikós, territorios de redefinición, lugar y mundo en América Latina*, núm. 8. (1997, segundo semestre). Buenos Aires.

- Historia Documental de México I*, núm. 71, serie documental núm. 4. (1964). UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, México.
- K.O. semanario deportivo, núm. 720. (1965, 26 de diciembre). México.
- Lucha libre colección de oro*, año IV, núm. 251, 2ª época. (1968, 11 de agosto).
- Luna Córnea*, núm.11. (1997, enero-abril). México, Conaculta.
- , núm. 27. (2004, septiembre-noviembre). México, Conaculta.
- Mujeres expresión femenina*. (1958, 31 de octubre). México.
- , núm. 7. (1959, 31 de enero). México.
- El Nacional*. (1956, 3 de abril). México.
- Novedades*. (1956, 3 de abril). México.
- , (1956, abril 4). México.
- , (1956, abril 7). México.
- El Popular*. (1956, 3 de abril). México.
- La Prensa*. (1956, 3 de abril). México.
- Récord Luchas Mensual*, año 2, núm. 23. (2010, abril).
- Santillán, Martha. (2008). Discursos de redomesticación femenina durante los procesos modernizadores en México, 1946-1958. *Historia y grafía, género y sexualidad*, núm. 31. Departamento de historia, Universidad Iberoamericana, D.F. México, pp. 103-132.
- Universal*. (1956, 5 de abril).

Referencias electrónicas

- Amrhein, Sandra. (2006, 4 de abril). "La dama enmascarada," St. Petersburg Times. Recuperado de: <www.prwrestling.com>
- Campos, Pastora. Recuperado de: <www.goethe.de/hs/bue/seminare/pdf/feminismo>
- Celaya, Gabriel. (s.f.). «La poesía es un arma cargada de futuro». En A media voz. [Página web]. Recuperado de: <<http://amediavoz.com/celaya.htm>>
- Facio, Alda. Feminismo, género y patriarcado. Recuperado de: <<http://palabrade-mujer.wordpress.com>>
- Fernández, Álvaro. (2010). «La sintomática del suspenso en el cine clásico: el caso de México». *El ojo que piensa, revista digital de cine iberoamericano*, núm. 1. Recuperado de: <<http://www.elojoquepiensa.cucsh.udg.mx/index.php/elajoquepiensa/article/view/1/1>>
- Recuperado de: <<http://gritadoradio.com/sergio-arau-presenta-entre-caidas/>>

- Hernández, Carlos. (1997, 17 de enero). Entrevista con Rafael Barradas Osorio y Miguel Ángel Zamora, «Tv Azteca y Televisa ponen en la lona a la lucha libre». En *La Jornada*. Recuperado de: <<http://www.jornada.unam.mx/1997/01/17/luchlibre.html>>
- Recuperado de: <<http://www.onlineworldofwrestling.com/2008/08/19/history-of-womens-wrestling-part-1/>>
- Recuperado de: <http://www.video.com.mx/articulos/historia_de_la_television.htm>
- Ídolos de la lucha libre mexicana, la lucha libre femenil. Recuperado de: <<http://www.idolos.com.mx/femenil.html>>
- Luchawiki. (última actualización 2015, 2 de abril). [Página web]. Recuperado de: <<http://www.luchawiki.com/>>
- Peralta Uruchurtu, Ernesto. Sintéticas Memorias de las tareas realizadas por el Departamento del Distrito Federal en los sexenios de 1952-1958 y 1958-1964. Departamento del Distrito Federal, 1952-1964. [Disco compacto].
- Rauber, Isabel. (2003). Género y poder, ensayo testimonio. Edición Especial parte I. Argentina. Recuperado de: <<http://www.rebellion.org/docs/4523.pdf>>
- Razón y palabra*, núm. 69. (2009). México. Recuperado de: <www.razonypalabra.org.mx>

Audiovisuales

- Arau, Sergio. (s.f.). La abusadora. [Ilustración]. Recuperado de: <<http://www.sergioarau.com/#art>>
- Calderón Stell, Guillermo (productor) y Cardona, René (director). (1962). *Las luchadoras vs. el Médico Asesino*. [Cinta cinematográfica]. México: Producciones Calderón, Aventuras. 80 minutos.
- . (1964). *Las luchadoras vs. la momia*. [Cinta cinematográfica]. México: Producciones Calderón, Aventuras. 85 minutos.
- . (1965). *Las lobas del ring*. [Cinta cinematográfica]. México: Producciones Calderón, Aventuras. 85 minutos.
- . (1967). *Las mujeres pantera*. [Cinta cinematográfica]. México: Producciones Calderón, Aventuras. 87 minutos.
- . (1969). *Las luchadoras contra el robot asesino*. [Cinta cinematográfica]. México: Producciones Calderón, Aventuras. 80 minutos.

- Calderón Stell, Guillermo (productor) y Portillo, Rafael (director). (1957). *La momia azteca*. [Cinta cinematográfica]. México: Producciones Calderón, Aventuras. 80 minutos.
- . (1957). *La maldición de la momia azteca*. [Cinta cinematográfica]. México: Producciones Calderón, Aventuras. 65 minutos.
- Cárdenas, Ricardo (director). (2009). 50. [Documental]. México: Zenkultzac producciones. 75 minutos.
- Cortés, Fernando (director). (1952). *El luchador fenómeno*. [Cinta cinematográfica]. México: Producciones Galindo Hermanos. 105 minutos.
- Chávez, José Ramón (productor) y Urdapilleta Jimenez, Fernando Fidel (director). (2005). *Irma González: Madre de todas las reinas*. [Documental]. México, Centro de Capacitación Cinematográfica. 44 minutos.
- . (1957). *La momia azteca contra el robot humano*. [Cinta cinematográfica]. México: Producciones Calderón, Aventuras. 65 minutos.
- Flickr. (2009, 9 de febrero). Cocodrilo Taxi de los años 50's. [Página web]. Recuperado de: <www.flickr.com/photos/jetdedt/3268489770>
- Flores Magón, David (director). (2006). *Santo, la leyenda de un hombre*. [Documental]. México, Colectivo B. A. 120 minutos.
- Gómez Obregón, Jesús (productor) y Banquells, Rafael (director). (1958). *Senda prohibida*. [serie de televisión] México: Telesistema mexicano.
- Lewton, Val (productor) y Tourneur, Jacques (director). (1942). *Cat people*. [Cinta cinematográfica]. Estados Unidos: RKO Pictures. 73 minutos.
- México Máfico. (2008, 8 de septiembre). Catedral Metropolitana, evolución gráfica y cronológica y ubicación de la cruz de Mañozca. [Página web]. Recuperado de: <<http://www.mexicomaxico.org/zocalo/zocaloEV.htm>>
- n/a. (2011, 1 de junio). Experiencias con El Hijo del Santo. [Serie de televisión]. México: TVC Deportes. Recuperado de: <<https://www.youtube.com/watch?v=bQZ8KGwetwo&t=2s>> y <<http://www.youtube.com/watch?v=LorQePoP-TJM>>
- René, Cardona (director). (1954). *El enmascarado de plata*. [Cinta cinematográfica]. México: Cinematografía Filmex. 125 minutos.
- Rodríguez, Joselito (director). (1952). *Huracán Ramírez*. [Cinta cinematográfica]. México: Películas Rodríguez. 103 minutos.
- Ureta, Chano (director). (1952). *La bestia magnífica* (Lucha libre). [Cinta cinematográfica]. México: Producciones Hidalgo. 135 minutos.

Zacarias, Alfredo (productor) y Cardona, René (director). (1968). *Santo contra Capulina*. [Cinta cinematográfica]. México: Producciones Zacarias. 80 minutos.

Entrevistas

Entrevista con Paloma Quiñonez, México D.F. 2011, 3 de agosto.

Entrevista con Irma González, México, D.F. 2011, 10 de agosto.

Entrevista con María Dolores González, Lola *Dinamita* González, México D.F. 2011, 12 de agosto.

Entrevista con Sandra González Lady Apache, Arena Coliseo de Guadalajara, 2011, 30 de agosto.

Entrevista con Viviana Ochoa Barradas, *Estrellita*, Guadalajara, Jalisco, 2011, 6 de septiembre.

Material audiovisual de apoyo

regvicedwera. (2010, 30 de marzo). lobas2.wmv. [Archivo de video]. Recuperado de: <http://www.youtube.com/watch?v=oFUff_GgjzQ&feature=related>

regvicedwera. (2010, 22 de abril). some other wrestling from las lobas del ring. [Archivo de video]. Recuperado de: http://www.youtube.com/watch?v=9pi_QEf9dwl&feature=related

JNLister. (2008, 2 de diciembre). Mildred Burke vs Miller Stafford. [Archivo de video]. Recuperado de: <<http://www.youtube.com/watch?v=Yv1sgGV3M4c>>

*Género, poder y lucha libre femenil
en el México contemporáneo*
de Ricardo Cárdenas Pérez
se imprimió en junio de 2020
en Editorial Página Seis, S.A. de C.V.
Teotihuacán 345, Ciudad del Sol
C.P. 45050, Zapopan, Jalisco, México
Tels. 33 3657 3786 y 33 3657 5045
www.pagina6.com.mx • p6@pagina6.com.mx