

## Mitologías

Roland Barthes, Ed. Siglo XXI, 1980

### SAPONIDOS Y DETERGENTES

El Primer Congreso Mundial de la Detergencia (París, septiembre de 1954) ha autorizado al mundo a sucumbir a la euforia por Omo: \*los productos detergentes no sólo no tienen ninguna acción nociva sobre la piel, sino que es posible que puedan salvar de la silicosis a los mineros. Esos productos, desde hace algunos años, son objeto de una publicidad tan masiva, que hoy forman parte de esa zona de la vida cotidiana de los franceses a la que los psicoanalistas, si estuvieran al día, deberían sin duda tomar en cuenta. En ese caso sería útil oponerle el psicoanálisis de los líquidos purificadores (lejía), al de los polvos saponizados (Lux, Persil) o detergentes (Raí, Paic, Crio, Omo). Las relaciones del remedio y del mal, del producto y de la suciedad, son muy diferentes en uno u otro caso.

Por ejemplo, las lejías han sido consideradas siempre como una suerte de fuego líquido cuya acción debe ser cuidadosamente controlada, en caso contrario el objeto resulta atacado, “quemado”; la leyenda implícita de este género de productos descansa en la idea de una modificación violenta, abrasiva, de la materia; las garantías son de orden químico o mutilante: el producto “destruye” la suciedad. Por el contrario, los polvos son elementos separadores; su papel ideal radica en liberar al objeto de su imperfección circunstancial: ahora se “expulsa” la suciedad, no se la destruye; en la imaginería Omo, la suciedad es un pobre enemigo maltrecho y negro, que huye presuroso de la hermosa ropa pura, ante la sola amenaza del juicio de Omo. Los cloros y los amoniacos, indudablemente, son los delegados de una suerte de fuego total, salvador pero ciego; los polvos, en cambio, son selectivos, empujan, conducen la suciedad a través de la trama del objeto,

\* Las marcas de productos corresponden a las utilizadas en Francia. En cada país pueden hacerse las sustituciones del caso. [T.]



están en función de policía, no de guerra. Esta distinción tiene sus correspondencias etnográficas: el líquido químico prolonga el gesto de la lavandera que friega su ropa; los polvos, rempazan al del ama de casa que aprieta y hace girar la ropa a lo largo de la pileta.

Pero dentro del orden de los polvos, hace falta oponer, asimismo, la publicidad psicológica a la publicidad psicoanalítica (utilizo esta palabra sin asignarle una significación de escuela particular). La blancura Persil, por ejemplo, funda su prestigio en la evidencia de un resultado; se estimula la vanidad y la apariencia social mediante la comparación de dos objetos, uno de los caíales es más blanco que el otro. La publicidad Omo también indica el efecto del producto (en forma superlativa, por supuesto), pero sobre todo descubre el proceso de su acción; de esta manera vincula al consumidor en una especie de modus vivendi de la sustancia, lo vuelve cómplice de un logro y ya no solamente beneficiario de un resultado; aquí la materia está provista de estados-valores.



Se ha quedado perplejo. ¿Por qué su camisa no es tan blanca como la de su colega? Su mujer no acaba de explicárselo tampoco. Su colada, señora, ya es blanca pero... Omo, porque lava más blanco, le dará la blancura que le hará sentirse orgulloso. Además... Además, Omo dará a su ropa un olor fragante y suave. Y no olvide que Omo se emplea, con igual éxito, para las prendas delicadas y todas las limpiezas caseras.

Tenga OMO siempre a mano



Orno utiliza dos de esos estados-valores, bastante nuevos dentro del orden de los detergentes: lo profundo y lo espumoso. Decir que Orno limpia en profundidad (ver el cortometraje publicitario) es suponer que la ropa es profunda, cosa que jamás se había pensado y equivale, sin duda, a magnificarla, a establecerla como un objeto halagador para esos oscuros impulsos a ser cubiertos y a ser acariciados que existen en todo cuerpo humano. En cuanto a la espuma, es bien conocida la significación de lujo que se le asigna. Ante todo, aparenta inutilidad; después, su proliferación abundante, fácil, casi infinita, permite suponer en la sustancia de donde surge un germen vigoroso, una esencia sana y potente, una gran riqueza de elementos activos en el pequeño volumen original; finalmente, estimula en el consumidor una imagen aérea de la materia, un modo de contacto a la vez ligero y vertical, perseguido como la felicidad tanto en el orden gustativo (*foies gras*, entremeses, vinos) como en el de las vestimentas (muselinas, tules) y en el de los jabones (estrella que toma su baño). La espuma inclusive puede ser signo de cierta espiritualidad en

la medida que se considera al espíritu capaz de sacar todo de nada, una gran superficie de efectos con pequeño volumen de causas (las cremas tienen un psicoanálisis totalmente distinto: quitan las arrugas, el dolor, el ardor, etc). Lo importante es haber sabido enmascarar la función del detergente bajo la imagen deliciosa de una sustancia a la vez profunda y aérea que pueda regular el orden molecular del tejido sin atacarlo. Euforia que, por otra parte, no debe hacer olvidar que hay un plano donde Persil y Omo dan lo mismo; el plano del trust anglo-holandés Unilever.





## JUGUETES

El adulto francés ve al niño como otro igual a sí mismo y no hay mejor ejemplo de esto que el juguete francés. Los juguetes habituales son esencialmente un microcosmos adulto; todos constituyen reproducciones reducidas de objetos humanos, como si el niño, a los ojos del público, sólo fuese un hombre más pequeño, un homúnculo al que se debe proveer de objetos de su tamaño.

Las formas inventadas son muy escasas: algunos juegos de construcción, fundados en la tendencia a armar objetos, son los únicos que proponen formas dinámicas. En todos los otros casos, el juguete francés siempre significa algo y ese algo siempre está totalmente socializado, constituido por los mitos o las técnicas de la vida moderna adulta: ejército, radio, correos, medicina (maletines de médico en miniatura, salas de operación para muñecas), escuela, peinado artístico (cascos rizadoros), aviación (paracaidistas), transportes (trenes Citroens, lanchas, motonetas, estaciones de servicio), ciencia (juguetes marcianos).

Los juguetes franceses, al prefigurar literalmente el universo de las funciones adultas prepara al niño para que las acepte, en su totalidad; le genera, aun antes de que reflexione, la seguridad de una naturaleza que siempre ha creado soldados, empleados de correos y motonetas. El juguete entrega el catálogo de todo aquello que no asombra al adulto: la guerra, la burocracia, la fealdad, los marcianos, etc. Por otra parte, el signo de renuncia no es tanto la imitación, sino su literalidad: el juguete francés es como una cabeza de jibaro, en la que encuentra, del tamaño de una manzana, las arrugas y los



cabellos del adulto. Existen, por ejemplo, muñecas que orinan; tienen un esófago, se les da el biberón, mojan sus pañales; dentro de poco, sin duda, la leche se transformará en agua dentro de su vientre. Así, se puede preparar a la niñita para la causalidad doméstica, “condicionarla” para su futuro papel de madre. Sólo que, ante este universo de objetos fieles y complicados, el niño se constituye, apenas, en propietario, en usuario, jamás en creador; no inventa el mundo, lo utiliza. Se le prepara gestos sin aventura, sin asombro y sin alegría. Se hace de él un pequeño propietario sin inquietudes, que ni siquiera tiene que inventar los resortes de la causalidad adulta; se los proporciona totalmente listos: sólo tiene que servirse, jamás tiene que lograr algo.

Cualquier juego de construcción, mientras no sea demasiado refinado, implica un aprendizaje del mundo muy diferente: el niño no crea objetos significativos, le importa poco que tengan un nombre adulto; no ejerce un uso, sino una demiurgia: crea formas que andan, que dan vueltas, crea una vida,



no una propiedad. Los objetos se conducen por sí mismos, ya no son una materia inerte y complicada en el hueco de la mano. Pero esto” es poco frecuente: de ordinario, el juguete francés es un juguete de imitación, quiere hacer niños usuarios, no niños creadores.

El aburguesamiento del juguete no sólo se reconoce en sus formas, absolutamente funcionales, sino también en su sustancia. Los juguetes corrientes son de una materia desagradable, productos de un proceso químico, no de la naturaleza.

Actualmente están moldeados en pastas complicadas; el material plástico muestra una apariencia grosera e higiénica a la vez, extingue el placer, la suavidad, la humanidad del tacto. Un signo consternante es la desaparición progresiva de la madera, materia que, sin embargo, es ideal por su firmeza y su suavidad, el calor natural de su contacto; la madera elimina, cualquiera que sea la forma que sustente, la lastimadura de los ángulos

demasiado agudos, el frío químico del metal; cuando el niño la manipula y la golpea, ni vibra ni chirría, tiene un sonido sordo y limpio al mismo tiempo; es una sustancia familiar y poética, que permite al niño una continuidad de contacto con el árbol, la mesa, el piso. La madera no hace daño ni se descompone; no se rompe, se gasta; puede durar mucho tiempo, vivir con el niño, modificar poco a poco las relaciones del objeto y de la mano; si muere, lo hace disminuyendo, no hinchándose, como esos juguetes mecánicos que desaparecen bajo la hernia de un resorte descompuesto. La madera hace objetos esenciales, objetos de siempre. Ya casi no se encuentran esos juguetes de madera, esos apriscos de los Vosgos, que eran posibles, es cierto, en los tiempos del artesano. Ahora el juguete es químico, en sustancia y en color; su material introduce a una cenestesia del uso, no del placer. Además, estos juguetes mueren muy rápido y una vez muertos no tienen, para el niño, ninguna vida póstuma.



## FOTOGENIA ELECTORAL

Algunos candidatos a diputado adornan con su retrato sus folletos electorales, lo que presupone que la fotografía tiene un poder de conversión que es necesario analizar. Ante todo, la efigie del candidato establece un nexo personal entre él y los electores; el candidato no sólo da a juzgar un programa, sino que propone un clima físico, un conjunto de opciones cotidianas expresadas en una morfología, un modo de vestirse, una pose. De esta manera, la fotografía tiende a restablecer el fondo paternalista de las elecciones, su naturaleza “representativa”, desordenada por la representación proporcional y el reino de los partidos (la derecha parece usarla más que la izquierda). En la medida en que la fotografía es elipsis del lenguaje y condensación de un “inefable” social, constituye un arma antiintelectual, tiende a escamotear la “política” (es decir un cuerpo de problemas y soluciones) en provecho de una “manera de ser”, de una situación sociomoral. Se sabe que esta oposición es uno de los mitos mayores del poujadismo (Poujade en la televisión: “Mírenme: soy como ustedes”).

La fotografía electoral es, pues, ante todo, reconocimiento de una profundidad, de algo irracional extensivo a la política. Lo que atraviesa la fotografía del candidato no son sus proyectos sino sus móviles, las circunstancias familiares, mentales, hasta eróticas, todo ese modo de ser, del que a la vez es producto, ejemplo y estímulo. Es claramente perceptible que lo que la mayoría de nuestros candidatos da a leer en su efigie es su posición social, la comodidad espectacular de normas familiares, jurídicas, religiosas, la propiedad infusa de ese tipo de bienes burgueses, como por ejemplo, la mesa del domingo, la xenofobia, el bistec con papas fritas, la comicidad del cornudo, en resumen, lo que se llama una ideología. El uso de la fotografía electoral supone, naturalmente, una complicidad: la foto es espejo, ofrece en lectura lo familiar, lo conocido, propone al lector su propia efigie, clarificada, magnificada, orgullosamente trasladada al estado de tipo. Esta ampliación, por otra parte, define exactamente la fotogenia: el elector se encuentra expresado y transformado en héroe, es







invitado a elegirse a sí mismo, a cargar al mandato que va a dar con una verdadera transferencia física: delega su “casta”. Los tipos de delegación no son demasiado variados. En primer lugar se encuentra el de la posición social, la respetabilidad, sanguínea y corpulenta (listas “nacionales”), o sosa y distinguida (listas M.R.P.). Otro tipo es el del intelectual (aclaro que para el caso se trata de tipos “significados” y no de tipos naturales); intelectualidad hipócrita de la Reunión nacional, o “penetrante” del candidato comunista. En ambos casos, la iconografía pretende significar la extraña conjunción de pensamiento y voluntad, de reflexión y de acción: el párpado algo plegado deja filtrar una mirada aguda que parece extraer fuerza de un bello sueño interior, sin que por eso deje de fijarse en los obstáculos reales, como si el candidato ejemplar debiese unir en la imagen, magníficamente, el idealismo social con el empirismo burgués. El último tipo es el del “buen muchacho”, señalado al público por su salud y virilidad. Algunos candidatos, además, interpretan de manera notable dos tipos a la vez: de un lado de la moneda aparece como galán joven, héroe (en uniforme); del otro, hombre maduro, ciudadano viril que impulsa adelante a su pequeña familia.

Con frecuencia el tipo morfológico se complementa con atributos absolutamente claros: candidato rodeado de sus chiquillos (acicalados y arregladitos

como todos los niños fotografiados en Francia), joven paracaidista con las mangas remangadas, oficial revestido de condecoraciones. La fotografía, en este caso, constituye un verdadero chantaje a los valores morales: patria, ejército, familia, honor, pelea. La convención fotográfica en sí misma está, por otra parte, llena de signos. La exposición de frente acentúa el realismo del candidato, sobre todo si está provisto de anteojos escrutadores. En esta actitud, todo expresa penetración, gravedad, franqueza: el futuro diputado dirige la mirada al enemigo, al obstáculo, al “problema”.

La exposición de tres cuartos, más frecuente, sugiere la tiranía de un ideal: la mirada se pierde noblemente en el porvenir; no enfrenta, domina y siembra un “más allá” púdicamente indefinido. Casi todos los tres cuartos son ascensionales, el rostro aparece elevado hacia una luz sobrenatural que lo aspira, lo transporta a las regiones de una humanidad superior, el candidato alcanza el olimpo de los sentimientos elevados, donde cualquier contradicción política está resuelta: paz y guerra argelinas, progreso social y beneficios patronales, enseñanza “libre” y subvenciones a la remolacha, la derecha y la izquierda (¡oposición siempre “superada”!), todo esto coexiste apaciblemente en esa mirada pensativa, noblemente fijada sobre los ocultos intereses del orden.

## EL MUNDO DEL CATCH

... La verdad enfática del gesto en las grande circunstancias de la vida.

BAUDELAIRE

La virtud del catch consiste en ser un espectáculo excesivo. En él encontramos un énfasis semejante al que tenían, seguramente, los teatros antiguos. Además, el catch es un espectáculo de aire libre, pues lo que constituye lo esencial del circo o de la arena no es el cielo (valor romántico reservado a las fiestas mundanas), sino el carácter compacto y vertical de la superficie luminosa; desde el fondo de las salas parisienses más turbias, el catch participa de la naturaleza de los grandes espectáculos solares, teatro griego y corrida de toros: aquí y allá, una luz sin sombra elabora una emoción sin repliegue.

Hay personas que creen que el catch es un deporte innoble. El catch no es un deporte, es un espectáculo; y no es más innoble asistir a una representación del dolor en catch, que a los sufrimientos de Arnolfo o de Andrómaca. Por supuesto existe un falso catch que se representa costosamente con las apariencias inútiles de un deporte regular; esto no ofrece ningún interés. El auténtico catch, llamado impropriamente catch de aficionados, se representa en salas de segunda categoría donde el público espontáneamente se pone de acuerdo con la naturaleza espectacular del combate, como el público de un cine de barrio. Aquellas personas se indignan porque el catch es un deporte falseado (cosa que, por otra parte, debería liberarlo de su ignominia). Al público no le importa para nada saber si el combate es falseado o no, y tiene razón; se confía a la primera virtud del espectáculo, la de abolir todo móvil y toda consecuencia: lo que importa no es lo que cree, sino lo que ve.

Ese público sabe distinguir muy bien el catch del boxeo; sabe que el boxeo es un deporte jansenista, fundado en la demostración de una superioridad; se puede apostar por el resultado de un combate de boxeo; en el catch, no tendría ningún sentido. El combate de boxeo es una historia que se construye ante los ojos del espectador: en el catch, por el contrario, lo inteligible es cada momento y no la continuidad. El espectador no se interesa por el ascenso hacia el triunfo; espera



la imagen momentánea de determinadas pasiones. El catch exige, pues, una lectura inmediata de sentidos yuxtapuestos, sin que sea necesario vincularlos. El proceso racional del combate no interesa al aficionado del catch; por el contrario, el boxeo siempre implica una ciencia del futuro. Dicho de otra manera, el catch es una suma de espectáculos, ninguno de los cuales está en función del otro: cada momento impone el conocimiento total de una pasión que surge directa y sola, sin extenderse nunca hacia el coronamiento de un resultado.

La función del luchador de catch no consiste en ganar, sino en realizar exactamente los gestos que se espera de él. Se dice que el judo contiene una parte secreta de simbolismo; aun dentro de la eficiencia, se trata de gestos retenidos, precisos pero cortos, dibujados con justeza pero con trazo sin volumen. El catch, por el contrario, propone gestos excesivos, explotados hasta el paroxismo de su significación. En el judo, un hombre que cae, trata de no permanecer en tierra, rueda sobre sí mismo, se sustrae, evita la derrota o, si es evidente, sale inmediatamente del juego; en el catch, si un hombre cae se queda exageradamente ahí, llena hasta el extremo la vista de los espectadores con el espectáculo intolerable de su impotencia.

Esta función enfática es igual a la del teatro antiguo, en el cual la fuerza, la lengua y los accesorios (máscaras y coturnos) concurrían a la explicación exageradamente visible de una necesidad. El gesto del luchador de catch vencido, al significar al mundo una derrota, que lejos de disimular, acentúa y sostiene a la manera de un calderón, corresponde a la máscara antigua encargada de significar el tono trágico del





espectáculo. En el catch, como en los antiguos teatros, no se tiene vergüenza del propio dolor, se sabe llorar, se tiene gusto por las lágrimas.

Cada signo del catch, pues, está dotado de una claridad total, ya que es necesario comprender todo sobre la marcha. Ni bien los adversarios están sobre el ring, el público es ganado por la evidencia de los papeles. Como en el teatro, cada tipo físico expresa hasta el exceso el lugar asignado al combatiente. Thauvin, cincuentón, obeso y desvencijado, cuyo horrible aspecto asexuado siempre inspira sobrenombres femeninos, ostenta en su carnosidad los caracteres de lo innoble, pues su papel consiste en representar lo que, en el concepto clásico del canalla (concepto-clave de todo combate de catch), se presenta como orgánicamente repugnante. La náusea voluntariamente inspirada por Thauvin, pues, va muy lejos dentro del orden de los signos: no sólo se sirve de la fealdad para significar la bajeza, sino que esa fealdad está concentrada en una cualidad particularmente repulsiva de la materia: el agobio desvaído de una carne muerta (el público llama a Thauvin “el bofé”), de modo que la condena apasionada de la multitud no se desprende del juicio, sino que se eleva de la zona más profunda de su sentimiento. Uno se impregnará, frenéticamente, con una imagen posterior de Thauvin totalmente acorde a su presencia física inicial: sus actos responderán perfectamente a la viscosidad esencial de su personaje.

El cuerpo del luchador, pues, es la primera clave

del combate. Desde el principio sé que todos los actos de Thauvin, sus tradiciones, sus crueldades y sus cobardías, no decepcionarán la primera imagen que él ofrece de lo innoble; puedo confiar en que llevará a cabo inteligentemente y al máximo todos los gestos de cierta bajeza informe y que de esta manera ofrecerá sin retaceos la imagen más repugnante de villano: el canalla insaciable. Los luchadores de catch tienen un físico tan concluyente como los personajes de la Comedia italiana, que pregonan de antemano, con su traje y sus actitudes, el contenido futuro de su papel. De la misma manera que Pantalón nunca puede ser más que un cornudo ridículo, Arlequín un criado astuto y el Doctor un pedante imbécil, Thauvin siempre será el traidor innoble, Reinières (rubio grande de cuerpo muelle y cabellos ensortijados), la imagen turbadora de la pasividad, Mazud (gallito arrogante), la de la fatuidad grotesca y Orsano (petimetre afeminado que aparece desde el primer instante con una bata azul y rosa), la doblemente picante de una puerca vengativa (porque no creo que el público del Eliseo-Montmartre, siguiendo a Littré, tome la palabra en su posibilidad masculina). El físico de los luchadores de catch, por lo tanto, instituye un signo de base que contiene en germen todo el combate. Pero ese germen prolifera porque a cada momento del combate, en cada situación nueva, el cuerpo del luchador lanza al público el divertimento maravilloso de un humor que, con toda naturalidad, se une al gesto. Las diferentes líneas de significación se esclarecen unas a



otras y forman el más inteligible de los espectáculos. El catch es como una escritura diacrítica: por encima de la significación fundamental de su cuerpo, el luchador de catch dispone de explicaciones episódicas pero siempre oportunas, que ayudan permanentemente a la lectura del combate por medio de gestos, actitudes y mímicas, que llevan la intención al máximo de evidencia. A veces el luchador triunfa y muestra un rictus innoble mientras tiene al buen deportista bajo sus rodillas; otras, dirige a la multitud una sonrisa de suficiencia, anunciadora de la próxima venganza; en algunas ocasiones, caído, descarga con sus brazos fuertes golpes sobre el suelo para significar a todos la naturaleza intolerable de su situación; en otras, por fin, arma un conjunto complicado de signos destinados a hacer comprender que él encarna con legítimo derecho la imagen siempre divertida del personaje de mal genio que sin cesar inventa situaciones en torno a su descontento.

Se trata, pues, de una verdadera Comedia Humana, donde los matices más sociales de la pasión (fatuidad, derecho, crueldad refinada, sentido del desquite) encuentran siempre, felizmente, el signo más claro que pueda encarnarlos, expresarlos y llevarlos triunfalmente hasta los confines de la sala. Se comprende que, a esta altura, no importa que la pasión sea auténtica o no. Lo que el público reclama es la imagen de la pasión, no la pasión misma. Nadie le pide al catch más verdad que al teatro. En uno y en otro lo que se espera es la mostración inteligible de situaciones morales que normalmente se mantienen

secretas. Este vaciamiento de la interioridad en provecho de sus signos exteriores, este agotamiento del contenido por la forma, es el principio mismo del arte clásico triunfante. El catch es una pantomima inmediata, infinitamente más eficaz que la pantomima teatral, pues el gesto del luchador de catch no precisa de ninguna imaginación, de ningún decorado, de ninguna transferencia —dicho en una palabra— para parecer auténtico.

Cada momento del catch es, pues, como un álgebra que devela, instantáneamente, la conexión de una causa con su efecto manifiesto. Por cierto, entre los aficionados al catch existe una suerte de placer intelectual en ver funcionar tan perfectamente la mecánica moral: ciertos luchadores, grandes comediantes, divierten igual que un personaje de Moliere, porque logran imponer una lectura inmediata de su interioridad: un luchador de carácter arrogante y ridículo (de la misma manera que se dice que Harpagon es un carácter), Armand Mazaud, siempre alegra a la sala con el rigor matemático de sus transcripciones cuando lleva el dibujo de sus gestos al extremo de su significación y cuando da a su combate el arrebató y la precisión de una gran disputa escolástica, en la que está en juego, a la vez, el triunfo del orgullo y la inquietud formal por la verdad.

Lo que se libra al público es el gran espectáculo del dolor, de la derrota y de la justicia. El catch presenta el dolor del hombre con la amplificación de las máscaras trágicas: el luchador que sufre bajo el efecto de una toma considerada cruel (un brazo torcido,



una pierna acuñada) ofrece la imagen desbordada del sufrimiento; como una *Pietà* primitiva, se deja mirar el rostro exageradamente deformado por una aflicción intolerable. Es comprensible que en el catch el pudor esté desplazado, pues es un sentimiento contrario a la ostentación voluntaria del espectáculo, a esa exposición del dolor que es la finalidad misma del combate. Todos los actos generadores de sufrimiento son particularmente espectaculares, como el gesto de un prestidigitador que muestra bien en alto sus cartas. No se comprendería un dolor que apareciera sin causa inteligible; un gesto secreto marcadamente cruel transgrediría las leyes no escritas del catch y no tendría ninguna eficacia sociológica, como un gesto loco o parásito. Por el contrario, el sufrimiento aparece infligido con amplitud y convicción, pues hace falta que todo el mundo no sólo verifique que el hombre sufre, sino también, y sobre todo, que comprenda por qué sufre. Lo que los luchadores de catch llaman una toma, es decir una figura cualquiera que permita inmovilizar indefinidamente al adversario y mantenerlo a su merced, tiene por función, precisamente, preparar de manera convencional, y por lo tanto inteligible, el espectáculo del sufrimiento, instalar metódicamente las condiciones del sufrimiento: la inercia del vencido permite al vencedor (momentáneo) establecerse en su crueldad y transmitir al público esa pereza aterradora del torturador seguro de los gestos que seguirán: hacer hociquear brutalmente a un adversario impotente o lastimar su columna vertebral con golpes potentes y regulares, mostrar, al menos, la apariencia

visual de estos gestos. El catch es el único deporte que ofrece una imagen tan exterior de la tortura. Pero aun en estas circunstancias, lo que está en el campo de juego es sólo la imagen, el espectador no anhela el sufrimiento real del combatiente, se complace en la perfección de una iconografía. El catch no es un espectáculo sádico: es, solamente, un espectáculo inteligible.

Hay otra figura más espectacular aún que la toma: la mangonada, esa gran cachetada con el antebrazo, ese puñetazo larvado con que se deshace el pecho del adversario, en medio de un ruido flácido y del agobio exagerado del cuerpo vencido. En la mangonada, la catástrofe llega a su máxima evidencia, a tal punto que el gesto no aparece más que como un símbolo; se ha ido demasiado lejos, se han trasgredido las reglas morales del catch, donde todo signo debe resultar absolutamente claro, pero no debe transparentar su intención de claridad; entonces el público grita “¡Tongo!”, no porque deplora la ausencia de un sufrimiento real, sino porque condena el artificio: como en el teatro, se puede salir del juego tanto por exceso de sinceridad como por exceso de afectación.

Ya hemos dicho todo lo que los luchadores de catch aprovechan de un estilo físico, compuesto y explotado para desarrollar ante los ojos del público la imagen total de la derrota. La molición de los grandes cuerpos blancos que se desmoronan de golpe o se desploman entre las cuerdas dando brazadas, la inercia de los luchadores macizos devueltos lastimosamente por todas las superficies elásticas del ring, nada puede significar más clara y apasionadamente el abatimiento







ejemplar del vencido. Sin posibilidad de reaccionar, la carne del luchador no es más que una masa inmunda desparramada por tierra y que provoca cualquier encarnizamiento y todas las burlas, se produce un paroxismo de significación a la antigua, que recuerda el alarde de intenciones de los triunfos latinos. En otras ocasiones, también es una figura antigua la que surge del acoplamiento de los luchadores: la del suplicante, del hombre rendido incondicionalmente, quebrado, de rodillas, los brazos alzados por encima de la cabeza y lentamente abatido por la tensión vertical del vencedor. En el catch, al revés del judo, la derrota no es un signo convencional que se abandona apenas adquirido; no es un resultado, sino, por lo contrario, algo que permanece, que se expone; retoma los antiguos mitos del sufrimiento y de la humillación pública: la cruz y la picota. El luchador de catch está como crucificado a plena luz, a los ojos de todos. Escuché decir de un luchador extendido en la lona: “Está muerto en cruz, Jesusito, allí”, y esta expresión irónica descubría las raíces profundas de un espectáculo que lleva a cabo los gestos de las purificaciones más antiguas.

Pero el catch se ocupa, fundamentalmente, de escenificar un concepto puramente moral: la justicia. En el catch es esencial la idea de “saldar cuentas”; el “Hazlo sufrir” de la multitud significa, ante todo, “Haz que las pague”. Se trata, por supuesto, de una justicia inmanente. Cuanto más baja es la acción del “canalla”, más se alegra el público por el golpe que se aplica con

justicia: si el traidor —un cobarde naturalmente— se refugia detrás de las cuerdas y subraya su falta con una mímica descarada, es despiadadamente atrapado allí mismo y la multitud celebra al ver la regla violada en provecho de un castigo merecido. Los luchadores de catch saben muy bien halagar el poder de indignación del público proponiéndole el límite del concepto de justicia, esa zona extrema del enfrentamiento donde basta con salirse apenas de la regla para abrir las puertas de un mundo desenfrenado. Para un aficionado al catch, nada es más hermoso que el furor vengativo de un combatiente traicionado que se lanza con pasión, no sobre un adversario feliz sino sobre la imagen viva de la deslealtad. Naturalmente, lo que importa es el movimiento de la justicia, más que su contenido: el catch es, sobre todo, una serie cuantitativa de compensaciones (ojo por ojo, diente por diente). Esto explica que los vuelcos de situaciones posean, a los ojos de los amantes del catch, una suerte de belleza moral: los cambios bruscos son gozados como un acertado episodio novelesco y cuanto mayor es el contraste entre el éxito de un golpe y el cambio de la suerte, la caída de la fortuna de un combatiente está más próxima y el mini-drama es juzgado más satisfactoriamente. La justicia es el cuerpo de una trasgresión posible; porque existe una ley, adquiere todo su valor el espectáculo de las pasiones que la desbordan. derecho puramente formal, rehusar apretar la mano a su contrincante antes y después del combate, aprovechar la pausa oficial para volverse



a traición contra la espalda del adversario, darle un golpe prohibido fuera de la mirada del arbitro (golpe que, evidentemente, tiene valor y utilidad porque la mitad de la sala lo puede ver e indignarse. Siendo el mal el clima natural del catch, el combate formal adquiere valor de excepción; el usuario se asombra y lo saluda al pasar como un retorno anacrónico y un poco sentimental a la tradición deportiva (“¡qué sorprendentemente formales que son!”); de repente se siente conmovido ante la bondad general del mundo, pero se moriría de aburrimiento y de indiferencia si los luchadores no retomasen rápidamente a la orgía de los malos sentimientos, los únicos que constituyen al buen catch.

Extrapolado, el catch formal sólo podría conducir al boxeo o al judo; el catch

Se comprende entonces por qué de cada cinco combates de catch, no más de uno es formal. En este caso, es preciso insistir, la formalidad es una manera o un género, como en el teatro: la regla no constituye de ningún modo una constricción real, sino la apariencia convencional de la formalidad. En la práctica un combate formal es sólo un combate exageradamente cortés: los combatientes ponen dedicación y no furia al enfrentarse, saben controlar sus pasiones, no se encarnizan con el vencido, cesan de combatir ni bien se les ordena y se saludan al rematar un episodio particularmente arduo durante el cual, sin embargo, no dejaron de ser leales entre sí. Por supuesto, todas

esas acciones corteses son señaladas al público con los gestos más convencionales de la lealtad: apretarse la mano, alzar los brazos, alejarse ostensiblemente de una toma estéril que empañaría la perfección del combate.

A la inversa, la deslealtad se muestra por sus signos excesivos: dar un violento puntapié al vencido, refugiarse detrás de las cuerdas invocando ostensiblemente un verdadero, en cambio, sustenta su originalidad en todos los excesos que lo hacen un espectáculo y no un deporte. El final de un combate de boxeo o de un encuentro de judo es seco como la conclusión de una demostración. El ritmo del catch resulta totalmente diferente, pues su sentido natural es el de la amplificación retórica: el énfasis de las pasiones, la renovación de los paroxismos, la exasperación de las réplicas, no pueden desembocar normalmente sino en la más barroca de las confusiones. Algunos combates, y de los más logrados, se coronan con un batifondo final, suerte de batahola desenfadada donde reglamentos, leyes del género, censura arbitral y límites del ring son abolidos, arrebatados en un desorden triunfante que desborda la sala y arrastra en la confusión a los luchadores, a los segundos, al arbitro y a los espectadores.

Ya se ha señalado que en Estados Unidos el catch representa una suerte de combate mitológico entre el bien y el mal (de naturaleza parapolítica, dado que el mal luchador siempre se considera que es un



rojo). El catch engloba una heroización totalmente distinta, de orden ético y no político. Lo que busca el público, aquí, es la construcción progresiva de una imagen eminentemente moral: la del canalla perfecto. Se va al catch para asistir a las aventuras renovadas de una gran primera figura, personaje único, permanente y multiforme como Guignol o Scapin, creador de imágenes inesperadas y a la vez, siempre fiel a su papel. El canalla se muestra como un carácter de Moliere o un retrato de La Bruyère, es decir como una entidad clásica, como una esencia, cuyos actos no son sino epifenómenos significativos dispuestos dentro del tiempo. Este carácter estilizado no pertenece a ninguna nación ni a ningún partido, y si el luchador se llama Kuzchenko (apodado Bigote a causa de Stalin), Yerpazian, Gaspardi, Jo Vignola o Nollières, el usuario no le supone otra patria que la de la “formalidad”.

¿Qué es, entonces, un canalla para ese público compuesto en parte, pareciera, de informales? Esencialmente un inestable que sólo admite las reglas cuando le son útiles y transgrede la continuidad formal de las actitudes. Es un hombre imprevisible, por lo tanto asocial. Se refugia detrás de la ley cuando juzga que le es propicia y la traiciona cuando le es útil hacerlo; unas veces niega el límite formal del ring y continúa golpeando a un adversario protegido legalmente por las cuerdas, otras restablece ese límite y reclama la protección de lo que un instante antes no respetaba. Esta inconsecuencia, mucho más que la traición o la crueldad, pone al público fuera de sí: lastimado en su lógica más que en su moral, considera la contradicción de los argumentos como la más innoble de las faltas. El golpe prohibido se transforma en irregular cuando destruye un equilibrio cuantitativo y perturba la cuenta rigurosa de las compensaciones; lo que el público condena no es la transgresión de pálidas reglas oficiales, sino la falta de venganza, la falta de penalidad. Por eso, nada más excitante para la multitud que el puntapié enfático dado a un canalla vencido; la alegría de castigar llega a la culminación cuando se apoya sobre una justificación matemática; el desprecio, entonces, no tiene freno: ya no se trata de un “cochino” sino de “una puerca”, gesto oral de la última degradación.

Una finalidad tan precisa exige que el catch sea ni más ni menos lo que el público espera de él. Los

luchadores, hombres de gran experiencia, saben dirigir perfectamente los episodios espontáneos del combate hacia la imagen que el público se forma de los grandes temas maravillosos de su mitología. Un luchador puede irritar o disgustar, pero jamás decepciona, pues siempre realiza hasta el final, por una consolidación progresiva de los signos, lo que el público espera de él. En el catch, nada existe si no es totalmente, no hay ningún símbolo, ninguna alusión, todo se ofrece exhaustivamente; sin dejar nada en la sombra, el gesto elimina todos los sentidos parásitos y presenta ceremonialmente al público una significación pura y plena, redonda, a la manera de una naturaleza. Este énfasis es, justamente, la imagen popular y ancestral de la inteligibilidad perfecta de lo real. El catch, pues, simula un conocimiento ideal de las cosas, la euforia de los hombres, elevados por un tiempo fuera de la ambigüedad de las situaciones cotidianas e instalados en la visión panorámica de una naturaleza unívoca, donde los signos, al fin, corresponderían a las causas, sin obstáculo, sin fuga y sin contradicción.

Cuando el héroe o el canalla del drama, el hombre que había sido visto unos minutos antes poseído por un furor moral, agigantado hasta la talla de un signo meta-físico, deja la sala de catch, impasible, anónimo, con una valijita en la mano y su mujer del brazo, nadie puede dudar de que el catch posee el poder de transmutación propio del espectáculo y el culto. Sobre el ring y en el fondo de su ignominia voluntaria, los luchadores de catch siguen siendo dioses, porque son, durante algunos instantes, la llave que abre la naturaleza, el gesto puro que separa al bien del mal y revela la figura de una justicia finalmente inteligible.

