

LA GRAN MASCARADA: OCULTACIONES, ARTIFICIOS Y OTRAS PERVERSIONES VISUALES EN LA FOTOGRAFÍA*

Noelia García Bandera

Escuela de Arte San Telmo de Málaga

Hablar de la máscara es tratar una serie de términos que se desdoblán en significados complejos y aleatorios porque dependen del contexto en el que se estudien. De esta manera, analizar la representación de la máscara en el arte abre todo un abanico de posibilidades visuales en la que su *imagen* alcanza una lectura que junto a sus diversos significados ofrecerán a esta investigación un amplio repertorio iconográfico. Tal multiplicidad de medios artísticos –ya sea pintura, escultura, videoocreación, *performance*, cine, etc.- ha sido delimitada a la imagen fotográfica por la necesidad de poner una frontera física y sensorial a un objeto que, subjetivizado, habla de individualizaciones, expresa ocultación o es un puro artificio. La fotografía, por tanto, ofrece una dilatada y succulenta galería de *retratos* en los que la máscara se torna identitaria en tanto en cuanto no deja de ser una manera más de representar al ser humano. Además, autores como Roland Barthes asignan a la máscara una estrecha vinculación con la fotografía, sobre todo a la hora de hablar de la representación, ya que “Puesto que toda foto es contingente (...), la fotografía sólo puede significar (...) adoptando una máscara” (Barthes, 1994: 76).

Es habitual hablar hoy día del fenómeno de la “mascarada”, sobre todo porque la sociedad actual vive tras una máscara especular en la que términos como disfraz, camuflaje, travestismo, pantomima, farsa, ficción o cirugía, se enlazan con la representación actual del ser humano. Como indica Maite Méndez en su obra *Camuflaje. Engaño y ocultación en el arte contemporáneo* (Méndez, 2007:103): “Seguramente es el imperio del simulacro en la sociedad del espectáculo, así como el cultivo y uso generalizado del disfraz y la máscara, lo que haya provocado que el camuflaje se haya convertido en uno de los motivos recurrentes del arte actual”. Tal ocultación se refuerza en la pérdida consciente de una identidad, pero al desprendernos de ella, estamos adoptando otra a conveniencia que dentro de esta realidad teatralizada, el mundo termina por convertirse en un escenario, es decir, en un “juego de máscaras”. Ello nos conduce a la idea de Méndez sobre la convivencia de la mascarada y el arte, ya que los artistas de los siglos XX y XXI hacen uso de la mascarada para diseñar

estrategias de camuflaje con las que desafían a la colectividad para desestabilizar las diferencias de raza, género o situación social dentro de unas normas de conducta generalizadas tal como apunta F. Javier Paneda (Paneda, 2006: 6). Pero además de tales “mascaradas” existe la máscara *per se*, es decir, la máscara como encubridora de rostros, pantallas de identidades, objeto litúrgico, que en conjunción con el lenguaje fotográfico, crea un universo propio como veremos a continuación.

Una de las cuestiones destacables, aunque no nos vamos a extender en el tema, es que la feminidad como mascarada ha sido un concepto invocado por teóricas estudiosas sobre el género, como Joan Riviere, para referirse a las prácticas culturales y estrategias de representación de la mujer. En su obra, *La femineidad como máscara* (1929) conjuga la convivencia de la masculinidad en la mujer para llegar a camuflarse en el éxito profesional, normalmente representado por el hombre. Por su parte, y más cercana en el tiempo, Judith Butler, a través de su ensayo *El género en disputa* (1990), ha invocado a Riviere y anima a la mujer a que se deshaga de esa *máscara* impuesta por un orden fálico que no daba libertad absoluta al deseo femenino.

Los primeros trabajos fotográficos que abren este el recorrido están vinculados con las vanguardias artísticas, especialmente con el surrealismo. Como se ha señalado, la feminidad suele asociarse con la mascarada, la falsa representación, la simulación y la seducción, ya que la mujer hace uso de una serie de artificios como el maquillaje, la indumentaria o los cambios en el cabello (Pultz, 2003: 76). Su uso como mascarada llega a la idea de ocultación para pasar desapercibida ante la mirada masculina, otorgándole mayor margen de libertad en su actuación personal y pública. Todo ello puede ilustrarse con una serie de autorretratos como los de Claude Cahun, Florence Henri, Gertrud Arndt, Imogen Cunningham, Ré Soupault, Lucia Moholy o Marianne Breslauer, que no hacían otra cosa que reclamar poder y subjetividad en un universo artístico en el que el hombre mantenía la soberanía.

Pero volviendo al tema que nos ocupa -la representación de la máscara en la fotografía-, debemos tener en cuenta que continuamente estamos trabajando con términos contrarios, como sujeto-objeto o identidad-ocultación. Por un lado, no deja de ser la representación de un individuo, por lo tanto de un sujeto, pero que su fin es la de portar un objeto, como es la máscara, que le quita o le otorga una identidad, según contemple la persona enmascarada. Tales afirmaciones nos pueden llevar a pensar si tales representaciones se podrían considerar un retrato. A este respecto John Berger, en

su ensayo *Sobre las propiedades del retrato fotográfico* (1959) fue abriendo las puertas a nuevas lecturas sobre el rostro humano hasta enunciar lo siguiente:

Puede que todavía nos basemos en el “retrato” para identificar a una persona, pero ya no para explicarla o contextualizarla. Concentrarse en el “retrato” es aislar falsamente; supone que la superficie más extensa contiene a la persona o al objeto, cuando en realidad somos plenamente conscientes del hecho de que nada se contiene a sí mismo (Berger, 2006: 31).

En la actualidad, el retrato fotográfico no tiene limitaciones y aún menos se lo va a imponer la mascarada. Al contrario, el uso de la máscara, como veremos al analizar su imagen en la fotografía, otorgará una riqueza visual y un juego de identidades en los que los artistas y fotógrafos tendrán mucho que decir de las nuevas estrategias de representación. Tal como apunta Juan Eduardo Cirlot en su *Diccionario de símbolos*, la máscara es una transformación del ser y es utilizada para llegar a una metamorfosis que debemos ocultar ya que “La ocultación tiende a la transfiguración, a facilitar el traspaso de lo que se es a lo que se quiere ser; éste es su carácter mágico, tan presente en la máscara teatral griega como en la máscara religiosa africana u oceánica. La máscara equivale a la crisálida” (Cirlot, 1997: 308).

Para un mayor acercamiento al tema es imprescindible realizar una breve introducción al concepto y origen de la máscara, pues nos va a vislumbrar un posterior análisis de los fotógrafos y obras seleccionadas. La palabra *máscara* tiene origen en el *masque* francés, en *maschera* en italiano y en *másquera* del español. Los posibles antecedentes en latín son *mascus*, *masca* ("fantasma"), y el *maskharah* árabe ("bufón", "hombre enmascarado") (Penera, 2006: 8). El origen de la máscara se remonta en el tiempo y se pierde en la más remota antigüedad. Se supone que su invención se debió a fines religiosos. Desde el paleolítico, el ser humano ha utilizado máscaras cuyos materiales han sido diversos y han variado a través del tiempo, como han sido la madera, la paja, la corteza, las hojas de maíz, la tela, la piel, los cráneos, el cartón piedra, el papel maché, el látex, el plásticos y otros muchos materiales. En Egipto y en Fenicia fueron usadas para perpetuar el rostro de los muertos. En el caso de pueblo egipcio se hacían tratando de imitar, de la forma más fielmente posible, el rostro del difunto y se colocaba junto con el ataúd. Según la clase social a la que perteneciera el

muerto, podría llegar a revestirse con una lámina de oro. No se le perforaban los ojos ni la boca, y se los representaban con detalles decorativos como incrustaciones o pinturas.

En Grecia, la máscara tenía múltiples significados: por una parte, simbolizaba tanto los poderes de la Gorgona para negociar con la muerte; y por otra, como la naturaleza trágica o cómica del personaje en las obras teatrales (Cooper, 2000: 117). Comenzó a evolucionar el uso de la máscara en Roma, cuando la llevaban actores en los cortejos fúnebres, para que se reconociera y recordara el rostro del difunto o para celebrar victorias militares (Fox, Ribeiro, 1983: 1). A partir de este empleo por parte de actores, la máscara fue utilizada para diferentes fines. Comenzaron a usarla los actores para representar fielmente en sus obras los rostros de los personajes históricos que estaban interpretando. Rápidamente, se adoptó su uso en las fiestas saturnales en Roma, y se las comenzó a usar con carácter festivo, dando origen a la utilización en lo que hoy día es el carnaval, como trataremos más adelante.

En la Edad Media, la máscara -además de ser común en las celebraciones cristianas medievales- fueron usadas con fines bélicos. Los caballeros medievales las llevaban de metal para protegerse en sus luchas, y en algunos casos se les agregaban muecas faciales para demostrar el carácter de quien las portaba.

Dentro del teatro, la máscara se ha tornado hacia un espacio sagrado y otro profano. En el teatro sagrado representan las fuerzas sobrenaturales de las deidades que encarnan, mientras que en el teatro profano simbolizan las características internas que normalmente permanecen ocultas tras la personalidad externa (Cooper, 2000: 117), es decir, la ocultación de la identidad, como hemos señalado anteriormente. Así mismo, será Melpómene, la musa de la tragedia, teniendo como atributo una máscara (Hall, 1996: 252).

Muchos pueblos primitivos han usado las máscaras para realizar sus rituales, y éstas representaban deidades, seres mitológicos o espíritus malignos, o a Dios y al Demonio (Revilla, 1999: 287); en cada caso con significados ceremoniales distintos, porque las máscaras *son*, no *representan*, pues como citan Fisher y Himmerlheber: “Es incorrecto sostener que en la máscara reside un espíritu porque, (...), el espíritu ha creado, con ayuda humana, la máscara como su manifestación material. La máscara no representa simplemente un espíritu de la selva, *es* el espíritu” (Stephan, 1999: 197). Si la máscara usada era de animal, podía simbolizar el ruego para asegurar el éxito de la caza o la recuperación del estado paradisíaco. Asimismo, también hay culturas que utilizaban máscaras para ahuyentar pestes y enfermedades.

Otro de los temas imprescindibles para situar a la máscara en un plano geográfico y tradicional es el carnaval. La palabra carnaval tiene su origen en el italiano *carnevale*, proveniente, a su vez, del italiano antiguo *carnelevare*, y éste del latín medieval *carnelevamen*, formado del sustantivo *caro*, *carnis*: "carne" y el verbo *levare*: "levantar", "quitar". Este término del latín medieval literalmente significa: "carnes que han de ser quitadas"; esta palabra es utilizada más ampliamente, puede aplicarse a los diferentes días en que los católicos deben abstenerse de comer carne.

Aunque es una celebración de carácter cristiano, el antecedente histórico del carnaval son las bacanales en honor de Baco y las saturnalias romanas, fiestas en honor del dios Saturno. Se trataba, sobre todo, de una festividad para los esclavos y, por esta razón, se les permitía divertirse a costa de sus amos, es decir, burlarse de ellos sin ser castigados. Además, podían utilizar las mejores ropas de aquellos y comer en su compañía en los banquetes que se ofrecían en honor del dios. En muchas ocasiones el bullicio reinante daba lugar a toda clase de excesos y de orgías.

Pero uno de los carnavales más populares, y el que más nos interesa destacar por la utilización de la máscara, es el carnaval de Venecia, el cual surge a partir de la tradición del siglo XVII, donde se subvierten sus orígenes y es en este caso la nobleza la que se disfrazaba para salir a mezclarse con el pueblo. Desde entonces las máscaras son el elemento más importante del carnaval, ya que le otorgaba libertad de actuación sin ser vistos ni reconocidos a ciertas personas que debían dar una imagen perfecta inmaculada ante la sociedad. Por lo tanto, la máscara lo escondía todo, cubriendo el rostro de sus portadores y salvaguardando así su situación social, familiar, intelectual y moral; de esta manera, la máscara era la solución más cómoda y simple (De Chirico, Far, 2002: 230). Pero con los años, la mascarada se fue divulgando hasta llegar a la burguesía y, a la postre, al pueblo. Todos tenían algo que esconder para poder llegar a un anonimato.

Los trajes que se utilizan son característicos del siglo XVIII, sobre todo un tipo de capa encapuchada llamada *domino*, y abundan las *maschera nobile*, que es una careta blanca con ropaje de seda negra y sombrero de tres puntas (Fox, Ribeiro, 1983: 7). Después de 1799 se han ido sumando otros colores a los trajes, aunque las máscaras siguen siendo en su mayoría blancas, negras, plateadas y doradas. En el año 1797 Napoleón Bonaparte derogó los festejos de carnaval en Venecia, que fueron restablecidos en 1979 de forma oficial. Desde entonces, la festividad da inicio cada comienzo de cuaresma.

Pero a pesar de que las tradiciones continúen, nuestras conductas han cambiado y el ser humano se está convirtiendo cada vez más anónimo, sin necesidad de portar físicamente una máscara, sino que existen otras estrategias visuales como el camuflaje, el disfraz o el travestismo que ocultan lo que no queremos exponer al gran público.

Serán tres las representaciones de la máscara en la imagen fotográfica que serán estudiadas, recurriendo a una serie de artistas que han hecho uso de ella para realizar diversas lecturas cercanas al juego de la identidad: la máscara como ocultación, la máscara como ficción y la máscara como ritual.

La máscara como ocultación

Cuando hablamos de la máscara como ocultación no podemos obviar su relación directa con el camuflaje. Si bien Maite Méndez se refiere al camuflaje como "...la acción de ocultar o disfrazar modificando las apariencias" (Méndez, 2007: 24), debemos traducir tales apariencias a las identidades que, de un modo u otro, se quieren ocultar o exhibir, según se juegue con la verdad o la ficción.

Uno de los artistas que más han trabajado con la máscara ha sido el estadounidense Joel Peter Witkin. Su obra es difícilmente digerible a nivel visual, pues está considerado como el fotógrafo de lo monstruoso, de lo anormal y amoral, de lo imperfecto y grotesco. Pero Witkin no deja de ser un clásico que busca la belleza imperfecta, con certeros tintes pictorialistas creados a través de la puesta en escena y la manipulación del negativo y la copia (Parry, 2000: 14). Sus referentes en la historia del arte son innumerables, desde Velázquez a Goya, pasando por Picasso o Miró e interesándole fotógrafos como Weegee. Todo en su trabajo está orquestado: la iluminación, la composición, el *atrezzo* y, lo más importante de su obra, los modelos. Witkin realiza un *casting* para encontrar a las personas adecuadas, personas que siempre son seres excluidos de la sociedad por su aspecto físico o psíquico o, simplemente, por estar muertos. Le interesa mostrar belleza donde la sociedad actual no la encuentra, en seres físicamente anómalos por no cumplir los cánones establecidos. La falta de extremidades es uno de sus motivos más recurrentes, como observamos en *Hombre sin piernas* (1984) (Fig. 1) en el que el modelo posa llevando una especie de antifaz que tapa parte de su rostro. Pero la ocultación que ofrece el artista tiene ese doble sentido del que bebe la mascarada. Por un lado le otorga al modelo la ocultación de su identidad a través de la máscara, entendiendo que la exposición ante el espectador de su deformidad no debe descubrirle ante la sociedad pero, por otro lado, las anomalías

físicas son tan acusadas que no pasaría desapercibido por donde fuera. Witkin siempre se guarda esa doble visión de la identidad y su ocultación.

Por su parte, Susan Meiselas está considerada como una de las fotógrafas documentales más reconocidas mundialmente. Aunque su trabajo está centrado en los conflictos armados de Centroamérica, realiza un par de serie relacionadas con el sexo como son *Carnaval Stripper* (1974) y *Pandora's Box* (1995). Nos interesa, especialmente, la última por reflejar un lugar especializado en prácticas de sadomasoquismo, lo que conlleva a una indumentaria de cuero y látex en la que la máscara es uno de los elementos indispensables. Los clientes que pagan por recibir dolor son personas que no pueden mostrar su identidad, ni siquiera a la *dominatrix*, porque, como en el carnaval, necesitan esa libertad para gozar del sufrimiento físico. Incluso, podríamos decir que este tipo de fotografía puede rozar también la teatralidad y lo ritual por la puesta en escena del dominado y el dominante (Rubira, 2008: 98). En *Ama Catherine después de azotar* (1995) (Fig. 2) se ve en primer plano el enmascarado, exento de identificación posible, que es observado por quien le acaba de proporcionar placer físico a través de la humillación. La doble vida que suelen llevar estas personas hace que el empleo de la máscara sea necesario para preservar su bienestar moral y personal.

La máscara como ficción

La máscara está íntimamente ligada al espectáculo, especialmente al teatro como, por ejemplo, a la *Commedia dell'arte*, que es la comedia hecha por actores profesionales. Se contrapone a la *commedia erudita* cuyo texto se escribía íntegramente, de ahí que se considere como teatro de improvisación. En realidad, cada actor, provisto de máscara, tenía un repertorio de frases y bromas a partir de las cuales construía su papel. Las obras se dividían en tres actos, tenían una trama definida y una serie de personajes arquetípicos, dentro de esos dos límites los actores podían improvisar. Los temas solían girar en torno a los enredos amorosos. La proporción de texto y gesticulación podía variar en función del país donde estuviera actuando la compañía, pues iban deambulando por toda Europa durante los siglos XVII y XVIII, por lo que en países extranjeros había menos *gags* verbales y más visuales, para la comprensión de su público.

En la actualidad, la fotografía de moda se considerada un “gran teatro” en el que no faltan una serie de profesionales como directores, iluminadores, actores, técnicos,

peluqueros, maquilladores, etc., por lo que podemos trasladarlos al lenguaje fotográfico. Una de las parejas artísticas relacionadas con la fotografía publicitaria y de moda con más proyección a nivel mundial son los holandeses Inez van Lamsweerde y Vinoodh Matadin, que además de realizar trabajos para casas como *Chloé*, *Yves Saint Laurent*, *Valentino* o *Gucci*, tienen un trabajo personal que roza la estética más comercial con el tipo de iluminación y la estética de la que hacen uso. En su obra *Anastasia* (1994/2001) (Fig.3) retratan un juego de dualidades en el que se representa a una delicada mujer desnuda, con piel casi traslúcida y extrema delgadez pero con una mirada altiva y atrevida que roza la sexualidad. Ésa no es la única subversión que podemos apreciar, pues además de la sencillez de un cuerpo despojado de vestimenta se contrapone un elaborado peinado con tintes versallescos y, lo más apreciable, un juego positivo-negativo como una suerte de ejercicio práctico de la teoría de la Gestalt a través de la máscara que lleva en su rostro. Además, para seguir jugando con las sensaciones del espectador, la máscara no es física, sino que se trata de un maquillaje sobre la piel que emula a la singular *moretta*. Resulta muy interesante describir sus orígenes: Venecia creó un tipo de máscara en el siglo XVI en el que el género era identificable, especialmente con el modelo *moretta*, una máscara oval negra utilizada exclusivamente por las mujeres patricias. Algo que nos dice mucho sobre la *moretta* era que no tenía bandas o cintas, sino que permanecía fija en el rostro mediante un botón que se colocaba entre los dientes de quien la usaba. El habla estaba efectivamente impedida. El elemento visual y gestual era el único medio de comunicación. La razón por la que se “hacía callar” a la mujer era especialmente sensorial: los excesos presuntamente lujuriosos que portaban las damas en sus vestimentas en el carnaval debían ser atajados despojándolas del acto de hablar. De esta manera, la mujer sólo llamaría la atención por su físico, no por su palabra.

Por su parte, Laura Torrado es una artista cuyo trabajo fotográfico está íntimamente ligado a la representación de la identidad y el cuerpo femenino. Sus interesantes autorretratos se entrecruzan con un auténtico trabajo de directora de escena cuando entran otros personajes actuantes hasta crear una narración que a veces no tiene ni principio ni fin. En su serie *Pequeñas historias bucólicas* las fotografías que expone funcionan como fragmentos de unas posibles narraciones más extensas, a modo de representación teatral, donde las protagonistas se enfrentan a la cámara en situaciones o acciones relacionadas con el deseo y la frustración, con la inocencia y la culpa, con el bien y el mal, con la violencia y con la intriga. Situaciones éstas enfatizadas por los

triángulos formados entre las mujeres representadas dentro de un universo fantástico e irreal, como si de una función teatral se tratase. En ciertas ocasiones, los personajes llevan máscaras pertenecientes a los cuentos de hadas, y en otras, como si se hubiera producido un hechizo, sus rostros se transforman en animales haciendo alusión a las maldiciones de los cuentos de hadas donde la protagonista es convertida en animal y el héroe tiene que salvarla. Pero estas ficciones pueriles, tal como afirma Alicia Murría “... pueden resultar del todo inquietantes porque nos remiten a los temores de la infancia” (Murría, 2005: 13). Un ejemplo de ello lo encontramos en su obra *En torno a Maléfica* (2003) (Fig.4) en la que una acción se ve reflejada a través de tres modelos y de su lucha de poderes. El bien y el mal se enfrentan enmascaradas bajo formas femeninas y estereotipadas con el sello reconocible de la factoría *Disney*, mientras que una niña a modo de cachorro inanimado parece ser el trofeo de la ganadora. Torrado no ofrece una favorita, ni una victoriosa, sino que capta el momento de mayor tensión visual gracias al empleo del movimiento de los dos personajes que a modo de *mise en scène* teatralizan las relaciones de poder.

La máscara como ritual

Llama la atención el uso particular de carnavalizar el mundo cotidiano y de llevar de la mejor manera escondida la queja o la alegría detrás de alguna de nuestras máscaras estratégicas. Con ello queremos llegar a la idea de la máscara como ritual, lo que nos conduce al estudio de la antropología que es, sobre todo, una ciencia integradora que estudia al hombre en el marco de la sociedad y cultura a las que pertenece y, al mismo tiempo, como producto de las mismas. Se la puede definir como la ciencia que se ocupa de estudiar el origen y desarrollo de toda la gama de la variabilidad humana y los modos de comportamiento sociales a través del tiempo y el espacio, es decir, del proceso biosocial de la existencia de la raza humana. Las fiestas populares son una buena excusa para acercarnos a los comportamientos folklóricos de la sociedad, que no dejan de ser una mascarada que pervive, en algunos casos, hasta la actualidad. Dichas fiestas populares se pueden encontrar tanto en el entorno urbano como en el rural, aunque en este último sus raíces suelen ser más profundas por el valor de pervivencia de sus costumbres.

Este acercamiento al individuo y su proyección en la imagen fotográfica hace que nos interese especialmente la fotografía documental, porque se basa en el efecto “veracidad” que se establece con el referente, decretando, de esta manera, que la imagen

lleva implícito el valor de testimonio. La fotografía documental se trata de una imagen que constata o certifica un acontecimiento basado en la capacidad de fotografiar la presunta realidad, es decir, que no porque la llamemos documental quiere decir que sea verdad (Guerrero, 2008: 162) y más si tenemos en cuenta el tipo de motivo que estamos analizando: la mascarada, la ocultación y el camuflaje.

Una de las fotografías que ha reflejado en su trabajo la máscara como ritual es Cristina García Rodero. Sus primeros proyectos vinculados con su país, como son *España Oculta* (1989) y *España. Fiestas y ritos* (1992), han hecho que García Rodero baile al son de las fiestas populares. Durante dichas fiestas, y alrededor de toda la geografía española, las multitudes aprovechan la ocasión para despertar un deseo de libertad, una exaltación bien de la alegría, bien de la melancolía, e incluso, una excitación donde ponen todos sus sentidos. De esta manera podemos observar cómo se vive una auténtica mascarada comunitaria en la que el uso de las máscaras es determinante, como se puede comprobar en la fotografía *Los Carochos. La Obisparra de Riofrío de Aliste en Zamora* de la serie *España. Fiestas y ritos*. La Obisparra es una mascarada celebrada el 1 de enero donde se disfrutan representaciones matinales como ritual de salutación al año nuevo y el enterramiento al año que se deja atrás. Por su parte, Los Carochos se cubren el rostro con aterradoras máscaras negras y su labor es ir enganchando a las personas que no son suficientemente rápidas para huir de tales personajes (Guerrero, 2008: 331-332). Pero no sólo el Año Nuevo genera este tipo de representaciones, sino que el Carnaval, la gran mascarada por antonomasia, es otra de las fiestas que a la fotógrafa le ha interesado. Como ejemplo podemos citar de la misma serie unas obras dedicadas a los carnavales gallegos y, cómo no, la máscara no podía faltar como *atrezzo* de los lugareños. En esta ocasión podemos ver en la fotografía titulada *Los Cigarrones en Laza, también en Orense*, a estos personajes portadores de máscaras enormes que hacen sonar unos grandes cencerros que portan en la espalda. Su quehacer es perseguir a la gente armados con látigos mientras encajan una máscara con claros tintes fustigadores (Guerrero, 2008: 338).

Podemos hablar de otro tipo de máscara ritual, incluso podríamos decir que de otro tipo de fiesta popular, pero en el Nuevo Continente. La lucha libre mexicana es una disciplina que anda entre el deporte y el espectáculo, lo ritual y la exhibición, sobre todo por la publicidad que recibe de sus emisiones en televisión. La principal seña de identidad de la lucha libre en México es la máscara. Estos diseños que portan los luchadores son parte esencial en la creación de sus personajes, les confieren un sentido

único, una intencionalidad, una identidad, rodeando al luchador de un halo de misterio, hasta llegar a afirmar: “Mi máscara es mi alma y mi personaje es mi sombra” (Restrepo, 2008: 23). Por lo tanto, las máscaras son el bien máspreciado que puede tener un luchador, y no hay mayor deshonra que perderla en una lucha de apuestas.

Los luchadores pueden poner en juego su máscara al enfrentar un combate contra otro contrincante enmascarado -Máscara contra Máscara- o bien con un no enmascarado -Máscara contra Cabellera-, pero al perderla no la pueden volver a portar nunca jamás en su carrera deportiva. En realidad, cuando un luchador pierde la máscara no puede tomar otro personaje enmascarado ni volver a enmascararse con su anterior tapa por un período mínimo de tres años. Hay algunos luchadores que al perder su máscara siguen utilizándola en presentaciones o en el camino al *ring*, pero cuando comienza la pelea deben quitársela. En estos casos, emplean su antigua máscara porque son personajes con muchos años de estar enmascarado, y fácilmente reconocibles con ella.

Los orígenes de la máscara en la lucha libre mexicana se remontan a 3.000 años, cuando los guerreros olmecas empleaban máscaras en ceremonias, batallas y ritos funerarios. Recogiendo esa tradición popular, los luchadores ocultan su rostro tomando personajes que representan animales y seres mitológicos (Mr. Águila, Blue Panther, Black Tiger, Atlantis, Águila solitaria, Último dragón, Fishman), seres de la oscuridad (Averno, Mephisto, Satánico, Villanos, Tinieblas, Black Shadow, Arcángel de la muerte, Espectro) o caballeros del bien (Santo, Místico, Sagrado, Valiente, Máscara sagrada). La máscara ha evolucionado en los 77 años que lleva en la lucha libre. Ahora se hace de cuatro piezas para adaptarse mejor a la curvatura de la cabeza y, mientras antiguamente se hacía con cuero y piel de cabra, lo que provocó la calvicie en muchos luchadores, ahora se emplean micropieles, rasos y sintéticas para su elaboración.

La artista Lourdes Grobet considera la lucha libre mexicana como un ritual, y no cabe duda de que es así, no sólo por ella, sino por todo un país que sigue a estos personajes como si fueran héroes o dioses. La serie titulada *Espectacular de Lucha Libre* (realizada durante más de veinte años) expone a personajes como el Santo, Blue Demon (Fig.5) y Fray Tormenta. Grobet no solo retrata la emoción del *ring*, sino que sus fotografías logran trasladarnos a las actividades diarias de los enmascarados, demostrando así que la vida misma ya es una lucha en donde quizá se juega mucho más que la máscara. La identidad del luchador, convertido en un auténtico héroe nacional, se guarda en una celosa intimidad y es portada tanto en el *ring* como en el hogar junto a la familia (AA.VV., 2007: 260).

*Este estudio es fruto de los trabajos de investigación realizados bajo el Proyecto I+D de la Secretaría General del Ministerio de Educación y Ciencia: HUM 2007-61182: *E camuflaje en la cultura visual contemporánea: arte, arquitectura, diseño y culturas urbanas*, cuya investigadora principal es la Dra. M^a Teresa Méndez Baiges.

Figura 1:

Ver en: www.faheykleingallery.com/featured_artists/witkin/witkin_frames.htm

Figura 2:

Ver en: www.cohenamador.com/Meiselas%20Image%20Page%201.html

Figura 3:

Ver en: www.artnet.com/Artists/LotDetailPage.aspx?lot_id=E2E9D0C1436C9620515AFCE7A8B37834

Figura 4:

Ver en: <http://www.antoniodebarnola.com/castellano/exhibit-detail.php?expoid=113>

Figura 5:

Ver en: www.lourdesgrobet.com/index2.htm

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV (2007)., *Diccionario de fotógrafos 1998-2007 PhotoEspaña*, Madrid.
- BARTHES, R. (1994), *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Barcelona.
- BERGER, J. (2006), *Sobre las propiedades del retrato fotográfico*, Barcelona.
- CIRLOT, J. E. (1997), *Diccionario de símbolos*, Madrid.
- COOPER, J. C. (2000), *Diccionario de símbolos*, Barcelona.
- DE CHIRICO, G. and FAR, I. (2002), *Commedia dell'arte moderna*, Milano.
- FOX, C. and RIBEIRO, A. (1983), *Masquerade*, London.
- GUERRERO GONZÁLEZ-VALERIO, B. (2008), *El reportaje fotográfico documental en la España de los 80: Cristina García Rodero*, Madrid, Tesis Doctoral inédita.
- HALL, J. (1996), *Diccionario de temas y símbolos artísticos*, Madrid.
- MÉNDEZ BAIGES, M. (2007), *Camuflaje. Engaño y ocultación en el arte contemporáneo*, Madrid.
- MURRÍA, A. (2005), *Laura Torrado. Las ficciones que nos habitan*, Madrid.
- PANERA CUEVAS, F. J. (2006), *Mascarada*, Salamanca.
- PARRY JANIS, E (2000). *Joel Peter Witkin*, Paris.
- PULTZ, J. (2003), *La fotografía y el cuerpo*, Madrid.
- RESTREPO, L. (06-09-2008), “El poder de la máscara”, *El País. Babelia*, Madrid.
- REVILLA, F. (1999), *Diccionario de iconografía y simbología*, Madrid.
- RUBIRA, S. (2008), “Entrevista con Susan Meiselas” en OLIVARES, R. (Dir.), *EXIT. Peepshow. El espectáculo del sexo*, Madrid.
- STEPHAN, L., “Formas y funciones” en AA. VV. (1999), *Arte africano. Summa Artis*, vol. XLIII, Madrid.