

# Deporte, TV y espectáculo. Narrativas sobre el ascetismo, las moralidades y la “violencia deportiva” en el catch argentino durante la década de 1960

*Sport, TV and entertainment. Narratives about asceticism, morality and “sporting violence” in Argentine wrestling during the 1960s*

JUAN BRANZ \*

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas / Universidad Nacional de San Martín,  
Argentina

**RESUMEN.** El propósito de este trabajo es presentar algunas hipótesis exploratorias sobre cómo “Titanes en el Ring”, un programa de televisión de la década de 1960 en Argentina, construyó un espectáculo que reforzó ideas dominantes sobre salud, ascetismo y moral, articulándolas con un modelo pedagógico dirigido a los niños, en el contexto de una renovada noción de ciudadanía. El catch, una disciplina popular en Argentina durante la primera mitad del siglo XX, involucraba combates simulados entre dos o más personas, con movimientos inspirados en la lucha grecorromana y en las artes marciales, pero su distintivo radicaba en la teatralización del dolor y la tortura, en donde los luchadores exageraban y magnificaban las expresiones físicas. Este análisis se basa -principalmente- en fotografías seleccionadas de “Titanes en el Ring” como parte de un corpus más amplio que incluye material audiovisual y gráfico, y busca comprender las narrativas que cruzan el deporte y el espectáculo configurando formas de representación de posiciones morales vinculadas al “bien” y el “mal”. Los luchadores encarnaron un ascetismo que se ponía de manifiesto en los combates, explicitando el entrenamiento físico y el control corporal a través de imágenes, mientras el programa subrayaba la conexión entre disciplina, salud y educación.

**PALABRAS CLAVE:** deporte; espectáculo; moralidades; ascetismo

**ABSTRACT.** The purpose of this paper is to present some exploratory hypotheses on how “Titanes en el Ring”, a television program from the 1960s in Argentina, constructed a spectacle that reinforced dominant ideas about health, asceticism and morality, articulating them with a pedagogical model aimed at children, in the context of a renewed notion of citizenship. Wrestling, a popular discipline in Argentina during the first half of the 20th century, involved simulated combats between two or more people, with movements inspired by Greco-Roman wrestling and martial arts, but its distinctive feature was the theatricalization of pain and torture, where the fighters exaggerated and magnified physical expressions. This analysis is based -mainly- on selected photographs from “Titanes en el Ring” as part of a broader corpus that includes audiovisual and graphic material, and seeks to understand the narratives that cross sport and spectacle, configuring forms of representation of moral positions linked to “good” and “evil”. The wrestlers embodied an asceticism that was evident in their fights, making physical training and body control explicit through images, while the program emphasized the connection between discipline, health and education.

**KEY WORDS:** sport; spectacle; moralities; asceticism

---

\* Doctor en Comunicación (Universidad Nacional de La Plata) y licenciado en Comunicación Social (Universidad Nacional de La Plata). Jefe de Trabajos Prácticos de Estudios Sociales del Deporte (Universidad Nacional de la Plata). Investigador asistente del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) con lugar de trabajo en la Escuela Interdisciplinaria de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional de San Martín (EIDAES/UNSAM). Coordinador del Programa de Estudios Sociales sobre el Deporte (EIDAES/UNSAM). E-mail: [juanbab@yahoo.com.ar](mailto:juanbab@yahoo.com.ar)  <https://orcid.org/0000-0001-6991-663X>

## Introducción

El catch fue una disciplina deportiva popular en Argentina durante la primera mitad del siglo XX, basada en el combate entre dos o más personas, y caracterizada por la ejecución de técnicas corporales asociadas a la lucha grecorromana y a diversas artes marciales. Su particularidad radicaba en las formas teatrales de representar el dolor ligado a la tortura (Barthes, 1999), encarnado en la actuación de los luchadores que simulaban un combate y exacerbaban, sobredimensionaban y magnificaban las conductas de las formas físico-expresivas. “Titanes en el Ring” fue un masivo programa televisivo que alcanzó altos grados de popularidad y *rating* tanto en Argentina como en Latinoamérica. Las imágenes construidas en torno a los luchadores y los combates producían sentidos referidos a las temáticas de salud, moral y educación, dentro de un universo orientado al entretenimiento para los niños. La modelación del cuerpo y su cuidado expresaban, a través de la gráfica, el cine y la televisión, un ideal que ligaba a la disciplina como fundamento central para el bienestar físico y espiritual.

A partir de estos elementos, me interesa reconstruir estas referencias históricas entre la lucha y el espectáculo ya que se pueden establecer, por lo menos, tres pistas vinculadas entre sí: 1- como antecedentes audiovisuales asociados al deporte y la violencia física (específicamente con la lucha); como contigüidad de un espectáculo de combate en donde se utiliza todo el cuerpo para controlar y someter al adversario, a través de técnicas corporales de las artes marciales, 2-como posibilidad de pensar elementos de la industria audiovisual en la formación de las identidades de clase, de género, étnicas y políticas, sobre todo, asociados a una cultura corporal, 3-para comprender la violencia controlada y ritualizada como *recurso* pedagógico desde el deporte, de acuerdo a los contextos y las relaciones sociales vinculadas a los umbrales de sensibilidad moral que establecen fronteras entre lo aceptable y no aceptable socialmente. Analizar narrativas mediáticas implica, de acuerdo a lo señalado por Omar Rincón (2006), entender que,

La narración es un proceso por el que una obra audiovisual sugiere a un espectador los pasos que lo conducen a completar una historia, a comprender lo contado, no lo que se quiso decir. Así, la narración es un compendio de instrucciones que orientan la producción, la percepción y la comprensión del relato. Estas instrucciones se refieren a esquemas de contar establecidos en la sociedad (géneros y formatos), esquemas de referencia (historias canónicas), esquemas procedimentales (dramaturgia) y esquemas estilísticos (marcas de significación que construyen comunidades y diferencias) (Casetti, 1994: 97-98)

La lucha operó, en términos narrativos, también como espectacularización del sufrimiento y la representación de posiciones morales vinculadas al “bien” y el “mal”.

## Metodología

Las imágenes que analizo en este trabajo fueron tomadas por el fotógrafo oficial de “Titanes en el Ring”, Edgardo Lerner. Llegué al material a través de su hijo, Alejandro, quien me vendió las imágenes de acuerdo a mis criterios de búsqueda. Además, participo de foros de comunidad de antiguos televidentes de “Titanes” en Facebook<sup>1</sup> y las imágenes que comercializa Alejandro son requeridas por los foristas. Cada tanto, se publican fotos en la comunidad y los comentarios van construyendo una memoria colaborativa sobre los personajes de cada imagen, el año del progra-

<sup>1</sup> Denominados “Lucha Internacional y Nacional”, “Titanes en el Ring”, “Titanes En El Ring!!” y “Lucha Fuerte–Titanes en el ring 1988-1982 Canal 2/Canal 11”. Aquí los usuarios comparten fotografías y audiovisuales de los programas, comentando sus recuerdos y experiencias vinculadas a imágenes afectivas de su niñez como espectadores del catch.

ma y contingencias sucedidas durante ese combate. El tono melancólico marca el pulso de los intercambios. Ante la escasez de material audiovisual televisivo de las décadas de 1960 y 1970, decidí analizar fotografías de archivo. La observación está enmarcada -fundamentalmente- en la perspectiva de análisis público de las imágenes. Retomaré la propuesta de Caggiano (2012) para reconstruir dimensiones de una cultura visual que “alude a una zona de la cultura, entendida ésta como modo de estructurar valores, deseos y prácticas, acciones y repertorios para la acción, como forma de concebir los clivajes sociales y de imaginar las categorías identitarias” (Caggiano, 2012: 52). Caggiano sostiene que en la cultura visual se juega la producción y reproducción de las relaciones de poder y desigualdad, en diversas formas: como caracterizaciones, visualizaciones y ocultamientos, exclusiones e inclusiones, jerarquías y sesgos. Esto establece relaciones y posiciones sociales. Pero, además, la pregunta sobre lo visual conlleva -en tanto elemento- a pensar la construcción social de sentidos: “El reto consiste en dar cuenta de la productividad de las imágenes, que actúan siempre en relación con otros ‘lenguajes’ pero sin reducirse a ellos” (Caggiano, 2012: 21). Caggiano retoma el estudio de Vale de Almeida sobre las secciones “policiales” y “sociales” en periódicos brasileros cuya experiencia con la imagen guarda relación con el enfoque del rostro (como expresión de individualización) y del cuerpo (como expresión de marcación de tipologías sociales). En esta presentación, el vínculo entre las fotografías exhibidas, su circulación, y la televisión como soporte central del *catch*, es vital para comprender el sentido de las imágenes. Es decir, el material gráfico, en este caso, puede ser vinculado directamente con el audiovisual, aunque veremos la especificidad del primero en relación contigua con el segundo; sobre todo, teniendo en cuenta que las transmisiones de “Titanes en el ring” no se basaban en primeros planos de los rostros, sino en planos generales y medios en donde se exhibían tanto la destreza coreográfica de las luchas entre varones y el entusiasmo de los niños ubicados en las gradas constituyéndose como audiencia y, en palabras de Spiegel (2013), en “ornamentos de masas” (concepto retomado de Kracauer) de la arquitectura del estudio de TV. La representación de las multitudes infantiles cobrará una importancia clave, no sólo para los niños varones y una apuesta pedagógica, sino para la organización temática de la grilla de programación de los años 60s de la televisión argentina. Por último, retomaré entrevistas realizadas a fanáticos del programa para pensar las experiencias personales vinculadas a la reconstrucción de una memoria arqueológica sobre procesos sociales y culturales más amplios. Esto no implica, para este trabajo, realizar un análisis desde los espacios de recepción.

## Antecedentes del *catch* en Argentina

Los primeros eventos del deporte denominado *catch as catch can* o *agárrese como pueda* (en español) se desarrollaron en el estadio Luna Park de Buenos Aires. Junto al boxeo, fue el espectáculo de más convocatoria y popularidad de la capital durante los años de las décadas de 1930 y 1940 (Palla, 2013b). Según Palla, el *catch* formará parte de una nueva sociedad de masas donde el “Palacio de los Deportes” (denominación del Luna Park) será epicentro de entretenimientos de una urbanidad que crecía por los movimientos inmigratorios y reordenaba las ofertas de ocio para sus ciudadanos. Particularmente, en el *catch* se establecía “una construcción de los personajes a partir de clichés ‘nacionales’” (Palla, 2013a) que eran presentados, desde la programación de los eventos hasta en artículos de la prensa deportiva, con enunciados produciendo “una serie de superlativos [que] se articulaban con otras palabras tendientes a simbolizar una identidad colectiva montada sobre una oposición: *nosotros/ellos*” (Palla, 2014) para referirse a luchadores argentinos y extranjeros. El *catch* implicó un espectáculo a nivel global, producido en Estados Unidos, México, Francia e Italia que aglutinaba a público masculino adulto (con la excepción de algunas mujeres) y que, en el caso argentino, se presentaba como “Válvula de escape para las preocupaciones con que el diario trajín embarga a los espíritus el deporte congrega alrededor de la arena públicos inmensos, que vibran de entusiasmo frente a las proezas de sus favoritos” (frag-

mento de programa de promoción. En Palla, s.f.).

Según la búsqueda en archivos históricos de Daniel Roncoli (2023), el luchador austriaco Henry Irslinger posiciona, hacia el año 1931, al Profesional Wrestling o Pro-Wrestling que, en Argentina, se reconocerá -a partir de la tradición y repetición de los medios masivos de comunicación- como Catch as catch can o Cachascán producto de una variación idiomática entre el inglés y el español. La práctica irá mutando desde Arte de Combate hacia las peleas por dinero, con una fuerte intervención empresarial e incursionando en mercados masivos (Roncoli, 2023). La espectacularización de combates (de catch y boxeo), según el análisis de Palla, implicaría un supuesto aplacamiento a cierto fervor de las masas concebidas como “un aluvión de guarangos” (Palla recupera los tonos de las programaciones de época, aunque también marca las preocupaciones del Estado por instalar ciertas normas para el refinamiento de conductas sociales), colaborando con lo que Ramos Mejía llamaba “educación patriótica” (Palla, s.f.).

Desde principios del Siglo XX, el circuito de torneos y combates de lucha libre y de grecorromana se desarrollaba en diversos espacios de la ciudad de Buenos Aires como el Teatro Casino, el club de Gimnasia y Esgrima de Buenos Aires o la Misión Inglesa (también llamada Hogar Stella Maris). Este último, ubicado en el actual barrio de San Telmo, cerca del puerto, aglutinaba a marineros ingleses en el marco de *The Mission Seamen*,<sup>2</sup> reuniendo a diversos luchadores criollos y migrantes que realizaban exhibiciones y peleas por dinero. Además, resultó un espacio de aprendizaje de técnicas de Boxeo y de Catch, a partir del tiempo compartido entre luchadores con mayor jerarquía y aprendices (Roncoli, 2023).<sup>3</sup> Una muestra de la circulación de atletas son las visitas del boxeador José María Gatica y del *cáatcher* Martín Karadagián. A los efectos de este trabajo, me interesa el derrotero de este último. Karadagián fue un luchador de gran fama y esplendor, pionero e impulsor en el espectáculo del catch desde la década de 1940 hasta la de 1980. Era especialista en lucha grecorromana, actor y productor televisivo. La asociación directa, en Argentina, del catch con el personaje Martín Karadagián opera simbólicamente como una relación sinónímica. En términos de memoria colectiva y de representación del espectáculo, la práctica es el luchador y viceversa.

En cuanto a las dinámicas de modelación de ciudadanía, María Ullivarri (2020) expone la relación entre la importancia que se le dio a la cultura física de la época, la nueva urbanidad que se organizaba en Buenos Aires y las prácticas de tiempo libre y ocio,

En ese sentido, el período de entreguerras estuvo teñido por un clima de interés por la cultura física y la validación de prácticas corporales como la gimnasia, el juego y el esparcimiento al aire libre; por eso resulta un escenario sugerente para pensar los procesos sociales y culturales de la ciudad, los usos del tiempo, los usos del cuerpo, las codificaciones y las transformaciones más cotidianas de las prácticas deportivas, que fueron desde el gimnasio del barrio hasta el Luna Park (Ullivarri, 2020: 2).

Los empresarios José Lectoure e Ismael Pace, fundadores del estadio Luna Park, promovieron el show del catch en la ciudad de Buenos Aires. La dinámica de los medios de comunicación fue medular para establecerlo como un entretenimiento popular y masivo. Al respecto, Daniel Roncoli expone el vínculo entre medios masivos, catch y espectáculo,

<sup>2</sup> The Mission Seamen es una organización cristiana de escala global fundada en 1856 que asiste a las tripulaciones vinculadas al comercio de todos los países, a través de la ayuda de capellanes y voluntarios que brindan apoyo emocional, espiritual y práctico.

<sup>3</sup> Para profundizar en la historia de luchadores y torneos desarrollados en la primera mitad del siglo XX, ver el libro de Daniel Roncoli (2023).

La novedosa actividad logró que algunos periódicos, junto a Crítica, se volvieran buenos difusores del catch, ocupando un gran espacio en su Sección Deportes, casi a la par del boxeo. Esas largas sábanas lograron crear una masa propia de seguidores, aunque había carencia de información en los contenidos lo que lleva a pensar que los comentarios obedecían más a los lineamientos de un espacio de publicidad que a cualquier cosa. [...] En las coberturas periodísticas del catch aparecen anuncios y partes de prensa disimulados... (Roncolli, 2012: 86-87)

Desde fines de 1930 hasta la década de 1950 se produce la difusión del catch como espectáculo masivo urbano de Buenos Aires. El análisis de fragmentos audiovisuales a través del Archivo General de la Nación (AGN) de los noticiarios Panamericano, Actualidades argentinas y Sucesos argentinos, en donde los eventos de catch desarrollados en el Luna Park eran difundidos por los segmentos filmicos proyectados en cines a modo informativo, muestra que el entretenimiento formó parte de una agenda del ocio y del tiempo libre. La expansión de las imágenes en formato noticiable inauguró una comunicación “moderna”, que achicaba distancias (Kriger, 2007) entre el acontecimiento y el público que no vivía en Buenos Aires. Los combates de catch eran parte del resumen editado de noticias aunque se diferenciaban, en su narración en off y en la musicalización, de las secciones política, economía, educación o cultura. Los planos, en su mayoría, eran generales y medios cubriendo pasajes del combate (agarres, llaves, sometimientos, patadas, golpes con los puños, etc.). “Belicosos muchachos”, *el “tumultuoso armenio”* (por Karadagián), “troglodítico”, “irascible”, “los prehistóricos mastodontes”, son las adjetivaciones que utiliza el locutor en off para nombrar a los luchadores, con un tono que mixtura elementos de la sátira, la picaresca<sup>4</sup> y un semblante que organiza, por momentos, de seriedad y “neutralidad” al espectáculo deportivo. Esas valoraciones para graficar un estado emocional y representar formas y tamaños del cuerpo, se corresponderían con pasajes de la lucha pero con la marcada configuración de un “nosotros” que se entretiene y disfruta: el público, en su mayoría varones adultos, sentados y vestidos de saco y corbata. Las circunstancias del combate atravesarían momentos en donde un luchador se “cure o se muera del todo” o bien, un cátcher podría “romperle los huesos” a otro. Paralelamente, el catch ocupó espacios de medios gráficos como los diarios Noticias gráficas,<sup>5</sup> Clarín, El mundo, y Crítica, y revistas deportivas como El Gráfico, Ring side, K.O. Mundial. Según Kriger, el noticiero cinematográfico y el periodismo gráfico compartían patrones narrativos formales, consolidando una mediación que promueve imaginarios sociales. Alabarces (2002), indicará que,

Si entendemos el cine como constructor de imaginarios, ese valor de simbolicidad debe desplazar el referencialismo: el cine imagina, sueña, postula. No refleja. En muchos casos, el tamaño del desvío respecto de la historia es lo que cuenta; el cine permite analizar lo que determinados sectores históricos de una sociedad en un momento dado desean, no lo que viven. O, mayor mediación: el cine puede señalar lo que ciertos sectores de una sociedad *desean*—que *otros—imaginen* (Alabarces. 2002: 29).

<sup>4</sup> Tonos que se diferencian de las presentaciones de otras noticias e, inclusive, de otros acontecimientos deportivos como el fútbol o el boxeo.

<sup>5</sup> Agradezco infinitamente a Pablo Gorlero por estos archivos y por su generosidad.





Combate de catch en el Luna Park. Frame extraído del Noticiero Panamericano N° 631. Año 1952. AGN



Público del catch en el Luna Park. Frame extraído de Noticiero Panamericano N° 798. Año 1955. AGN

En el año 1957 el film “Reencuentro con la gloria”<sup>6</sup> tiene como protagonista a Martín Karadagián, quien personifica a un luchador de catch en decadencia que intenta retomar su carrera. Más allá del guion de la película, la historia representa al catch como un espectáculo popular, de sociabilidad masculina y un espacio propicio para las apuestas de dinero. Además, presenta una demarcación moral que resulta como un buen ejemplo de ciudadanía: el catch puede operar como “rehabilitación moral”. Esta idea será central en el pasaje de la práctica hacia la televisión.

## La televisión en la década de 1960

Durante la década de 1960, en Argentina, la televisión se expande territorialmente en relación a su cobertura, crece la audiencia y se diversifica la grilla de programación lo cual comienza a modelar el sistema de competencia entre los canales existentes (Varela, 2001). Sin embargo, Argentina cuenta para 1961 con 7 estaciones de transmisión cubriendo las áreas de las ciudades de Buenos Aires, Mendoza, Córdoba, siendo que Brasil cuenta con 42 transmisoras, México con 22, Venezuela con 17 y Cuba con 18 (Varela, 2001). Fue el presidente de facto y militar, Aramburu, quien firma el decreto ley 6287 otorgándole licencias a las empresas CADETE (compuesta por empresarios de la industria cultural y militares), DICON (empresa que congregaba a sectores de la Compañía de Jesús) y Río de La Plata TV (con figuras de la Unión Cívica del Pueblo y representantes del sector agroexportador). Los licenciatarios buscan financiamiento exterior y lo obtienen en las cadenas estadounidenses<sup>7</sup> CBS, NBC y ABC, que se encontraban en plena expansión continental (Heram, 2013). En cuanto a la oferta de contenidos, la televisión de la década del ‘60 se caracterizó por construir una identidad basada en la diversificación de la programación de acuerdo a horarios y a géneros específicos. Mirta Varela (2005) sostiene que dos elementos innovaron la televisión,

En primer lugar, la existencia de “estilos” y “estéticas” diferenciadas entre los canales a causa de la competencia por la audiencia que esa situación provoca. Cada canal intenta imponer una identidad de imagen que interpele de manera fuerte a una parte de la audiencia, aunque la pretensión de masividad obtura la tendencia a la fragmentación que la programación discontinua propone. La programación “familiar” ocupó las franjas “nobles” del horario televisivo en un momento en que la existencia del segundo televisor no era la norma y donde, en consecuencia, la identidad de los canales -como después ocurriría con el cable- no podía basarse en una fragmentación que dispersara al público, sino que debía atraer y agrupar la mayor cantidad y diversidad de audiencia posible. En segundo lugar, los canales privados consiguieron establecer un repertorio de imágenes que, aunque no son privativas del medio sino que, antes bien, podrían caracterizarse como representaciones de época, es en la televisión donde alcanzan su mejor condensación. (Varela, 2005: 133-134)

El surgimiento de los canales privados establece un estilo que hegemoniza la pantalla, logrando

<sup>6</sup> La película es estrenada en 1962.

<sup>7</sup> Para Matthew Karush (2013), desde la década de 1950 en adelante, la cultura de masas en Argentina proveyó imágenes y representaciones que influenciaron directamente en los procesos políticos post derrocamiento del segundo gobierno peronista. La división entre peronismo y antiperonismo profundizaba las relaciones entre la clase trabajadora y las emergentes clases medias, marcada desde el consumo y la apropiación de los productos de la cultura masiva. Si la oferta radial y cinematográfica de los años 1920 y 1930 construían una audiencia como una masa popular opuesta a los ricos, luego del golpe a Perón los esfuerzos se concentraron en hablarle a la clase media identificada por su rechazo a las políticas peronistas. Este giro estará atravesado, tal como indicamos anteriormente, por la influencia directa de empresas norteamericanas, en el marco de un fenómeno transnacional en donde la participación de Estados Unidos era determinante en la producción de la cultura de masas.

convertirse en símbolo de la fachada modernizadora (Varela, 2005). Según Sergio Pujol (2002), la vida argentina estará estrechamente ligada (como nunca antes) a procesos internacionales en clave de rupturas de un orden cultural instituido hasta esa década. Desde una mirada general, Pujol afirma que los años 60s representaron un período de transformaciones, desde la tecnología y desde el arte, que modificaron de manera determinante las esferas pública y privada. En relación a esos cambios y a la televisión, el vínculo entre medios y sociedad experimentó mutaciones cualitativas y cuantitativas,

En pocos años, la sociedad argentina se transformó en una sociedad televisiva. El número de televisores en el país pasó de un millón y medio de aparatos en 1959 a casi doce millones en 1968: un crecimiento que, proporcionalmente, fue mayor al que se dio en los Estados Unidos, el gran proveedor mundial de imágenes en movimiento (Pujol, 2002: 146).

Los años 60s presentarán el marco para pensar un proyecto cultural y, fundamentalmente, pedagógico de una nueva infancia en correlación con las ideas de los jóvenes. Para Pujol, se produjo una ruptura con el paradigma educativo de finales del siglo XIX, que ya estaba en crisis después de la posguerra. Los discursos de la época otorgaron a la niñez un lugar central, transformándola de una etapa transitoria en el principal escenario para un proyecto utópico.

La interpelación hacia padres y madres sobre su esquema de crianza tradicional fue inevitable. La gráfica de época (Para Ti, La Razón, Vosotras) y luego la televisión, promocionaron un discurso cuyas referencias fueron la psicóloga Eva Giberti y el médico pediatra Florencio Escardó a través de la iniciativa “Escuela para Padres”. Giberti se convirtió, desde su programa de televisión “Tribuna de apelación”, en la “doctora de la televisión” (Pujol, 2002). La educación de los niños se transformaría, en un contexto en donde, según Isabella Cosse (2009), un nuevo modelo de paternidad emergió como parte de la “reconfiguración de los roles de género que, atravesada por las nuevas aspiraciones femeninas de equidad, constituye uno de los elementos centrales de los cambios culturales de la familia que caracterizaron a ese periodo” (Cosse, 2009: 431). El concepto de autonomía de los niños y el rechazo a la violencia ejercida en su contra, establecía una paternidad que ya no se regía por la imposición y la fuerza (Cosse, 2009), sino por el diálogo y la comprensión. Sin embargo, los consejos de Escardó analizados por Cosse sugerían que “este nuevo papel tampoco implicaba muchas exigencias. Bastaba, en palabras de la autora, con ‘un poco de presencia cordial, un poco de interés, un poco de compañía y también un poco de juego brusco’” (Cosse, 2009: 442). La programación televisiva se había consolidado como una propuesta “familiar”, con la pretensión de divertir (Varela, 2005).

## **Deporte y televisión**

Pablo Alabarces (2014) sostiene que la relación entre deporte y televisión debe interpretarse no solo como la transformación del deporte en un espectáculo masivo, lo que requiere analizar su puesta en escena y su narrativa audiovisual, sino también como un fenómeno político, donde se disputa la construcción de hegemonía en la sociedad, tanto de manera real como imaginaria. En este contexto, el catch en Argentina, especialmente a través de “Titanes en el Ring”, jugó un rol clave. Al ser transmitido por televisión, el catch trascendió su naturaleza deportiva para convertirse en un espectáculo masivo que cautivó al público infantil. Este fenómeno permitió la creación de relatos populares y la articulación de identidades, haciendo de la televisión un escenario decisivo en la configuración de las culturas deportivas y en la disputa simbólica de la época, sobre todo de la relación moral que se daba entre los luchadores, la violencia física y las imágenes del cuerpo.

El fútbol y el boxeo eran deportes que se televisaban con una gran convocatoria de públi-

---

co. En 1956 la administración del Luna Park cesa los combates de catch para actualizar sus programas y convocar a nuevo público. Carelli Lynch y Bordón (2017), explican la transición,

De todas formas, el final del catch respondió a una nueva lógica empresarial dentro del estadio. Con la sorpresiva muerte de Pace, Ernestina (Devecchi) tomó las riendas del Luna y decidió cerrarle la puerta a la lucha después de aquella temporada mediocre en la que se despidió Montaña. La idea era lavar la imagen del predio, albergar espectáculos más sofisticados y atraer a un público nuevo, en especial a las mujeres. La lucha entre mastodontes en calzas -y la mala fama de un público capaz de lanzar al ring vasos de vidrio o hasta un tero muerto- estaba bastante lejos de los nuevos estándares que imaginaba Ernestina (Carelli Lynch y Bordón, 2017: 124-125).

El luchador y productor Martín Karadagián imaginaba que el catch debía ser transmitido por televisión de manera ágil y veloz, con combates cortos adaptados a la velocidad de la TV (Carelli Lynch y Bordón, 2017). En marzo de 1962, Karadagián y un grupo de luchadores inician las transmisiones de “Titanes en el Ring” por la señal privada de Canal 9, en la franja horaria nocturna. La disciplina pasaba de ser un espectáculo en un estadio a un formato en estudio de televisión, con una gramática y una narrativa audiovisual específica. El programa fue un éxito, se expandió y diversificó en múltiples productos que organizaron la relación entre pedagogía, espectáculo y deporte:

El espectáculo partió con la premisa de entretener a los adultos e incluyó a los niños por contagio, comenzaron a acercarse de a poco. Ésta y otras noches se extendió hasta que MK lo dispusiera, sobrepasando en varias ocasiones el horario de la una de la madrugada del domingo. Generó otros tres programas de catch como competencia, enseñanza de la actividad en ciclos televisivos, la apertura de academias destinadas a orientar a los jóvenes en los rudimentos de la lucha. Un boom. Combinó combates verosímiles con dosis de humor y teatralidad exactas para que el show fuese creíble y emocionante. Varios de sus personajes fueron catapultados como galanes y ocuparon tapas en las revistas de actualidad, llegaron a historieta, el cine, el teatro, se hicieron programas de radio sobre la actividad, aparecieron revistas, nacieron cientos de troupes en todo el país, y se conoció el merchandising masivo por primera vez en la Argentina con productos de todos los rubros imaginables e inimaginables. (Roncoli, 2012: 80)

El programa se convirtió en un entretenimiento para los niños y sus padres, en donde la gestualidad corporal de un deporte de combate era teatralizada a través de personajes de ficción cuyas identidades se centraban en elementos étnicos y literarios.<sup>8</sup> La performatividad de la lucha establecía (reponía) una dimensión moral de la práctica y viceversa: el posicionamiento moral de “los malos” y “los buenos” estipulaba el despliegue corporal y las técnicas de lucha. El cuerpo es el marcador fundamental del espectáculo.

---

<sup>8</sup> Personajes como el armenio Martín Karadagián, Caballero rojo, La Momia, Don Quijote, Joe el Mercenario, Ulises el Griego, Tufic Memet, El Vikingo, el Gitano Ivanoff, el Coreano Sun, el Cavernario, el Vasco Guipuzcoa, entre otros. La película es estrenada en 1962.

## Definiciones morales

Eduardo Archetti (2003) indica que las moralidades no sólo se refieren a las normas sobre lo aceptable o inaceptable en términos éticos, sino que también incluyen lo que una comunidad valora como digno de aspiración o desprecio, y aquello que merece reconocimiento o rechazo. En el catch se produjeron diversos significados en torno al uso del cuerpo y a las acciones que correspondían a una competencia enmarcada dentro de una “violencia deportiva”. De allí que podemos hablar de definiciones morales (Garriga Zucal, 2010) en torno al espectáculo del catch y el uso legítimo de técnicas de tortura y sometimiento físico como parte de la práctica, que eran valoradas en relación a quién las ejecutaba y quién las recibía. La división entre personajes “malos” y “buenos” era la marcación que organizaba esa valoración. En 1967, Martín Karadagián explica ante una interpelación sobre la idea de que el catch era violento- que, “Bueno, es violenta, pero fue siempre deportiva. Sólo se trata de medir fuerzas poniendo al otro de espaldas”.<sup>9</sup> La relación entre el engaño y la veracidad de cada movimiento (y sus consecuencias) opera en la mirada del show. Roland Barthes (1999) explicaba que “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” (Barthes, 1999: 13-14).

Fabián tiene 57 años,<sup>10</sup> es empleado en logística, y vivió su infancia en un barrio de la ciudad de Berisso. Se reconoce como un apasionado de “Titanes en el Ring” gracias a que veía el programa junto a su padre, también fanático del catch por televisión. Recuerda que “era un programa sano y divertido que transmitía valores haciendo hincapié en el juego limpio y se podía ver en familia”. Además, recupera dos grupos de luchadores asignándole los atributos de “honestos” (sus preferidos), y “tramposos”, refiriendo a estos últimos como los que realizaban fraudes para obtener una victoria con la complicidad del juez del combate. A propósito, Barthes describe al catch, justamente, como un espacio en donde se escenifica moralmente una idea de justicia (1999), que los espectadores evalúan y disfrutan a partir de definiciones morales.

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 (Barthes, 1999: 20-21).

Tres elementos eran constitutivos y representados en el espectáculo de “Titanes en el Ring” mediante el ejercicio de la simulación: el dolor, la tortura y la violencia. La mirada sobre el catch o sobre un deporte de combate, inevitablemente estaba asociada a roles de género. La división de juegos y deportes tuvieron como objetivo, según Scharagrodsky (2004), establecer el camino ha-

<sup>9</sup> Entrevista realizada por el periodista, poeta y militante político Francisco Urondo, para la edición número 9 del semanario “Juan”. Esta y otras entrevistas fueron publicadas por la revista “Fierro. La historieta argentina”. Recuperada de <https://www.eldestapeweb.com/revistafierro/series/paco-urondo-revisitado/8/martin-karadagian-el-pudoroso/viewer>. Agradezco a Esteban Rodríguez Alzueta su comentario sobre la existencia de esta entrevista.

<sup>10</sup> Entrevista realizada el 14 de diciembre de 2022.

cia una masculinidad y una femineidad adultas, a partir de la incorporación de programas del Consejo Nacional de Educación promocionados en las escuelas a partir de la década de 1940.

Esta división de las prácticas lúdicas continuó reforzando la construcción de cierta masculinidad y femineidad. En tanto los juegos para mujeres estimularon la pasividad, la suavidad y no persiguieron fuertes contactos corporales, los juegos de los varones incitaron a una mayor actividad, lucha y contacto corporal. También la denominación de los juegos contribuyó a tal fin: «dale leña» para los varones y la «ardilla en los árboles» para las mujeres (Scharagrodsky, 2004: 75).

Esto suponía una modelación física y moral a través del movimiento del cuerpo, específicamente desde el deporte. Eduardo Archetti (2005) rescata de Mosse la premisa de que la masculinidad es un hecho que dependía de imperativos morales, de patrones de apariencia, comportamiento y conducta. Lo moral y “la salud moral” (como nombran los periódicos de primera mitad del siglo XX, en Argentina, a los jóvenes que practicaban polo) son elementos centrales de la modernidad. El esfuerzo físico y el cuidado del cuerpo se cultivan, y el deporte (en términos individuales y sociales) opera como espacio para el desarrollo, tanto en el Estado como en la sociedad civil (Archetti, 2005).

### Sobre el sentido ascético en el espectáculo

El pasaje del catch -del gimnasio a la televisión- muestra una forma de adaptar un espectáculo que se forjó entre visitantes e inmigrantes durante la primera mitad del siglo XX y que representaba un entretenimiento y una oferta de ocio urbano. La televisión articulará los relatos deportivos y forjará un público exclusivo “en la privacidad del ‘hogar’” (Varela, 2005: 28). Además, el deporte y su narración desde la comunicación masiva construía una idea de nación que aparecía como una posibilidad horizontal y democrática, complementaria al nacionalismo cimentado desde las élites. Esa narrativa deportiva tenía héroes reales, los deportistas (Alabarces, 2002), presentados desde el relato épico y de la hazaña, asociados a características como la disciplina, la fuerza, el coraje, la técnica o el ascetismo (según el deporte) que colaboran con la representación del cuerpo. A propósito del ascetismo, Alejandro Rodríguez (2010)<sup>11</sup> retoma a Durkheim quien considera que, en última instancia, es necesario para que la vida social sea posible, ya que resulta una capa más de la cultura. Desde Foucault, Rodríguez expone la idea de que para que el ascetismo se constituya en una de las formas en las que se estructura la moralidad, las prácticas individuales deben ir erigiendo un sujeto ético en el mismo acto de la propia formación de sí. Emiliano Gambarotta (2021) caracteriza al ascetismo formador en lo que Marcuse nombra como la “cultura afirmativa”. En ese sentido, expone la separación entre el mundo de lo espiritual y de lo corporal,

la cultura afirmativa se entrelaza así con un modo de corporalidad al que cabe denominar ilustrado (Gambarotta, 2016), en tanto en ambos juega un papel clave esta específica percepción según la cual “el yo domina a la naturaleza” (Horkheimer, 1969, p. 117). En este contexto hunde sus raíces un específico “interés por el cuerpo”, en el cual los instintos y pasiones son “reprimidos o desfigurados por la civilización” (Horkheimer y Adorno, 2001, p. 277). No es que el cuerpo así producido desaparezca de la escena, antes bien, su presencia

<sup>11</sup> Rodríguez observa gimnasios de musculación porteños, en donde los “fierreros” entran, y lo consideran un “monasterio”. La alimentación, la vida sexual y social, se reorganizan alrededor de esta práctica ascética. Todo se hace en función del cuerpo.

es constante pero como algo a ser dominado o, en el mejor de los casos, un simple medio para fines más elevados, esto es, espirituales. Así puede ser leída la clásica consigna de mens sana in corpore sano, como condensación de un interés por el cuerpo que se justifica a través de la referencia a una mente sana (Gambarotta, 2021: 2).

Los luchadores de “Titanes” manifiestan el sentido ascético de su práctica y lo muestran en los combates, dando cuenta de su preparación física y de su competencia corporal. Ese ascetismo opera en el plano explícito, en donde la relación entre salud, disciplina y pedagogía es central en el argumento del programa. Karadagián explica -en relación al catch y los buenos ejemplos-, “Bueno, que siempre triunfa el bien sobre el mal. Ese es un ejemplo bueno. La investidura del luchador. Usted lo ve vestido para luchar y no nota nada obsceno, en cambio mire a un bailarín”.<sup>12</sup> Con respecto a la posible representación de un luchador como “asexuado”, revela que:

No, asexuado no. Nada de eso, en ningún momento. Se trata del respeto al público, al pudor: hasta puede despertar una curiosidad en un niño que puede preguntarle a la madre... Usted enseña el bien, por supuesto. Le enseña deportes, para ser un deportista no hay que tener vicios. Usted me acaba de convadir un cigarrillo y yo no acepté. Si yo en lugar de luchador fuera periodista, creo que tendría algún vicio. Quiere decir que viene un chico acá con el padre, el padre me convida un cigarrillo, yo no fumo, yo no le estoy dando un mal ejemplo a ese niño, porque el cigarrillo no deja de ser un vicio. Yo no haría jamás una propaganda de cigarrillos, ni de ningún producto que fuera malo para la salud. Aquí han venido a traer un producto hace poco y primero lo mandé a analizar y como no era la vitamina que decía, lo rechacé.<sup>13</sup>

Para Rafael,<sup>14</sup> “Titanes” constituyó algo fundamental en su infancia porque, además de divertirse, colaboró en su “formación”. Recuerda que cuando escuchaba al presentador de los combates “necesitaba tener un diccionario en la mano” para comprender el “vocabulario que utilizaba”. Esto exhibe la dimensión pedagógica que suponía para los niños. Fabián recuerda que desde el programa “recomendaban no hacer en sus casas lo que hacían los Titanes”, marcando la diferencia entre hacer y ver.

## Descripción y análisis de imágenes

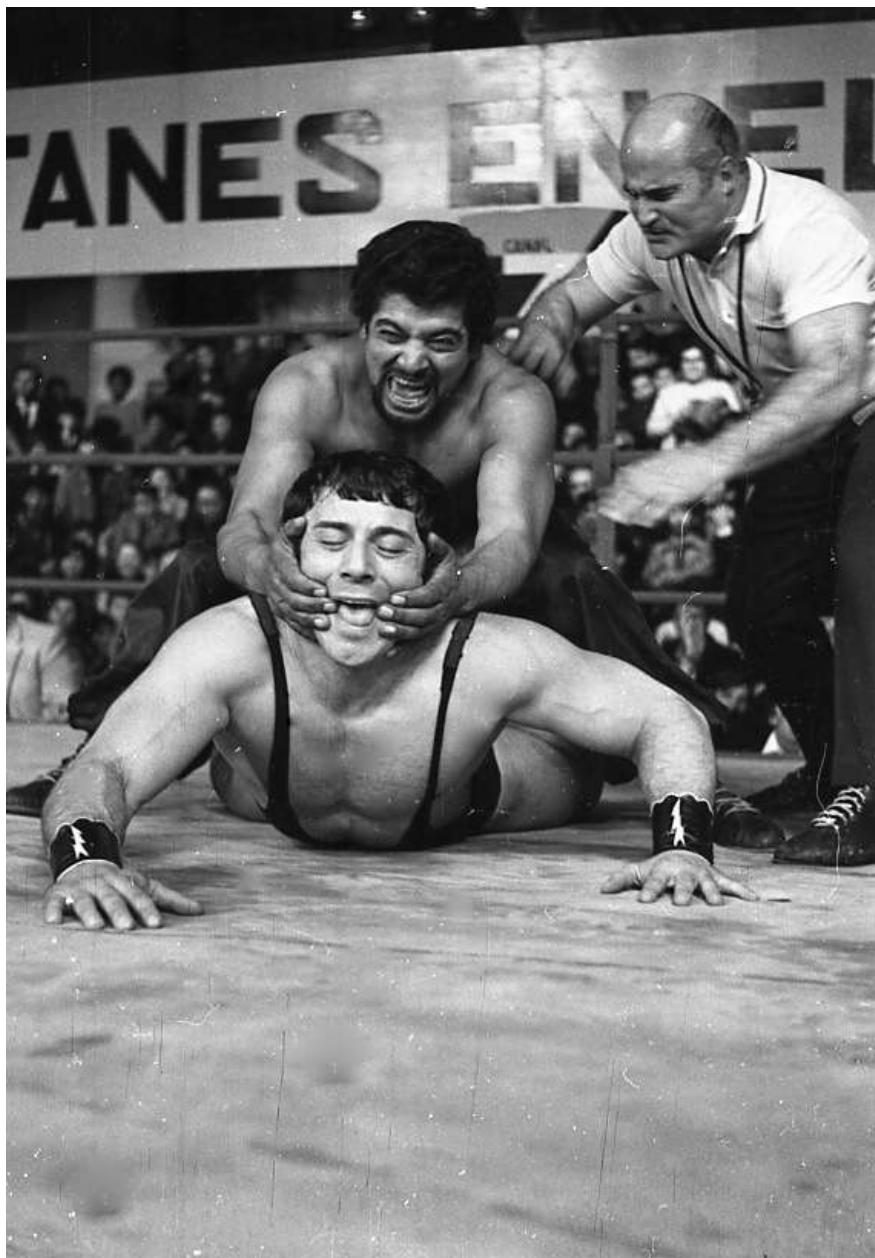
**Fotografía N° 1.** Plano medio de un combate entre dos luchadores de “Titanes” y el árbitro de la pelea, quien parece estar atento para impartir justicia. Uno de los luchadores tiene el torso desnudo mientras que el otro está vestido con una malla atlética característica de la lucha grecorromana. En el fondo se observa al público en las gradas y una parte del letrero que indica el nombre del programa. La imagen sugiere una toma de sumisión de uno de los luchadores hacia el otro y la semblanza de las caras de los oponentes suponen una cualidad y un sentimiento: el perpetrador (quien toma a su adversario de la boca-cara) podría expresar bravura y arrojo, mientras que el perpetrado indica el dolor del sometimiento. S/F (según el dueño de las imágenes, las fotografías

<sup>12</sup> Entrevista realizada por el periodista, poeta y militante político Francisco Urondo, para la edición número 9 del semanario “Juan”. Esta y otras entrevistas fueron publicadas por la revista “Fierro. La historieta argentina”. Recuperada de <https://www.eldestapeweb.com/revistafierro/series/paco-urondo-revisitado/8/martin-karadagian-el-pudoroso/viewer>

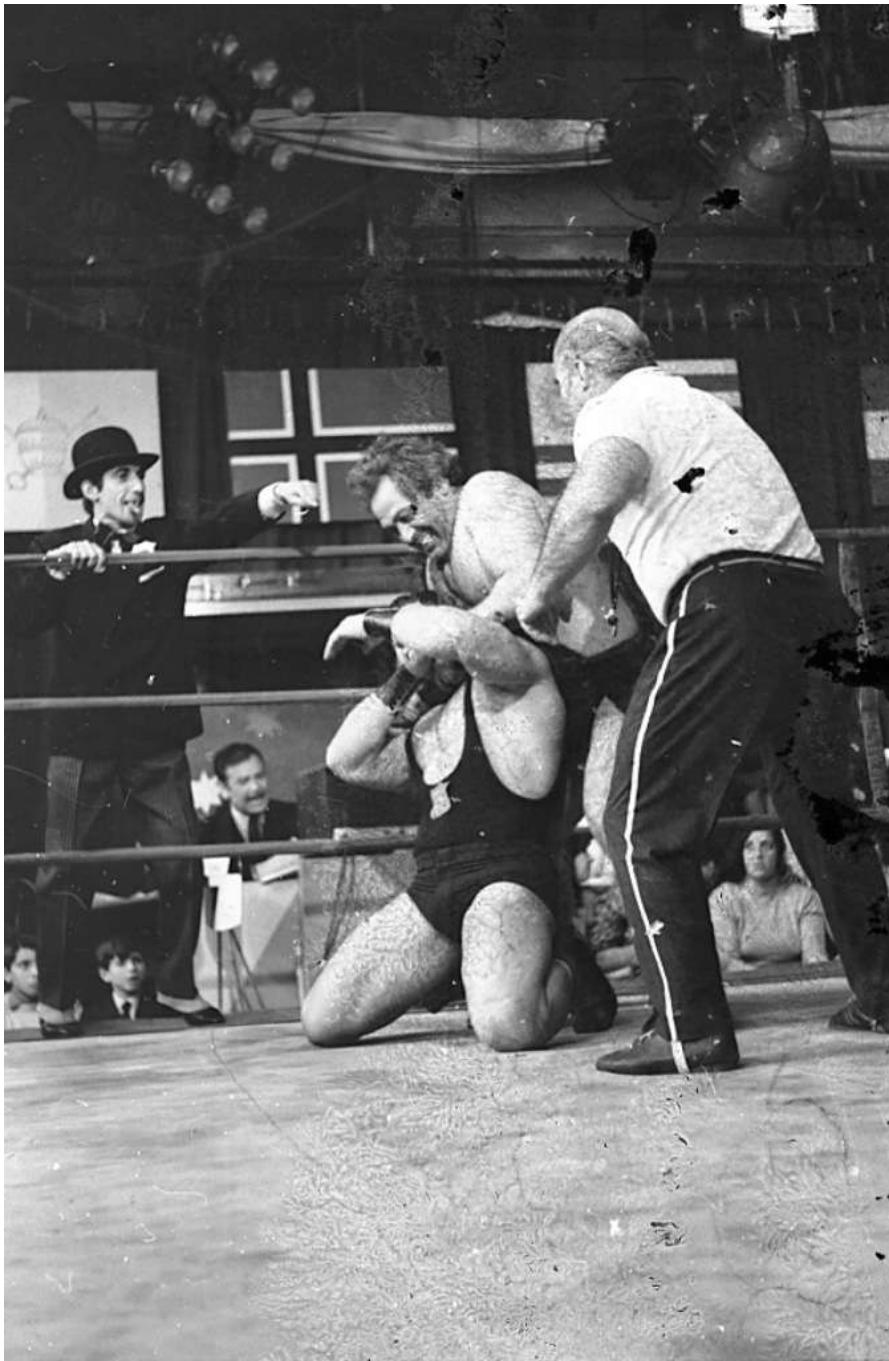
<sup>13</sup> Ibíd.

<sup>14</sup> Fanático de “Titanes en el Ring” y especialista en catch, promotor del espectáculo en la actualidad. Tiene 59 años y es consultado sobre la historia del programa, ya que cuenta con material de archivo significativo. Entrevistado el 19 de julio de 2022.

son de las transmisiones correspondientes a los primeros años del programa -1962/1964)



**Fotografía N° 2.** Escena de un combate. Plano medio en donde se aprecia a dos luchadores, el árbitro, un hombre personificado al estilo *Chaplin*, una mujer y dos niños sentados como parte del público y un hombre que contempla un monitor. En la parte superior de la imagen se observan banderas de tres países y, más arriba, los artefactos de iluminación del estudio. Uno de los luchadores (perpetrador) mantiene derribado a su adversario (perpetrado) presionando su cuello y forzando la sumisión. El árbitro parece expectante dispuesto a regular la lucha, mientras que el hombre a lo *Chaplin* señala al perpetrador con la lengua afuera (podríamos inferir que no es un gesto de desaprobación, sino de complicidad). El rostro del agresor también exhibe la mimética de bravura y fuerza. S/F (según el dueño de las imágenes, las fotografías son de las transmisiones correspondientes a los primeros años del programa -1962/1964).



**Fotografía N° 3.** Plano medio de un combate. Cuatro luchadores disputando la pelea. Se observa a uno de ellos fuera del enfoque de la imagen (fuera de cuadro). Dos luchadores colaboran entre sí para someter a su adversario, mediante un cordel que funciona para amarrar su cuello y presionarlo contra las cuerdas del ring y producir su estrangulamiento. Al mismo tiempo, el luchador afrodescendiente está propinándole una patada con dirección al rostro del luchador sometido. Por detrás de la imagen principal, se observa el público en las gradas del estudio (en su mayoría, adultos). Los focos de iluminación forman parte de la fotografía dando indicios de la arquitectura y la producción real del programa de TV. S/F (según el dueño de las imágenes, las fotografías son de las transmisiones correspondientes a los primeros años del programa -1962/1964).



**Fotografía N° 4.** Se observa a dos luchadores en un ring, ambos vestidos con atuendos ajustados de lucha libre. El luchador en primer plano lleva un traje oscuro sin mangas, que cubre el torso y las piernas hasta las pantorrillas. Está arrodillado con la pierna derecha adelantada, mientras su pie izquierdo descansa sobre la lona. Viste botas negras, y la suela de una de ellas es visible. Sus brazos están rodeando la cabeza del otro luchador, quien está más cerca del fondo y parece estar siendo sometido en un movimiento de agarre. El otro luchador también lleva un traje similar, de color oscuro y sin mangas, que se ajusta a su cuerpo. Su brazo derecho está extendido y rodeado por los brazos del luchador que lo sostiene. Su expresión facial parece denotar esfuerzo, con la boca abierta, y su rostro está girado hacia un lado, lo que sugiere una situación de resistencia o dolor. Ambos luchadores están en contacto cercano, y los músculos de sus brazos y espaldas están tensos. Al fondo, se observa un grupo numeroso de espectadores, sentados y mirando hacia el ring. La mayoría de ellos parece prestar atención a la acción, y algunos están de pie. S/F (según el dueño de las imágenes, las fotografías son de las transmisiones correspondientes a los primeros años del programa -1962/1964).



**Fotografía N° 5.** Dos luchadores dentro del ring, en una situación de sumisión. El luchador en la parte posterior, situado más hacia la derecha, está aplicando un movimiento de sujeción al luchador en primer plano. Lleva un traje de lucha libre sin mangas de color oscuro, el cual deja al descubierto sus brazos y piernas, y botas negras. Su expresión facial parece mostrar determinación, con la boca abierta, como si estuviera haciendo un esfuerzo considerable para mantener la llave. Sus brazos rodean la cabeza y la mandíbula del oponente, manteniendo un agarre firme. Se encuentra en una postura estable que le permite ejercer control sobre su adversario. El luchador en

primer plano está de rodillas, apoyando ambas piernas en la lona. Lleva un traje oscuro que cubre sus piernas completamente y deja su torso al descubierto. Además, viste una bota blanca en el pie izquierdo, que destaca en contraste con el resto de la vestimenta. Sus brazos intentan retirar las manos de su contrincante, y su postura sugiere un intento de liberarse de la llave. Su rostro está parcialmente oculto debido a la posición de las manos del luchador detrás de él, pero se percibe tensión en el cuello y la parte superior de su cuerpo. En el fondo, se ven espectadores sentados y algunos de pie, mirando la acción en el ring. Las expresiones de las personas son variadas: algunos están concentrados en la lucha, mientras que otros parecen comentar la situación. En el borde derecho de la imagen, se distingue a un hombre de traje y corbata, probablemente un oficial del evento o un comentarista, quien también observa la escena. S/F (según el dueño de las imágenes, las fotografías son de las transmisiones correspondientes a los primeros años del programa -1962/1964)



**Fotografía N° 6.** Dos luchadores dentro del ring, en un momento de enfrentamiento activo. Ambos están vestidos con trajes de lucha sin mangas de color oscuro, que dejan al descubierto sus brazos y parte de sus piernas. Están en contacto cercano, cada uno sosteniendo la muñeca del otro con firmeza, lo que sugiere un intento de control y dominio mutuo. El luchador a la izquierda comunica una expresión facial que sugiere esfuerzo, con los labios apretados y una mirada concentrada en la interacción. Viste botas negras con cordones, y los músculos de sus brazos y piernas están tensos. El luchador a la derecha tiene su brazo derecho extendido y sostiene la muñeca del otro luchador. Su expresión es de concentración, y parece estar aplicando fuerza para controlar el movimiento del adversario. También se aprecia la musculatura de su pierna izquierda en tensión. En el centro de la imagen, detrás de los luchadores, se ve a un árbitro vestido de blanco. Su postura sugiere atención al desarrollo de la acción, observando de cerca el enfrentamiento. En el fondo, se distingue una multitud de espectadores, la mayoría sentados, observando la escena con atención. Algunos tienen expresiones de curiosidad o entusiasmo, y hay varias personas de pie detrás de las cuerdas del ring. S/F (según el dueño de las imágenes, las fotografías son de las transmisiones correspondientes a los primeros años del programa -1962/1964).



Las fotografías presentadas forman parte de la distribución de imágenes co-producidas al calor de la televisión, en tanto la construcción de un discurso moral e ideológico sobre el cuerpo, la masculinidad y la ciudadanía atravesada por la emergencia de la TV como medio que comenzaba a desplazar a la radio (como articuladora de imaginarios sociales). Si la década de 1960 es reconocida -analíticamente- como una etapa de movimientos de “modernización” política, social, económica y cultural, la televisión formará parte -importante- de esa propuesta. Si bien en esta presentación no se profundiza sobre lo que pudieron implicar las imágenes visuales y audiovisuales de “Titanes en el Ring” (como uno de los programas de mayor *rating* de la TV argentina), se puede pensar en la relación con los estereotipos construidos desde el entretenimiento asociado al deporte y al circo. Cora Gamarnik (2009), expresa que las imágenes mediáticas,

demuestran también su eficacia aún con las representaciones que nos hacemos de aquellos grupos o sectores con los que se tiene contacto cotidiano. Hay numerosos estudios sobre la imagen de la mujer o sobre la influencia de la TV en los niños que demuestran que el contacto repetido con representaciones enteramente construidas favorece determinados aprendizajes sociales. Para dar dos ejemplos de los más conocidos: la repetición multiplicada hasta el infinito que impone un determinado modelo de belleza de cuerpo femenino o el desarrollo dicotómico del pensamiento en los niños, esto es, pensar en términos de buenos y malos, feos y lindos, héroes y malvados, etc. Método con el cual están construidos la mayoría de los productos destinados a ese sector (Gamarnik, 2009: 2).

En cuanto a los estereotipos, la construcción de los luchadores estaba basada en una supuesta diversidad étnico/racial, incorporando personajes de distintas colectividades migrantes (armenia, española, italiana, etc.) mixturadas con relatos de cuentos y mitos de la cultura popular. Esa diversidad no era tal en la dimensión de género: un espectáculo explícitamente masculino y masculinizante, promotor de prácticas que derivaban en dirimir moralmente ciertos conflictos a través de la lucha y donde mayoritariamente triunfaban *los buenos*. Esto era cristalizado en la representación ficcional, con el tono de veracidad que distinguía al nuevo medio, la televisión. El “villano”, el “héroe”, el “español” o el “italiano” entre otros, sintetizan atributos corporales y estéticos que, más que copiar, se parodiaban de la literatura popular y del melodrama. El catch representa, antes que nada, una disciplina atlética basada en un enfrentamiento de dos o más luchadores. Sin embargo, la interpretación de los participantes teatralizando diversos personajes, enmarca el espectáculo en un guion deportivo y, también, ideológico, referido a la relación entre la estereotipación de los personajes<sup>15</sup> (si eran extranjeros y “malos” o argentinos y “buenos”), su performance deportiva y la justicia en el resultado del combate. Si siempre triunfaban “los buenos”, lo hacían de manera justa y “honesta”, ponderando virtudes como la bondad, la preparación física, la responsabilidad, el cuidado de su salud y la preocupación por el prójimo. No sólo hay una representación de esa justicia, sino también una metodología posible para alcanzarla. En tal sentido, el espectáculo presentaba ciertas condiciones de igualdad y de tolerancia para todos los luchadores. Las banderas de diversos países colgadas en las paredes del estudio muestran el signo de integración y convergencia multiétnica. Retomando el argumento ideológico del show, el discurso moral sobre “el bien” se edifica sobre la pregunta (que hilvana los combates) que indica qué hacer con “el mal”. En esa dirección, hay un representante del “bien” que combate individualmente contra su oponente, estereotipado<sup>16</sup> y caracterizado como “villano”. Pero también es social, y el público

<sup>15</sup> Para profundizar sobre los personajes que participaban de “Titanes en el Ring”, ver Roncoli, D. (2012). El Gran Martín. Vida y obra de Karadagián y sus Titanes. Buenos Aires: Editorial Planeta.

<sup>16</sup> Peter Burke (2005) señala que “El estereotipo puede no ser completamente falso, pero a menudo exagera determinados elementos de la realidad y omite otros. El estereotipo puede ser más o menos cruel, más o menos violento, pero, en cualquier caso, carece necesariamente de matices, pues el mismo modelo se aplica a situaciones culturales que difieren considerablemente unas de otras” (Burke, 2005: 158).

que está en las gradas acompaña la intención del programa que se basa en un realismo ficcional que sostiene su narración en el cuerpo de los luchadores, en sus gestos (cara y movimientos corporales), en el sonido de los golpes y las caídas.

Tal como afirma Gustavo Fischman (2006), es necesario retomar la importancia analítica de la fotografía para re-pensar un espectáculo televisivo poniendo foco en las representaciones sobre el cuerpo, el dolor y la violencia simulada.

Las fotografías en general y las escolares en particular, invocan con sus cualidades “aparentes” un “régimen de verosimilitud” basado en una certeza categórica acerca de la real existencia de aquello representado. El status icónico de una fotografía como representación y, al mismo tiempo, como una huella cierta de lo que representa, conduce al supuesto –un hecho ampliamente aceptado a nivel social– que establece el contexto donde situar la relación entre aquel que mira y un determinado régimen discursivo. La imagen fotográfica es leída habitualmente como si fuese real, en tanto es totalmente cierta y conformada objetivamente por la realidad; de ahí su poder de convalidación (Fischman, 2006: 241).

Este tipo de imágenes, tomadas al mismo tiempo que el programa salía al aire (pero publicadas posteriormente), forman parte de la narrativa del espectáculo ya que circularán por revistas especializadas y, también, deportivas, en formato de crónica. Dos elementos son fundamentales para reforzar el ideario moral y de justicia que ofrecía el catch: la nitidez de las caras y de los músculos. Gestos bien marcados y tomados por la lente, muestran la expresión del rostro como signo particular del combate, personalizado, de acuerdo a las características del luchador y del componente ficcional del personaje. Pero, además, simbolizan un momento determinado de la contienda que comunica una escena, de dominación o de paridad, entre los contrincantes. La generalidad de los músculos tonificados, con signos de actividad intensa, muestran la composición, como señala Vale de Almeida (2000), de una tipología social, cuyas marcas visuales se asocian a un cuerpo vigoroso que se encuentra entre la ficción y la realidad, entre la justicia y la injusticia, entre lo legítimo y lo ilegítimo. El dramatismo, asociado al dolor y la violencia, es parte de la denominada cultura visual (Caggiano, 2012) que “alude a una zona de la cultura, entendida ésta como modo de estructurar valores, deseos y prácticas, acciones y repertorios para la acción, como forma de concebir los clivajes sociales y de imaginar las categorías identitarias (Ortner, 1999)” (Caggiano, 2012: 52). El lenguaje televisivo renueva al catch de gimnasio y al transmitido en el cine mediante el formato noticiario. El relato simultáneo del combate, y algunos planos cerrados -por ejemplo- a alguna prenda de vestir que estableciera una semejanza con el perfil “maligno” de un luchador,<sup>17</sup> formaban parte del dramatismo construido.

### **A modo de conclusión**

Lo desarrollado hasta aquí intenta abrir preguntas para comprender la relación entre deporte y espectáculo durante el siglo XX en Argentina, analizando el catch como fenómeno televisivo vinculado al ocio y al entretenimiento que despliega una serie de narrativas asociadas a definiciones morales y referencias al ascetismo. Las representaciones audiovisuales de la época asumieron estilos y estéticas correspondientes a lo que, por un lado, se interpretó como una organización “familiar” de la grilla televisiva (Varela, 2005) y, por el otro, como elemento modernizador de las dinámicas sociales y culturales. Esto también circuló en un contexto en donde las representaciones de la violencia política se elaboran desde el género documental, como indi-

<sup>17</sup> Carelli Lynch y Bordón (2017) señalan que la presentación de uno de los personajes “malos” podía ser inferida a través de un plano de sus borceguíes, en vez de las botas reglamentarias utilizadas por los luchadores.

ca María Florencia Luchetti (2015) al analizar la relación entre violencia política y lenguaje audiovisual y cómo se expresó una reinterpretación de la ciudadanía, el modo de utilizar el lenguaje y el espacio público, y la valoración positiva de actitudes y expresiones previamente consideradas ofensivas. Esta observación no establece una relación directa con las imágenes sobre “Titanes en el Ring” y el uso de la violencia física, técnicas de tortura (ficciones) y gestualidades de dolor. El catch televisado formó parte de un universo cercano a los niños, dentro del género entretenimiento, que volvía accesible diferentes imágenes y narraciones en torno a una idea de justicia y definiciones morales, encarnadas en luchadores que oscilaban entre la vergüenza y el honor (de acuerdo a la dinámica -cambiante- del combate). De un circuito urbano de ocio (Luna Park) a la televisión, el catch constituyó un espectáculo en el que prevaleció la acrobacia y el humor, y que garantizó la persistencia de una imagen masculina extraordinaria, asociada a la fuerza física y la destreza corporal. Si “los hombres más forzudos del mundo” (en Palla, 2014) llegaban de todas partes del mundo para “probar fuerzas con los nuestros” (Palla, 2014), y organizaban simbólicamente las relaciones de género y de otredad a través del deporte, la televisión establecería otro tipo de demarcación entre la adultez y la niñez, en donde se transmitían valores como la disciplina, el cuidado de la salud, la honestidad y el respeto. En este sentido, la conceptualización nativa de “violencia deportiva” indicaría que el conjunto de prácticas vinculadas a las agresiones físicas es legítimo e inevitable para alcanzar el disciplinamiento corporal y el bienestar físico y moral, ya que permite diferenciarse de otras violencias, como podrían ser la violencia política o la violencia institucional, entre otras, socialmente deslegitimadas (por lo menos, en el plano discursivo).<sup>18</sup>

Finalmente, el análisis de la cultura visual forma parte de una arqueología de los sentidos en torno al deporte, el espectáculo y las representaciones mediáticas, y permite trazar, explorar y profundizar las narrativas que estructuran imaginarios sociales en torno al cuerpo, a las pasiones desbordadas (Le Breton, 2021) y a la violencia física regulada. Este trabajo procura colaborar con algunas vías de análisis para comprender la modelación de subjetividades contemporáneas vinculadas al deporte y los medios de comunicación.

## Bibliografía

- Alabarces, P. (2014). *Héroes, machos y patriotas. El fútbol entre la violencia y los medios*. Buenos Aires: Aguilar.
- Archetti, E. (2005). El deporte en Argentina (1914-1983). En *Trabajo y Sociedad. Indagaciones sobre el empleo, la cultura y las prácticas políticas en sociedades segmentadas*, 7, V.
- Archetti, E. (2003). *Masculinidades: fútbol, tango y polo en la Argentina*. Buenos Aires: Antropofagia.
- Alabarces, P. (2002). *Fútbol y patria*. Buenos Aires: Prometeo Ediciones,
- Barthes, R. (1999). *Mitologías*. Madrid: Siglo XXI editores.
- Burke, P. (2005). *Visto y no Visto. El Uso de la Imagen como Documento Histórico*. Barcelona: Crítica.
- Caggiano, S. (2012). *El sentido común visual: Disputas en torno a género, "raza" y clase en*

<sup>18</sup> Un dato que resulta significativo son los guiones de los films producidos por los luchadores de “Titanes en el ring”, en los años 1973 y 1984 (“Titanes en el ring” y “Titanes en el ring contraataca”, respectivamente). Los conflictos, en ambas películas, tienen que ver con el secuestro de personas u objetos, modalidad asociada en esa década a la acción de organizaciones políticas (en menor medida) y, fundamentalmente, a la dictadura cívico-militar (1976-1983), cuya práctica fue sistemática en el marco de violencia institucional por parte del Estado. En la primera película, los “Titanes” liberan a un hombre secuestrado, padre de la niña co-protagonista, asumiendo una función -paraestatal- social cuyo objetivo es hacer justicia.

- imágenes de circulación pública. Buenos Aires: Miño y Dávila.
- Carelli Lynch, G. y Bordón, J. M. (2017). *Luna Park. El estadio del pueblo, el ring del poder.* Ebook. Buenos Aires: Sudamericana.
- Casetti, F. (1994). *Teorías del cine.* Madrid: Cátedra.
- Cosse, I. (2009). La emergencia de un nuevo modelo de paternidad en Argentina (1950-1975). En *Estudios Demográficos y Urbanos*, 24, 2, 429-462.
- Fischman, G. (2006). Aprendiendo a sonreír, aprendiendo a ser normal. Reflexiones acerca del uso de fotos escolares como analizadores en la investigación educativa. En Dussel, Inés y Gutierrez, Gutierrez (comp.), *Educar la mirada: políticas y pedagogías de la imagen* (pp. 235-254). Buenos Aires: Manantial/OSDE.
- Gamarnik, C. (2009). Estereotipos sociales y medios de comunicación: un círculo vicioso. En *Revista Question*, 1 (23).
- Gambarotta, E. (2021). Un nuevo ascetismo, un viejo sacrificio. 14º Congreso Argentino de Educación Física y Ciencias, 18 al 23 de octubre y 1 al 4 diciembre. Universidad Nacional de La Plata. [https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab\\_eventos/ev.14868/ev.14868.pdf](https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.14868/ev.14868.pdf)
- Garriga Zucal, J. (2010). “Se lo merecen”. Definiciones morales del uso de la fuerza física entre los miembros de la policía bonaerense. *Cuadernos de antropología*, 32, 75-94.
- Heram, Y. (2013). La crítica de televisión en la prensa durante la formación de los multimedios. Modernización del medio, mutación del género e integración académica. Tesis para optar por el título de Doctora en Ciencias Sociales. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.
- Karush, M. (2013). *Cultura de clase. Radio y cine en la creación de una Argentina dividida (1920-1946).* Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ariel.
- Kriger, C. (2007). El noticiero Sucesos Argentinos. <http://historiapolitica.com/datos/biblioteca/kriger.pdf>
- Le Breton, D. (2021). *Sociología del riesgo.* Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Prometeo libros.
- Luchetti, M. F. (2015). Tiempo de violencia. Lenguaje audiovisual, estética y modos de representación de la violencia en la década del 60 en Argentina. En *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM.* <https://doi.org/10.4000/alhim.5333>
- Mastrini, G. (2001). Los orígenes de la televisión privada. *Todo es historia*, 23 (411), 18-27.
- Palla, J. (s.f.). Multitudes argentinas. En *Centro de documentación histórico Luna Park.*
- Palla, J. (2013a). Guerra mundial de clichés. En *Centro de documentación histórico Luna Park.* <https://stadiumlunapark.wordpress.com/2013/09/13/guerra-mundial-de-cliches/>
- Palla, J. (2013b). Habilidad acrobática y temperamento criollo. *Centro de documentación histórico Luna Park.* <https://stadiumlunapark.wordpress.com/2013/08/07/habilidad-acrobatica-y-temperamento-del-criollo/>
- Palla, J. (2014). Un escenario de signos acentuados. En *Centro de documentación histórico Luna Park.* <https://stadiumlunapark.wordpress.com/2014/02/19/un-escenario-de-acentos-y-signos/>
- Pujol, S. (2002). *La década rebelde. Los años 60 en la Argentina.* Emecé editores: Buenos Aires.
- Rodríguez, A. (2010). Callate y entrena. Sin dolor no hay ganancia: Corporalidad y prácticas ascéticas entre fisicoculturistas amateurs. En *Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad*, 2 (3), 51-60.
- Roncoli, D. (2012). *El Gran Martín. Vida y obra de Karadagián y sus Titanes.* Buenos Aires: Editorial Planeta.
- Roncoli, D. (2023). *Un ladrido de perros a la Luna. Historia imposible del catch a la argentina 1903-1962.* Ediciones al Arco: Buenos Aires.
- Scharagrodsky, P. (2004). La educación física escolar argentina (1940-1990). De la fraternidad a la complementariedad. En *Revista Anthropologica*, 22, 63-92.

- Spiegel, L. (2013). Las muchedumbres solitarias de la TV norteamericana. En M. Mestman y M. Varela (comps.), *Masa, pueblo, multitud y televisión* (pp. 21-47). Buenos Aires: Eudeba.
- Ullivarri, M. (2020). Boxeo, espectáculo y deporte. Hacia la construcción de una institucionalidad pugilística en la Buenos Aires de los años veinte. En *Anuario del Instituto de Historia Argentina*, 20 (1).
- Vale de Almeida, M. (2000). Corpos marginais: notas etnográficas sobre páginas “de polícia” e páginas “de sociedade”. *Cadernos Pagu*, 14, 129-147.
- Varela, M. (2005). *La televisión criolla. Desde sus inicios hasta la llegada del hombre e la luna 1951-1969*. Edhasa: Buenos Aires.
- Varela, M. (2001). Radiografía de la televisión argentina. *Todo es Historia*, XXXV (411), 6-16.

### Archivos audiovisuales

#### Episodio 02: Década del '60 - Aire!

<https://www.youtube.com/watch?v=icSlJ4e7Qmc>

### Films

#### Reencuentro con la gloria (1957)

<https://www.youtube.com/watch?v=9E3ovTiDWb0&t=1s>

#### “Titanes en el Ring” (1973)

<https://www.youtube.com/watch?v=ioL4u7bx8uA>

#### “Titanes en el ring contraataca” (1984)

<https://www.youtube.com/watch?v=902RM0ulfTw>

### Noticiarios

#### Noticiero Panamericano N° 631 – AGN

<https://agnbicentenario.mininterior.gob.ar/web/fichatecnica?terms=Noticiero%20Panamericano%20N%20631>

#### Noticiero Panamericano N° 798 – AGN

<https://agnbicentenario.mininterior.gob.ar/web/fichatecnica?terms=Noticiero%20Panamericano%20N%20798>