

Cátedra Facultad de Periodismo y Comunicación Social Cuaderno de Periodismo y Comunicación Social  
Cátedra Facultad de Periodismo y Comunicación Social Cuaderno de Periodismo y Comunicación Social  
Cátedra Facultad de Periodismo y Comunicación Social Cuaderno de Periodismo y Comunicación Social

Cuaderno de cátedra

# CLÁSICO DE CLÁSICOS: LITERATURA, ARTE Y MITOLOGÍA DEPORTIVA

Juan Pablo Zangara



FACULTAD DE PERIODISMO  
Y COMUNICACION SOCIAL  
UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA

Secretaría de Asuntos Académicos  
Dirección de Cuadernos de Cátedra

Ediciones **EPC**  
de Periodismo y Comunicación

# **CLÁSICO DE CLÁSICOS : LITERATURA, ARTE Y MITOLOGÍA DEPORTIVA**

JUAN PABLO ZANGARA

**Decana**

Andrea Varela

**Vicedecano**

Pablo Bilyk

**Jefe de Gabinete**

Martín González Frígoli

**Secretaria de Asuntos Académicos**

Ayelen Sidun

**Secretaria de Investigaciones Científicas**

Daiana Bruzzone

**Secretaría de Posgrado**

Lía Gómez

**Secretario de Extensión**

Agustín Martinuzzi

**Secretario de Derechos Humanos**

Jorge Jaunarena

**Secretario Administrativo**

Federico Varela

**Secretaria de Finanzas**

Marisol Cammertoni

**Secretaria de Género**

Delfina García Larocca

**Secretario de Producción y Vinculación Tecnológica**

Pablo Miguel Blesa

Zangara, Juan Pablo

Clásico de clásicos : literatura, arte y mitología deportiva / Juan Pablo Zangara. - 1a

ed. - La Plata : Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Periodismo y

Comunicación Social, 2021.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-950-34-2026-3

1. Música. 2. Arte. 3. Mitología. I. Título.

CDD 302.2

*Diseño y maquetación: Franco Dall'Oste*

*Foto de Devanath en Pixabay*

Editorial de Periodismo y Comunicación

Diag. 113 N° 291 / La Plata 1900 / Buenos Aires / Argentina

+54 221 422 3770 Interno 159

editorial@perio.unlp.edu.ar / [www.perio.unlp.edu.ar](http://www.perio.unlp.edu.ar)

Facultad de Periodismo y Comunicación Social

Universidad Nacional de La Plata

# ÍNDICE

PRÓLOGO DE ARIEL SCHER	8
UNA ESTÉTICA DE LA IMAGINACIÓN DEPORTIVA	10
EL TIEMPO DE LOS CLÁSICOS	14
PALABRERÍAS	29
CONJETURAS DE UNA LECTURA "DEPORTIVA" DE LA ILÍADA	37
LA PISTA SONORA DE LA ÉPICA	58
APOSTILLAS Y DISCUSIONES SOBRE EL JUEGO AGONAL	74
TRIBULACIONES DEL ÚLTIMO GRAN HÉROE TRÁGICO	91
AVATARES DEL CORO	107
VARIACIONES SOBRE LA CATARSIS	120
LATENCIAS DEL MUNDO DEL MITO	135
TAUROMAQUIA	150
NOTAS SOBRE LA DESNUDEZ ATLÉTICA	164
LA FERRARI DEL SOL	174
LA RUEDA PERFECTA	176
MÁS QUE HUMANO	178

PARADOJAS DE LA VELOCIDAD	181
RODEOS MECÁNICOS	183
AL DENTE (TRES TESTIMONIOS SOBRE EL INCIDENTE SUÁREZ)	185
LUNA PULPO DE LA MELANCOLÍA	189
BIBLIOGRAFÍA	191

## Agradecimientos

A Ariel Scher, por su generosidad y sus enseñanzas.

A Andrés López, por su amistad y su apoyo.

A Florencia Saintout, porque abrió la puerta a este proyecto, y en su nombre a las autoridades de la Facultad de Periodismo, que lo alientan cada año.

A Ulises Cremonte, y en su nombre a la editorial de la Facultad, por haberse entusiasmado con este cuaderno de lecciones.

A mis estudiantes, por sus ganas de sumarse en esta aventura de las letras y el deporte.

# PRÓLOGO DE ARIEL SCHER

Nadie juega un clásico así como así. Juan Pablo Zangara tampoco.

Y no solo que no juega su y sus clásicos así como así: él es un experto en clásicos.

Evitemos confusiones: Zangara nunca quedó en la mitad del campo entre un futbolista de Boca y uno de River o entre uno del Barcelona y otro del Real Madrid. Y, para su suerte, no le tocó perdurar golpeado y estoico entre los trompazos infinitos de Dempsey con Firpo o en el corazón de las batallas que juntaron a Frazier con Alí. Audaz, igual se arrima a confrontaciones de ese sello.

Lo de Zangara es la percepción de que los clásicos son llaveros para abrir las puertas de la comprensión del deporte. Y más que del deporte: también de las tramas visibles y escondidas de la estructura social. Y más que de esas tramas: también de los escenarios del poder y del no poder. Y más que de esos escenarios: también, o en suma, de la vida.

Eso: Zangara estudia, pone en cuestión, estudia de nuevo, pone en cuestión de nuevo, revisa y vuelve a revisar los clásicos del deporte, de la literatura, de las ciencias sociales, de la filosofía y demás dimensiones de la existencia que tengan clásicos, con el propósito de contribuir a una comprensión de por qué las cosas fueron de ciertos modos, están siendo de ciertas maneras y acaso vayan a ser de ciertas formas. O sea: la vida.

“La temporalidad de los clásicos es cíclica: siempre se regresa a los clásicos porque ellos siempre regresan. Su eterno retorno conlleva un cortocircuito de pasado y presente, una vibración de la conciencia histórica”, anota Zangara. Y ese es su saque del medio. Y, además, su pase a Jorge Luis Borges, escritor clásico, erudito en clásicos



y erudito, desde luego, en la reflexión sobre lo clásico y los clásicos: "Clásico –escribe Borges y cita Zangara– es aquel libro que una nación o un grupo de naciones o el largo tiempo han decidido leer como si en sus páginas todo fuera deliberado, fatal, profundo como el cosmos y capaz de interpretaciones sin término".

Este trabajo de Zangara (o esta reunión de trabajos) recorre la idea de lo clásico remando en un barco en el que el deporte –pasión de Zangara– corrobora, una vez más, que es un pasaporte posible para decodificar bastante humanidad.

Zangara indaga y piensa sobre fútbol y sobre boxeo, sobre toros y sobre personas. Pero, en especial, indaga y piensa sobre otro once potente que le permite retratar la cancha de sociedades que fueron y de sociedades que son. Ahí van esos once (once que podrían ser más): los mitos, los héroes, la épica, lo sagrado, el primitivismo, la eternidad, la naturalización, lo sobrenatural, la carnalidad, la civilización y (para completar un binomio de amplias resonancias argentinas) la barbarie.

Este es un libro concebido para enseñar y para aprender. Para tratar al deporte como todo lo que representa en el corazón de millones, pero, a la vez, como todo lo que sostiene ese viaje rumbo al corazón de millones. Y desde esas búsquedas cada capítulo deviene en un juego que fluye y que atrapa.

Un experto en clásicos puede disfrutar de los clásicos, interrogarse sobre los clásicos y escribir sobre los clásicos. Es lo que realiza Zangara. Acaso por eso, estas páginas tuyas también tienen aroma a clásico.

# UNA ESTÉTICA DE LA IMAGINACIÓN DEPORTIVA

1. Deberíamos dar cuenta de una cierta (o de una triple) excentricidad para adelantarnos a las lecciones que componen este cuaderno. Cobijado como seminario interdisciplinario (y hemos de celebrar una vez más que los planes de estudio en nuestra casa hayan incluido la oportunidad de desarrollar estos espacios curriculares), "Clásico de clásicos" es una asignatura optativa, que no integra el recorrido troncal de la carrera, aunque se las ingenia para dialogar con el conjunto (y, afortunadamente, es una opción reiteradamente elegida, desde su primera versión en 2013). En ese conjunto, expresado en los sucesivos planes de estudio de una tecnicatura que acaba de cumplir diez años, es fácil identificar varios campos académicos consolidados, que responden a la producción de saberes específica (estudios sociales e historia social del deporte, prácticas corporales y subjetividad, periodismo deportivo), a la formación profesional en general (talleres de lenguajes, de producción de contenidos, de narrativas mediáticas) y a nuestra tierra natal de los estudios en comunicación. Es en esta tierra donde ha creído crecer "Clásico de clásicos", y es con aquellos campos que ensaya todo el tiempo un diálogo abierto, pero como si dijéramos en los márgenes. Porque la experiencia de lectura (como aventura y como oficio) que da forma a este seminario acaso no sea más que una colección de glosas marginales; la inscripción lúdica (y centrífuga) de travesías significantes (y, en ocasiones, significativas) en una biblioteca que, a menudo, se desentiende de las clasificaciones.

2. Este es, pues, un cuaderno de lecciones; es decir, de lecturas. En cada versión del seminario, en cada encuentro en el espacio-tiempo del aula, en cada consigna de trabajo (y de igual manera que en congresos y publicaciones de nuestra Facultad), hemos procurado ejercitar una gimnasia del espíritu y del cuerpo (porque el placer de la lectura imbrica lo simbólico y lo corporal) que, sin ánimo presuntuoso, nos

gusta llamar arte de correspondencias. Una artesanía, un hacer que intenta eludir las trampas de la técnica y la tecnología (la tribuna filosófica entenderá este afán de la gambeta), y que juega sus fichas al encuentro incierto y fortuito, sobre la mesa de disección de la escritura, de máquinas de coser y de paraguas (la tribuna literaria guiñará esta referencia). Con las obligadas disculpas por esta herejía a nuestro credo bilardista (perdón, Doctor), en este divertimento letrado, en esta fábrica de juguetes extraños, no importa tanto el resultado como el despliegue de una exploración entusiasta.

3. En las páginas que han de seguir, el mundo del deporte ha sido transliterado. Hemos querido contribuir con el proyecto comunicación y deporte (por qué no la barra: comunicación/ deporte) de la mano de las letras. Hemos razonado la bibliografía según las convenciones disciplinares: textos y estudios clásicos, estudios y escritos sobre el deporte, humanidades y ciencias sociales, literatura; pero cruzamos y entrecruzamos estas fronteras (que para eso están, para cruzarlas) y trazamos tantas conjeturas como las que nos hayan salido al encuentro. Ensayamos un arte del tejer, que un texto es un tejido (avisemos ahora no tanto la repetida insistencia filológica en los capítulos del cuaderno como las ganas de escuchar lo que resuena en las palabras), en el leer y en el escribir, y disfrutamos urdiendo tapices con los hilos más diversos. Un texto es, también, una partitura musical que hemos de ejecutar, es decir, de interpretar.

4. Partituras y ejecuciones: puede que la clave de nuestro seminario esté, sencillamente, en cada interpretación, en el acontecimiento fortuito de que las notas suenen bien. Cualquiera tiene oído para reconocer la eufonía. Otra manera de decirlo es que acaso la forma en que han sido tejidas estas lecciones (un registro aproximado de siete años de enseñanza y contando, borradores de borradores de versiones jamás definitivas) las justifique. ¿Qué otra cosa podríamos ofrecer que una moneda literaria arrojada al aire, para que cada cual eche a suerte sus intereses? "Clásico de clásicos: literatura, arte y mitología deportiva" anuncia de entrada su preferencia por lo que

suele convocarse como “tradición clásica” en el campo de las artes y las humanidades, amplia barriada que suele visitar con impulso más juguetón que académico. Es esta afición la que nos ha llevado a disponer las travesías textuales de los capítulos en tres secciones principales (y que remiten a las matrices culturales priorizadas en nuestra enseñanza: épica, tragedia, mitología). Hemos agregado una sección introductoria (modesto umbral, gustoso aperitivo), y recopilado en una sección final (sepan disculpar estas reiteraciones) unos cuantos trabajos ya presentados en congresos y páginas web, que comparten la vocación lúdica del curso.

5. No tanta excentricidad, por supuesto. Gracias a la oportunidad renovada año tras año, en una Facultad y en una carrera que no dudan en abrir el juego a propuestas como la nuestra, hemos afianzado el camino del seminario (el curso del curso) y, con poca sorpresa, esta estética de la imaginación deportiva se (nos) ha vuelto familiar. Tampoco resulta difícil, como se advertirá, reconocer las numerosas afinidades electivas (las explicitadas y las tácitas) entre estas lecciones y las referencias habituales en el campo de los estudios y las letras sobre el deporte. Entre todas ellas, hay una que ha sido decisiva en la formulación inicial de este proyecto y cuya inspiración nos acompaña desde entonces. Es la transcripción de aquella ceremonia colectiva, intelectual y futbolera, napolitana y universal, que dio en llamarse *Te Diegum*. La omnipresencia del Diego en estas páginas es apenas comparable a la de Borges (no será la única de las curiosidades que les esperan). Sin desmedro de este prólogo, “Clásico de clásicos” es también una fabulosa y no menos alambicada excusa para continuar oficiando el culto maradoniano.

La Plata, abril de 2020.

**PARTE I**  
**INGRESO Y DIGRESIONES**

# EL TIEMPO DE LOS CLÁSICOS

1. La temporalidad del fútbol (o la inquietud agustiniana trasladada al verde césped) es acaso una de las más angustiosas, pues el tiempo de juego corre paralelo al de la existencia humana (a diferencia de otros deportes, que cuentan con recursos para detenerlo), y nada se opone así a la mengua del destino. Sin embargo, también es manifiesto que la experiencia que suscita la pasión futbolera amasa un hojaldre de tiempos. "El hincha de raza se incluye en la historia de su equipo", como señala Juan Villoro (2006: 70); cualquier acontecimiento, por remoto que resulte, "le compete con la intensidad espectral de la tradición futbolística" (*ídem*), lista para ser convocada a cada lance del presente. Es cierto que el fervor del pasado común suele trocar en memorias tan fabulosas como inciertas, en la mitología propia de "espectadores de museo" (para quienes toda cancha pasada fue mejor), en la engañosa añoranza de días heroicos; en fin, en la "tentación de la nostalgia". Pero, como reza el epígrafe de Nelson Rodrigues que bautiza esta exploración de *Dios es redondo*, ay de un club que no cultiva santas nostalgias.

No fue un hincha aferrado a un pasado ilusorio quien inventó la nostalgia, sino un estudiante de medicina en la Universidad de Basilea, Johannes Hofer, el preciso día 22 de junio de 1688. Intrigado por la tristeza de los soldados desarraigados, decidió nombrarla juntando dos voces griegas, *nóstos* ("regreso") y *álgos* ("dolor"); se advierte que, en esta forma de la melancolía, no pesa tanto el tiempo perdido como el deseo de regresar al hogar, las ganas de recobrar eso que alguna vez vivimos, el lazo afectivo que nos ata dolorosa y gozosamente a lo perdido.

Hay una temporalidad hecha del impulso del regreso, un tiempo cargado de ganas de volver, un remolino formado por el retorno incesante del tiempo. Cualquier hinchada de fútbol lo sabe, porque es el ritual de los clásicos. Un partido semejante llega (o vuelve) con la autoridad de la tradición futbolística y su "intensidad espectral", que además es puesta en juego en cada puja (como si la continuidad histórica dependiera de cada encuentro, aquí y ahora; mejor dicho, de su resultado). "Todos los tiempos del equipo son el tiempo del espectador" (*ídem*): ¿no habría que indagar sobre esta suerte de cortocircuito temporal causado por los clásicos, en el que la suma de todos los pasados acude a cada cita del presente?

Que el giro del tiempo es una de las claves para la comprensión de los clásicos es una de las enseñanzas del campo de las humanidades y las artes a las que podríamos asomarnos. Por qué no ensayar un diálogo (un juego de pases, que de fútbol venimos hablando) con unos cuantos textos de referencia que quizás nos ayuden a precisar algunas coordenadas fundamentales de la significación de los clásicos.

2. Echemos un vistazo a la definición que nos ofrece la Real Academia Española en su página web, en busca de una orientación inicial:

1. adj. Dicho de un período de tiempo: De mayor plenitud de una cultura, de una civilización, de una manifestación artística o cultural, etc. # 2. adj. Dicho de un autor, de una obra, de un género, etc.: Que pertenece al período clásico. Apl. a un autor o a una obra, u. t. c. s. m. *Esa película es un clásico del cine.* 3. adj. Dicho de un autor o de una obra: Que se tiene por modelo digno de imitación en cualquier arte o ciencia. U. t. c. s. m. 4. adj. Pertenciente o relativo al momento histórico de una ciencia en el que se establecen teorías y modelos que son la base de su desarrollo posterior. 5. adj. Dicho de un autor, de una obra, de un género, etc.: Que pertenece a la literatura o al arte de la Antigüedad griega y romana. Apl. a pers., u. t. c. s. m. 6. adj. Pertenciente o relativo a la Antigüedad

griega y romana. 7. adj. Dicho de la música y de otras artes relacionadas con ella: De tradición culta. 8. adj. Que no se aparta de lo tradicional, de las reglas establecidas por la costumbre y el uso. *Un traje de corte clásico*. Apl. a pers., u. t. c. s. m. Apl. a cosa, u. t. c. s. m. 9. adj. Típico, característico. *Actúa con el comportamiento clásico de un profesor*. 10. m. Arg., Ur. y Ven. Competición hípica de importancia que se celebra anualmente.<sup>1</sup>

Observemos que, si bien hay un matiz histórico en el término, que remite al pasado (como la mención a la Antigüedad grecolatina) o a la continuidad del pasado (en el peso de la tradición y las costumbres), este se trenza con un matiz axiológico (un modelo a imitar, la cima de una valoración). Si damos crédito a las investigaciones filológicas, la voz *classicus* (que deriva de *classis*, raíz de “clase” y “clasificación”), al dar cuenta de los ciudadanos “de primera clase”, ya contemplaba en los días de Quintiliano el componente valorativo (Corominas 1987). Como se advierte en esta cadena de acepciones, no es obligatorio remontarse a épocas muy lejanas a fin de toparse con un “clásico”; aunque la historiografía coincide en llamar “tradición clásica” al vasto conjunto de obras atribuidas a pensadores y artistas de la Antigüedad que, gracias a la mediación del Renacimiento, poblaron la imaginación europea desde entonces. Celebremos la inclusión del mundo del deporte en el artículo de la academia, que favorece nuestra búsqueda de afinidades.

Abramos el juego para mirar de cerca el pasado contenido en la expresión. Una pista sobre la curiosa temporalidad de los clásicos asoma en las primeras páginas de *Paideia*, el exhaustivo estudio de Werner Jaeger sobre la civilización helénica y su importancia para Occidente:

Nuestra historia [...] “comienza” con la aparición de los griegos [...]. “Comienzo” no significa aquí tan sólo comienzo temporal, sino también ἀρχή [*arjé*], origen



o fuente espiritual, al cual en todo grado de desarrollo hay que volver para hallar una orientación (1985: 4-5).

Antes que un "comienzo" o un "origen" en sentido cronológico (el lejanísimo punto en el que se habría puesto en marcha la línea irreversible del tiempo), la Grecia antigua representaría el "origen" al que "hay que volver". Un origen que no cesa de volver, el (re)comienzo constante, la fuente de toda orientación: en ese giro, en esa circularidad, en ese remolino, (re)conocemos el trazo de lo clásico. "Toda lectura de un clásico es en realidad una relectura", nos recuerda el escritor italiano Italo Calvino, pues los clásicos "son esos libros que nos llegan trayendo impresa la huella de las lecturas que han precedido a la nuestra, y tras de sí la huella que han dejado en la cultura o en las culturas que han atravesado (o más sencillamente, en el lenguaje o las costumbres)" (1994: 9-10). En el impulso del *nóstos* anida la temporalidad cíclica de los clásicos. ¿No ocurre algo similar con aquellos acontecimientos deportivos que consideramos dignos de ese nombre?

Que los clásicos estén hechos de nostalgia no implica que permanezcan anclados en el pasado, ni que la vocación de regreso a la que responden (o que provocan) esté hecha de repetición. El retorno al origen, la potencia arremolinada que se refugia en su nombre, el (re)comienzo antes mencionado, es, precisamente, la rueda que les pone en movimiento. No están confinados en el ayer, porque vuelven sin cesar; pueden no volver hoy, porque las razones de su retorno son a menudo insondables; y, al volver, estarán a merced de las mutaciones de los afanes humanos. Que lo diga el crítico erudito George Steiner:

Ni la cronología histórica ni la sofisticación técnica convierten en obsoleto a un clásico (ésta es la propia definición de "clásico") [...]. El lugar que ocupa una obra en la vida de la tradición cambiará. Pueden producirse períodos de eclipse o de olvido [...]. Pero si contienen suficiente fuerza vital e indisolubilidad, si las preguntas que se proponen y nos proponen obstinadamente permanecen sin

respuesta, tales obras resurgen con redoblada fuerza [...]. Todo acto auténtico de cultura humana, de razonamiento y de realización formal es un pasado hecho presente y un presente cargado de futuro (2012: 262-264).

Subrayemos esta dinámica histórica entre los dos polos extremos: de un lado, el "eclipse" o el "olvido"; del otro, el "resurgir". Según una bellísima etimología, en el recuerdo (en la palabra *recuerdo*) se unen los formantes del regreso (el prefijo *re-*) y del corazón (la voz latina *cordis, cardio*); para recordar, hace falta que la sangre vuelva a pasar por el corazón, que el sentir del *cuore* se renueve (Corominas y Pascual 1989). El recuerdo, como sabemos, irrumpe sin pedir permiso; y, sin olvido, no habría recuerdo. En todos los armónicos de la temporalidad cíclica (el giro, el regreso, el retorno, la vuelta, el recuerdo) late (como latir y como latencia) la clave fundamental de los clásicos.

El trazo circular, el ciclo, la espiral con que dibujamos esta temporalidad no nos deposita en el mismo y exacto punto de partida (así de paradójico y mágico es este "origen"); puede resultar extraño, pero nada hay fijo en este giro del regreso. Si el encuentro con un clásico conlleva la inevitable relectura (la tácita polifonía acumulada vuelta tras vuelta), también es la ocasión de experimentar "una lectura de descubrimiento como la primera" (Calvino 1994: 9). "Lo clásico –suscribe George Steiner– está en perpetuo despliegue y metamorfosis. Los grandes vientos de la creación inicial soplan a su espalda" (2012: 314). Como en la cosmovisión y la experiencia de las culturas anudadas en el mito, el ritual cíclico de los clásicos no repite, sino que renueva el tiempo. El regreso de los clásicos, como la revolución de los planetas, hace a su despliegue incesante y su forma de abrir paso a las transformaciones.

3. ¿Por qué vuelven los clásicos? ¿Por qué volvemos a los clásicos? Antes que un conjunto de razones atendibles ("si contienen suficiente fuerza vital", si

son impulsados por los vientos de una indisoluble "creación inicial"), G. Steiner elige la llave del interrogante: "si las preguntas que se proponen y nos proponen obstinadamente permanecen sin respuesta". Vaya intrínquilis: si clásico "es un libro que nunca termina de decir lo que tiene que decir" (Calvino 1994: 10), lo que vuelve a decir es la obstinación de un enigma, la persistencia de una interrogación.

Un clásico, como los antiguos oráculos, retorna para renovar una pregunta. "Clásico –escribe Jorge L. Borges– es aquel libro que una nación o un grupo de naciones o el largo tiempo han decidido leer como si en sus páginas todo fuera deliberado, fatal, profundo como el cosmos y capaz de interpretaciones sin término" (1996: 151). No pasemos por alto ese "como si"; pues puede que no sea la profundidad inagotable de un significado trascendente, escondido en las entretelas de su ser, la que ejerza la atracción gravitatoria característica de un clásico (aunque tampoco cabría negar dicha posibilidad), sino la decisión de interrogarlo en esa clave la que genere (¿no se diría *après-coup*?) el acertijo de su significación. Vamos, si es lo que sabe ese hincha por antonomasia retratado en "La observación de los pájaros", del Negro Fontanarrosa (2009), aterido por el regreso del clásico rosarino; es precisamente el lazo afectivo, el vínculo emocional previo, la imposibilidad de desentenderse de las circunstancias del partido, lo que dispara en la experiencia de este canalla la multiplicación significativa. En esta transferencia, en esta decisión *a priori* del "como si", reside el enigmático fulgor que no cesa de (re)surgir del centro secreto de los clásicos.

Es la insistencia en las preguntas que les hacemos la que resguarda la persistencia del enigma que todo clásico atesoraría y así le configura "como equivalente del universo, a semejanza de los antiguos talismanes" (Calvino 1994: 11), fuente de "interpretaciones sin término". Que lo diga de nuevo Borges: "Clásico no es un libro [...] que necesariamente posee tales o cuales méritos; es un libro que las generaciones de los hombres, urgidas por diversas razones, leen con previo fervor y con una misteriosa lealtad" (*ib.*). He aquí la cadena que obra el giro de los clásicos.

No solo es el fervor previo el que produce las significaciones con las que la pregunta vuelve a desplegarse, sino que es justamente esa lealtad la que renueva el misterio figurado en estos talismanes.

4. Un pasado hecho presente y un presente cargado de futuro, hemos apuntado. Así como los clásicos alteran toda linealidad cronológica con el carrusel del retorno, ¿no retuercen por igual las coordenadas del tiempo presente? Italo Calvino ha considerado esta disyuntiva en dos tesis espejadas, ya que, si un clásico “tiende a relegar la actualidad a la categoría de ruido de fondo, pero al mismo tiempo no puede prescindir de ese ruido de fondo”, a la vez un clásico “persiste como ruido de fondo incluso allí donde la actualidad más incompatible se impone” (1994: 13). La actualización de una obra clásica (el llamado urgente del presente al que acude) suele abrir una cuña en el plano de la “actualidad”, esa versión compactada del presente histórico, a la que altera de manera fundamental. En esa cuña puede condensarse la suma (el hojaldre) del pasado, tal y como ha registrado J. Villoro cuando en la memoria del espectador de fútbol se yuxtaponen “todos los tiempos del equipo”. Entonces, resultaría absurda toda pretensión de sellar la “actualidad” en un puro presente, pues la interferencia de un clásico (ese “ruido de fondo”) multiplica las dimensiones temporales. Cuando esas dimensiones se acumulan y entrecruzan *al mismo tiempo*, el tiempo ya no es el mismo.

La íntima tensión pasado/ presente que suscitan los clásicos (otro armónico de la nostalgia en la lectura que venimos ensayando) ocasiona una suerte de doble cortocircuito temporal. Cada vez que el pasado contenido en un clásico acude a la cita del presente, la súbita conexión y la sobrecarga de electricidad generan un cortocircuito. “Clásico”, aquí, es justamente el nombre de ese magnetismo que, al juntar pasado y presente, disjunta el tiempo; la chispa que brota de la cercanía repentina entre dos polos que, a menudo, consideramos separados. Ahora bien, lo que retorna con cada clásico es siempre algo olvidado; la geología (o la arqueología)

de todo clásico recupera lo perdido (lo eclipsado, lo marginado, lo reprimido), y el presente entra así en cortocircuito. Porque los clásicos "se esconden en los pliegues de la memoria", donde han de mimetizarse "con el inconsciente colectivo o individual" (Calvino 1994: 9).

En el rito futbolero de someter a consideración el "historial" de un clásico (un recurso común de la prensa deportiva, pero también un ingrediente en el menú del hincha), hay algo más que una curiosidad estadística. Es como si un oráculo anunciara la suerte inminente del *match*. Es como si todo el pasado, citado al orden del día por la crucial exigencia del presente, estuviera en juego. Es como si las esquirlas de pasados diversos y divergentes astillaran el compromiso aquí y ahora. Al convocar abruptamente los espectros del pasado, el clásico sacude el instante presente y le devuelve la densidad temporal que la "actualidad" borra.<sup>2</sup>

Un pasado hecho presente y un presente cargado de pasado: este cortocircuito temporal (este puente eléctrico) es la peculiar experiencia de la memoria histórica que procura cada vuelta a (de) los clásicos. Es como si se formara de pronto un pliegue (una cinta de Moebius). Hemos notado que el "origen" ("los grandes vientos de la creación inicial") al que vuelven (o el que vuelve con ellos) no ha de entenderse estrictamente en sentido cronológico, ni tampoco debe considerarse como extinguido allá lejos. Otra manera de decirlo es que no necesariamente un clásico ha ocurrido *primero* en términos temporales (por caso, se conjetura toda una tradición de poemas épicos anterior a la composición de la *Iliada*, así como ha de conjeturarse toda una sucesión de encuentros deportivos previa a su consagración como "clásicos"), pero sí deviene *primero* pues se configura como un modelo (el primero de su clase). Llamamos "clásico" a un acontecimiento fundacional; es a esa fundación a la que generaciones y generaciones vuelven "para hallar una orientación", siempre impulsadas por el pulso del presente. Es la intersección repentina del presente con el pasado la que

origina este remolino de temporalidades, en el que la memoria puede ejercitarse en el arte del olvido y el recuerdo.

5. No menos paradójicas que estas consideraciones sobre el tiempo de los clásicos resultan las reflexiones sobre su valor, el matiz axiológico que advertimos en la definición inicial y que ha acompañado implícitamente cada una de las vetas temporales hasta aquí exploradas. Más aun, el atributo temporal (o supra-temporal) por excelencia que suele asignarse a los clásicos, el de la *inmortalidad*, conlleva de manera manifiesta una creencia entusiasta en sus valores.

La gloria inmortal, el preciado trofeo simbólico (y cansado leitmotiv publicitario) puesto en juego en tantas pujas deportivas, es una antiquísima invención laica de la poesía occidental, vinculada con la elocuencia de las musas. Podría rastrearse hasta la fama de los héroes en la *Ilíada* de Homero o la vocación perenne en las odas de Horacio. No solo es una inmortalidad forjada por la palabra, sino que su suerte está atada a la gracia de la memoria. Mientras viva en la boca de las generaciones venideras, mientras vibre en las cuerdas vocales con el fuelle del corazón, será "un presente cargado de futuro".

Es esta vocación de eternidad poética la que tiene presente Harold Bloom (1995) cuando se lanza furibundo a ensayar su elogio (y su elegía) del canon occidental. Quien dice *canónico*, dice *clásico*: más allá de las reverberaciones religiosas o musicales del término, un canon es un Arte de la Memoria, que gira una y otra vez en torno del interrogante sobre lo que merece ser conservado. "La memoria es siempre un arte, incluso cuando actúa involuntariamente" (*ídem*: 27): cómo no recordar que, en la mitología griega, Mnemosine es la madre de todas las musas (y cómo no agregar, proustianamente, que la memoria auténtica es involuntaria). ¿Tan diferente resulta el afán de los Ireneo Funes del fútbol (o de cualquier deporte), que vuelven a contar con entusiasmo las historias fabulosas de ayer (de hoy y de siempre)?

Sin ánimo de enredarnos en la polémica que el erudito norteamericano sostuvo entonces con su acérrima defensa del valor estético intrínseco de ciertas obras literarias (que habrá puesto en problemas a la academia, pero cualquier amante del fútbol suscribiría sin dudar a la hora de juzgar goles y jugadas de antología), algunos de sus argumentos nos vienen de perillas. ¿Cuál sería la señal de identidad de un texto canónico? Responde Bloom:

Un signo de originalidad capaz de otorgar el estatus de canónico a una obra literaria es esa extrañeza que nunca acabamos de asimilar, o que se convierte en algo tan asumido que permanecemos ciegos a sus características. Dante es el mayor representante de la primera posibilidad, y Shakespeare un fenomenal ejemplo de la segunda. Walt Whitman, siempre contradictorio, participa a ambos lados de la paradoja (*ídem*: 14).

Antes que la "originalidad", preferimos esta paradójica "extrañeza". Probemos de imaginar la destreza o la habilidad corporal, la resolución de un pasaje, una hazaña deportiva, una victoria digna de guardar en la memoria: o bien representa una ejecución increíble, más allá de lo que se considera posible (hasta entonces), que desafía nuestra capacidad de comprensión ("nunca acabamos de asimilar" su "extrañeza"); o bien representa una performance perfecta dentro de las leyes (¿alguien iba a decir *los cánones*?) de una determinada disciplina, la naturalidad con la que se presenta el movimiento adecuado, la belleza de lo esperado ("algo tan asumido" que dejamos de reconocer como "extraño").

El (re)encuentro con los clásicos lleva consigo un extrañamiento similar. "Cuando se lee una obra canónica por primera vez se experimenta un extraño y misterioso asombro, y casi nunca es lo que esperábamos" (*ídem*: 13): no hay paradoja en esta confianza de Bloom, porque hace a la dinámica histórica que hemos reseñado. Es el juicio que ha animado esta tesis de Calvino: "Los clásicos son esos libros que cuanto más cree uno conocerlos de oídas, tanto más nuevos, inesperados, inéditos

resultan al leerlos de verdad" (1994: 11). La "extrañeza" es otro nombre para aquel enigmático fulgor, aquel renovado misterio que trae todo clásico.

Un clásico deportivo (a esta altura bien podemos integrar el deporte en el conjunto de las artes y las humanidades con el que venimos dialogando) llega a nosotros con el rumor sedimentado del tiempo, con la pregnancia múltiple de sus huellas en la cultura. Pero hay que experimentar ese (re)encuentro, que siempre obedece a la signatura de nuestro presente. Qué maravilloso es que no sean "lo que esperábamos", que la rueda de la significación vuelva a girar en torno. No hay paradoja si afirmamos que, en realidad, son los clásicos los que nos esperan.

6. He aquí un axioma de Juan Villoro que bien vale para la disputa de todo clásico futbolístico (o deportivo, *mutatis mutandis*): "Los 90 minutos se revisten de una duración ilusoria, son el episodio actual de una vasta genealogía de afrentas" (2006: 70). El de los clásicos, por cierto, es un terreno de disputas, tanto en el mundo del deporte como en el de las humanidades; de la mano de las "interpretaciones sin término" y de los "periodos de eclipse o de olvido", al calor de las variaciones en el juicio y en la estima que merece, el lugar de una obra en la vida de la tradición habrá de cambiar, como ha señalado Steiner. Porque la tradición, precisamente, está viva en las querellas del presente.

En palabras de Harold Bloom, para ingresar al canon, para acceder al estatuto de "canónico", un autor debe enfrentarse con la entera tradición y vencer; solo cuando una obra haya ganado de manera inapelable la batalla con la tradición podrá verse consagrada con los atributos de lo "canónico". El "aroma de originalidad" de una "creación sublime", ese "valor estético" capaz de derrotar al tiempo, entre otros laureles, se obtienen en una confrontación inevitable, porque "estética y agonística son una sola cosa" (1995: 16).



El arquetipo fundamental de las grandes obras literarias será siempre Píndaro, que celebra las victorias casi divinas de los atletas aristocráticos al tiempo que transmite la sensación de que sus odas a la victoria son, ellas mismas, victorias sobre cualquier otro posible competidor (*ídem*: 17).

Para los antiguos griegos, un canto a la victoria (como los epinicios de Píndaro) es también un triunfo, pues la poesía y las artes se rigen por las mismas leyes de las competiciones atléticas (es sabido que los juegos panhelénicos de antaño incluían las disciplinas artísticas, costumbre que imitarían los Juegos Olímpicos modernos al menos hasta 1948). No le faltaba la razón al vate de Tebas, insignia de la inmortalidad laica de los clásicos: cada vez que es cantada (que es vuelta a cantar) una oda pindárica a los vencedores en aquellos torneos, sus nombres giran renovados en la memoria de las generaciones, y la composición poética vence una vez más al tiempo.

Junto con la "extrañeza", la significación de lo "agonístico" es decisiva para acercar (según la vena nietzscheana de Bloom) los términos solidarios "clásico" y "canónico". ¿No predomina el *agón* en nuestros clásicos futbolísticos? Probemos de enumerar unas cuantas dimensiones o instancias. El acontecimiento, aquí y ahora, enfrenta dos equipos. La rivalidad es constitutiva; así como, en la angustia de la influencia poética (Bloom 2009), la suerte del proyecto creador de un escritor está atada a la lucha a muerte que este entable con un autor específico (el espejo de la tradición del canon en el que habrá de reconocerse y deberá hacer trizas), la identidad de cada equipo necesita del reflejo invertido del otro (y solo de ese otro específico). En el desafío está en juego la "vasta genealogía de afrentas"; en el pliegue abrupto de pasado/ presente que esto supone, los rivales entran en disputa con el peso de la historia (por partida doble, porque a la liza entre ellos se superpone la propia tradición). La victoria o la derrota, las dos caras de la moneda agonal, deciden el lugar que este encuentro alcanzará en el historial (el nombre de la tradición en la narrativa deportiva mediática).

Lo canónico (lo clásico), pues, conlleva lo agonístico. Es el punzante aguijón que espolea las páginas del clásico ensayo de Johan Huizinga, *Homo ludens* (2015); el concepto de *agón*, con sus armónicos de lucha y competición, lid y desafío, porfía y superación (y clave fundamental de toda cultura auténtica, a decir del holandés), excede aquí la mera comprensión "deportiva". En la tensión del juego agonal (de lo lúdico entendido como *agón*), se manifiesta la vitalidad de las esferas significativas de la actividad social.

Hablar de tradición clásica puede resultar redundante, pues todo clásico supone una tradición. Dicha tradición no representa un pasado extinguido, sino que constituye una materia viva que no cesa de ser interrogada agónicamente (agonísticamente) por el presente.

7. Iniciamos esta deriva conjetural con las reflexiones de Juan Villoro sobre la experiencia del tiempo en el fútbol. Volvamos al principio y consultemos de nuevo un matiz particular de esa nostalgia acuñada por el escritor mexicano, aquella "intensidad espectral" con que la tradición se arracima a cada llamado del presente:

Si el fútbol es un desafío contra la muerte, una dilatación imaginaria de los 90 minutos implacables, hay que suponer que en las gradas resuenan los vítores de todos los que alguna vez gritaron en favor del equipo. En su libro *À sombra das chuteiras imortais*, Nelson Rodrigues lanza esta invitación necrológica: "Nadie puede faltar a Maracanã el domingo, e incluyo a los fantasmas en la convocatoria: la muerte no exime a nadie de sus deberes con el club". Quien haya escuchado el furor de un estadio lleno sabe que hay más voces que espectadores: los fantasmas acudieron a la cita (2006: 71).

Ningún absurdo en la invitación de Rodrigues: ¿cómo no habrían de llenarse las gradas con el recuerdo de emociones y cánticos y vítores del pasado? ¿Un fantasma

no es acaso aquello que insiste en regresar, un muerto que no se resigna a morir (o que a menudo no quiere saberlo)? Cuando la escena se puebla de espectros, como sabía el príncipe Hamlet, el tiempo no tarda en desquiciarse, en salirse de sus goznes.

Un tiempo fuera de quicio, un tiempo disjunto, es el tiempo de los clásicos. Basta recuperar el rastro que hemos dejado. La temporalidad circular, el giro cíclico, la espiral generada con ese impulso del regreso (el *nóstos*) que arremolina las hojas del pasado en las plazas del presente. La suma de temporalidades (la proyección incesante de pretéritos espectrales) que cargan con energía eléctrica la radiografía plana de la "actualidad", el hojaldre temporal múltiple de cada "actualización" de un clásico. El cortocircuito magnético entre pasado y presente causado por el (re) encuentro con los clásicos, la súbita conciencia de la densidad temporal de todo "ahora" y el ejercicio de la memoria histórica propiciado por cada vuelta.

Dicho de otro modo, la experiencia que buscamos en los clásicos es intempestiva y puede que brote de una cierta incomodidad con el propio tiempo, con el presente ineludible que nos haya tocado en suerte. En esta relación con el tiempo, que adhiere a este a través de un desfase y un anacronismo, de una cierta toma de distancia, se cifra la auténtica contemporaneidad, según la definición de Giorgio Agamben (2014). Un verdadero contemporáneo, fija la mirada, aprende a percibir la oscuridad de su tiempo, que no sus luminarias. No se confunda con ceguera, pues en esa tiniebla del presente (la íntima parte de sombra que constituye todo presente) no falta la luz, sino que se concentra una luminosidad diferente; es un resplandor lejano que no consigue alcanzarnos, como la energía de las galaxias en un universo en continua expansión. Ese fulgor extraño, que percibimos como oscuro, proviene (quisiéramos agregar) del estallido del pasado (y todos los pasados, en especial los conjurados, no cesan de volver a estallar en cada instante presente).

El diapasón temporal de los clásicos puede ofrecernos, entonces, un sismógrafo sensible para la curiosa arqueología del presente (esta experiencia desquiciada del

presente) que, impulsada por la nostalgia, hemos de reconocer como la clave de la contemporaneidad.

# PALABRERÍAS

1. Abrimos un diccionario académico actualizado y damos con esta definición de Osvaldo Omar Ron para la entrada "deporte":

Una forma construida por la sociedad, emergente de un conjunto de manifestaciones culturales sostenidas en la dimensión de lo lúdico que, implicando un compromiso corporal regulado de forma específica en razón de su vínculo con la competencia, da lugar a la producción de formas corporales específicas fundadas en el orden de lo privado y que se exponen en el espacio público, convirtiéndolas en cosa pública (Carballo 2015: 125).

Glosemos brevemente la cita. Si la "forma" del deporte está ligada a "la sociedad", habrá tantas "formas deportivas" como sociedades, aun cuando no sean llamadas así. ¿Cómo reconocerlas? Pues bien, habrá que conjugar la "dimensión de lo lúdico" con el "vínculo con la competencia" del "compromiso corporal" así regulado, específico, presto para la exhibición pública. Si bien se acepta que la codificación de estos elementos responde a los tiempos modernos (y a la matriz europea de la modernidad), el concepto que nos ofrece esta definición permitiría ensayar una arqueología en busca de documentos (o monumentos) hartos variados. Como afirma Saúl García Blanco, "el deporte moderno, siendo un fenómeno característico de nuestra época, hunde sus raíces en las manifestaciones culturales de las sociedades más antiguas" (1994: 63).

Antes que la polémica historiográfica (¡otra querrela entre antiguos y modernos!), nos gustaría ensayar una excursión mínima por algunas de las ruinas que han quedado a salvo (a la vista de quien guste) en la ciudadela de la palabra misma.

Como quien muestra su colección de figuritas, hemos de recorrer (a salto de mata) no tanto la historia del deporte como la historia de la *palabra deporte*.

2. En el “vínculo con la competencia” que acabamos de glosar y sus armónicos (competición, lucha, desafío, liza, rivalidad, por mencionar los inmediatos) continúa vibrando la cuerda de la palabra griega ἀγών [*agón*]. Discípulo como tantos del maestro Jakob Burckhardt (convencido de que el *agón* era la piedra de toque de la civilización helénica clásica), el historiador holandés Johan Huizinga (2015) amplió su radio de alcance, al distinguir los matices de lo agonal en las voces de numerosas lenguas, es decir, en el cuerpo de muchas culturas. En la antigua Grecia, este término abarcaba no solo los juegos de competición corporal en los que hemos aprendido a rastrear las disciplinas deportivas, sino también aquella dimensión cultural vital que atraviesa el conjunto de las esferas sociales (el ámbito del derecho o el de los debates públicos, el campo del saber o el de la poesía y el arte, la discusión filosófica o la composición dramática, se regían por el impulso y las leyes del “juego agonal”). Junto con este nombre y el versátil sufijo *-inda* (en la designación de los juegos infantiles), el entero terreno del juego en todas sus formas era reunido entonces en la expresión παιδιὰ [*paidiá*].

En “la dimensión de lo lúdico” y en la denominación misma de *juego* sobreviven los términos de la antigua Roma. Las voces *ludus* (nombre) y *ludere* (verbo) se extendían desde la diversión infantil hasta las competiciones, desde la representación teatral o litúrgica hasta las apuestas de azar, con la resonancia del espectáculo público (vamos, si el coliseo es un invento romano); en el par *iocos, iocari*, fecundo en lenguas romances (*jogo*, en portugués; *gioco*, en italiano; *jeu*, en francés, y siguen las firmas), se concentraba el chiste, la broma.

En la estela de las enseñanzas del *Homo ludens* de Huizinga, Roger Caillois (1958) ha sugerido conservar estas piezas grecolatinas. La voz *paidia* bien podría

condensar el impulso primario, "las manifestaciones espontáneas del instinto de juego":

Interviene en toda exuberancia feliz que traduce una agitación inmediata y desordenada, una recreación espontánea y relajada, fácilmente excesiva, en cuyo carácter improvisado y sin reglas radica la esencial, si no la única, razón de su ser (*ídem*: 49).

La voz *ludus* tomaría el relevo cuando esta excitación motriz elemental es encauzada en "el gusto de inventar reglas y plegarse obstinadamente a ellas":

Aquí interviene igualmente el placer que se experimenta en resolver una dificultad creada a propósito, arbitrariamente definida, tal, en fin, que el hecho de llevarla a cabo no reporta ninguna otra ventaja que el contentamiento íntimo de haberla resuelto. Este móvil, que es propiamente el *ludus*, se descubre a su vez en las diferentes categorías de los juegos, salvo en los que descansan íntegramente en una pura decisión de la suerte. Aparece como el complemento y la educación de la *paidia*, a la que disciplina y enriquece (*ídem*: 51-52).

Una vez moldeada por el arte ingenioso del *ludus*, la materia bruta de la *paidia* estaría lista para entrar en la dinámica evolutiva del *agón*, que se diferenciaría del mero azar (*alea*), al igual que se distanciaría de la simple simulación (*mimicry*) y el mareo del loco vértigo (*ilinx*), las demás caras del poliedro compuesto por Caillois en su *Teoría de los juegos*.

Hemos esparcido en varios capítulos (como en "Apostillas y discusiones sobre el juego agonal") un diálogo variado con la bibliografía de referencia y no pocas disquisiciones sobre el juego y su cuerda agonística. Valga de momento este registro sucinto del árbol genealógico familiar.

3. Es precisamente la genealogía que vincula al deporte con el sentido del juego, de lo lúdico, lo que tiene en cuenta Saúl García Blanco: "Es, pues, el juego el genuino embrión y origen del deporte" (*ob. cit.:* 64). Despliegue y decantación del tiempo de ocio, la "dimensión de lo lúdico" puede declinarse en una serie de implicaciones: la autonomía espacial y temporal; el carácter no necesario ni utilitario de sus prácticas; una acción no instrumental, sino que obtiene de sí su propia finalidad; un acontecimiento superfluo, superabundante, deliberado y triunfal.

Sería un error, entonces, zanjar rápidamente la cuestión explicando que la voz hispana *deporte* data del siglo XX y viene a traducir el *sport* de la lengua inglesa; no solo porque la equivalencia estaría con el plural (*sports*), sino porque el matiz ocioso y juguetón ya existía en castellano. La ironía será muy *british*, pero hete aquí que la significación de *sport* nace calcada del francés antiguo *deport*, a la vez equivalente (merced a la herencia latina) de la palabra española. Pero vayamos despacio para examinar este curioso giro.

Si exhumamos el latín clásico de la antigua Roma, la bella verba de Virgilio y Horacio, damos con el verbo *deportare* (enunciado *deporto*, por esas cosas de la filología, en todo diccionario), el mismo que reconocemos en la acción de *deportar* (expulsar, desterrar). El núcleo semántico está en la acción de *portare* y sus expansiones: llevar, conducir de un lugar a otro, llevarse algo, traer consigo, obtener, alcanzar (en el elocuente ejemplo que sugiere nuestro diccionario *Vox latino-español*, *triumphum deportare* se traduce como "volver triunfante"). Es apenas el árbol, porque el verbo *portare* (*porto*) era usado habitualmente en lugar del tortuoso verbo irregular *ferre* (*fero*); un bosque salvaje de significaciones (y un quebradero de cabeza), en el que "llevar" despliega sus posibilidades figurativas.<sup>3</sup>

La cercanía del término *porta* (sí, la raíz de *puerta*) con la primera conjugación (*deportare*), y la costumbre ancestral de practicar juegos y ejercicios al aire libre, más allá de los límites de la ciudad, en los Campos de Marte a orillas del Tíber, permitiría

<sup>3</sup> En el álbum hay lugar no solo para *deportar*, *exportar*, *importar*, sino también para *aportar*, *comportarse*, *reportar*, *soportar*... La del *deporte* es una familia numerosa.



conjeturar que el sentido “de puertas para afuera” (o, literalmente, “fuera de la puerta”, saliendo de casa o de la ciudad) es el primigenio (García Blanco, *ob. cit.*).

Este rico humus lingüístico y cultural heredado de los tiempos del imperio romano explica que, hacia 1260, sobre la base de aquel *deportare*, circulara en lengua castellana la voz *deportarse* para nombrar la diversión y el descanso (con la variación *depuerto*, donde se advierte el cambio de vocal en diptongo similar al par *porta-puerta*). Hacia 1440, el placer y el entretenimiento ya son nombrados con la palabra *deporte* (Corominas 1987). No pasemos por alto la familiaridad con la *distracción* (*dis-traer*) y la *diversión* (*di-verter*), modos de decir el desvío, el salirse del cauce, el “mundo aparte” que la actividad lúdica abre. ¿No habría un corte, un suspenso, una pausa en el *entretenimiento* (*entre-tener*)? Ni qué decir con la poesía del juego nombrada en la *recreación*, que no menta solamente el escape del *recreo* (*re-crear*).

Bastará esta sopa de letras que la etimología del castellano nos acerca para palpar la densidad histórica acumulada en esta palabrita y sus semejantes. Con tino y naturalidad, Joan Corominas (*ob. cit.*) observa que el término *deporte* fue “resucitado” en el siglo XX para traducir la noción británica moderna de “actividad al aire libre con objeto de hacer ejercicio físico”. Quizá haya que echar un vistazo ahora a la cultura de las islas.

4. “That tongue that tells the story of thy days,/ (Making lascivious comments on thy *sport*)/ Cannot dispraise, but in a kind of praise,/ Naming thy name, blesses an ill report”: pausemos la cita del soneto número 95 para preguntar por la presencia del vocablo en cuestión: ¿qué nombra en el verso amoroso?<sup>4</sup> Sumemos el comienzo del soneto número 96: “Some say thy fault is youth, some wantonness,/ Some say thy grace is youth and gentle *sport*,/ Both grace and faults are loved of more and less:/

---

4 “La lengua que hace historia de tus días/ diciendo de tu actuar pregón lascivo/ censurarte sin loas no podría/ pues que tu nombre enmienda lo nocivo” (Shakespeare 2004: 120-121).

Thou mak'st faults graces, that to thee resort": ¿qué significa en la composición de este retrato?<sup>5</sup>

Estamos en la Inglaterra que cabalga entre los siglos XVI y XVII, y estos son los sonetos que el Bardo, William Shakespeare, compuso en aquella agitada época (la primera publicación data de 1609, aunque no fue autorizada por el Cisne de Avón). No podríamos traducir este *sport* que sostiene la rima como "deporte" (de hecho, en su cuidadosa versión, el profesor Miguel Ángel Montezanti opta por "actuar", confiando en el contexto que acercan las demás palabras), aunque quizás sí como "diversión" o "solaz", una significación similar al "deportarse" que examinamos antes. Reparemos, además, en el verso del soneto 96 que vincula la "gracia" con la "juventud" y el "ocio gentil" (*gentle sport*), una ventana para asomarnos a las significaciones comunes de la expresión y sus posibles contextos de circulación discursiva en aquel entonces.

Gracias al detallado glosario shakespeariano elaborado por David y Ben Crystal (2002), vemos que la palabra y sus variaciones han sido esparcidas aquí y allá en comedias y tragedias (además de los sonetos). Como nombre o como verbo (*sport*), o bien como adjetivo (*sportful*, *sportive*), estos términos designan la diversión, el entretenimiento, la recreación, los pasatiempos; en esa esfera de acción, también implican el placer, el goce (apetito sexual incluido), la broma. Si se atiende a estos sentidos sociales, bien podría hablarse de "actividades deportivas", siempre que se refieran al esparcimiento, a los juegos, al tiempo de ocio.

No nos hemos alejado, pues, de la dimensión de lo lúdico. Una corriente común a los ríos de las lenguas (manifiesta en la semejanza de las formas "deporto" y "sport", señal de la herencia latina) ha demarcado claramente el hacer humano más allá de lo necesario, de lo útil; nombre de lo superfluo, de lo distraído, de lo divertido; tiempo al cuete, qué tanto. ¿No decimos aún de ciertas acciones que las practicamos "por deporte"?

---

5 "Quienes tu edad lascivia o falta llaman/ y hay quienes a eso mismo gracia adscriben;/ las gracias y las faltas todos aman/ tú haces gracias las faltas que en ti viven" (*ib.*).

5. No hay por qué renegar de acepciones originarias o lejanas en la expresión *deporte* si la evidencia no comprueba el desuso, como enseña José María Cagigal (García Blanco, *ob. cit.*). A menudo, la sobrevivencia habita solapada. Es lo que ocurre con los valores aristocráticos del deporte, que una genealogía nietzscheana expondría con facilidad. En definitiva, si el ocio (si el *tiempo libre*) es una de las claves históricas de las actividades deportivas, nuestra colección de figuritas debería ilustrar los juegos agonales de la antigua Grecia, en los que solo participaba la nobleza guerrera; o la codificación moderna de los deportes a manos de los nobles europeos; o la potencia del ideal varonil aristocrático en el ensueño del olimpismo, humanismo clásico mediante, por mencionar dos o tres escenas. ¿No celebramos la “nobleza” de toda “conducta deportiva”? ¿No es el toque de las clases altas la distinción implícita en el vestir de *sport*?<sup>6</sup>

Un actuar no atado a ninguna necesidad, sino al excedente vital; desligado de lo utilitario, de toda instrumentalidad, y que se erige como una finalidad en sí misma; un hacer libre, autónomo, que instauro caprichosamente un sitio y una duración arbitrarios; un despliegue corporal por el placer mismo de experimentarlo... No solo enumeramos aquí las claves del *ocio deportivo*, sino la reverberación de las señas de identidad de la aristocracia. El ocio, opuesto a la obligación del trabajo, es un lujo histórico de las clases acomodadas; las mismas que han impreso la *vis* de la competición (el *agón*) y sus armónicos del honor y la gloria, el reconocimiento y el prestigio.

Apenas nos hemos asomado a la geología de la palabra. Rocas volcánicas, fragmentos de las formaciones ancestrales, piezas sueltas de antiguas construcciones, en las pequeñas ruinas de una palabra cualquiera es posible reconocer las huellas y los pliegues de la historia de la lengua, es decir, la descripción densa de la cultura.

---

6 El vestir de “elegante *sport*” conlleva una cierta libertad respecto de los códigos de la etiqueta, una manera de volver a nombrar el desvío.

**PARTE II**  
**ARRABALES DE LA ÉPICA**

# CONJETURAS DE UNA LECTURA “DEPORTIVA” DE LA ILÍADA

1. Un clásico, ha escrito Jorge Luis Borges, “es un libro que las generaciones de los hombres, urgidas por diversas razones, leen con previo fervor y con una misteriosa lealtad” (1996: 151). Los clásicos, ha escrito Italo Calvino, que llegan con la huella de tantas lecturas previas y con la huella que trazan en las culturas que han atravesado, que se esconden en los pliegues de la memoria individual y colectiva, que persisten como ruido de fondo allí donde toda actualidad se impone, suelen configurarse como equivalentes del universo, a semejanza de los antiguos talismanes (Calvino 1994). Libros leídos “como si en sus páginas todo fuera deliberado, fatal, profundo como el cosmos y capaz de interpretaciones sin término” (Borges, *ib.*), como ocurre con los poemas de Homero, el Hacedor soñado por el escritor argentino en el breve relato que abre la colección de textos homónima:

Con grave asombro comprendió. En esta noche de sus ojos mortales, a la que ahora descendía, lo aguardaban también el amor y el riesgo. Ares y Afrodita, porque ya adivinaba (porque ya lo cercaba) un rumor de gloria y de hexámetros, un rumor de hombres que defienden un templo que los dioses no salvarán y de bajeles negros que buscan por el mar una isla querida, el rumor de las Odiseas e Ilíadas que era su destino cantar y dejar resonando cóncavamente en la memoria humana (Borges, *ídem*: 160).

El glorioso rumor de estos poemas inmortales, en especial de la *Ilíada*, resuena cóncavamente en esa versión contemporánea de la épica clásica que encontramos en el relato deportivo. Así como es habitual que el nombre vuelto adjetivo sea atribuido para dar cuenta de la dimensión *homérica* de gestas y protagonistas, las alusiones a

los héroes y lances de la guerra de Troya pueblan la imaginación del deporte. Citemos brevemente dos ejemplos al azar.

En “La lección de fútbol en el parque”, una de las prosas incluidas en *Las Olímpicas* (1938), el escritor francés Henry de Montherlant evoca un fragoroso picado en las afueras de París:

Nunca, te lo aseguro, jamás olvidaré ese final del partido, con la noche que iba cayendo, con aquellas gentes que de pronto empezaban a sentir frío, que invadían las bandas insultándose los unos a los otros, con los policías en pleno terreno de juego, y con Cabaret, el cual se precipitaba hacia adelante como un jabalí, todo su vigor presionado por el deseo de hacer mal, mientras desde el occidente, en una llamarada, se desplegaba un cielo cargado de dioses [...]. Así es como, en 1922, y en plena paz, situado en un arrabal repleto de fábricas alrededor, pude ver la refriega sobre el cuerpo de Patrocles (1982: 111).

Enamorado del ideal aristocrático y estético que se le había revelado al practicar deportes (el atletismo, el fútbol y el boxeo colmaban su afición), marcado por la experiencia de la Primera Guerra Mundial siendo un joven de dieciocho años, y educado en el humanismo que entonces inflamaba el pensamiento de las elites europeas (donde la antigüedad grecolatina resplandecía cual modelo a seguir), De Montherlant revive las alternativas de ese partido como si se tratara de una representación de la principalía de Menelao (*Ilíada*, canto XVII), cuando los argivos se abroquelan a fin de resguardar el cadáver de Patroclo.

En una de las cartas que integran la correspondencia publicada *on line* en ocasión del Mundial de Fútbol disputado en Sudáfrica, en 2010, el escritor Juan Villoro (después de abogar por las chances de su México sin demasiadas ilusiones) comparte estas reflexiones con su colega, el argentino Martín Caparrós:

El árbitro es el máximo aficionado del fútbol. El hincha desorbitado. Obviamente, preferiría jugar en un equipo, pero le faltaron facultades. Al precio altísimo de ser injuriado, sopla la justicia en su silbato. Es su manera de compartir la merienda de los dioses [...]. ¡Qué tedioso sería que el árbitro no se equivocara! La democracia física que describes [...] depende de un hombre que suda a diez metros del balón y tiene un segundo para decidir si lo que no alcanzó a ver bien fue un pênalti o una caída de teatral escuela. Esta condición imponderable engrandece al juego y desespera a los locutores que preferirían que el fútbol fuera vigilado por eficientes robots televisivos. En cada partido 22 hombres pretenden ser Aquiles y uno se resigna a ser Héctor. Los futbolistas juegan a ser dioses y el árbitro a ser hombre (Caparrós y Villoro 2012: 32).

Sin desmedro de la sutil ironía de Villoro, nadie debería “resignarse” a ser (comparado con) Héctor, el de tremolante casco; en definitiva, un héroe de la misma talla de Aquiles, el de los pies ligeros. En el universo de Homero, los dioses se trenzan con los héroes, y cualquiera de esos caracteres ha perdurado con entero fulgor en la memoria humana.<sup>7</sup>

Valgan estas pinceladas iniciales para enlazar a continuación unas cuantas conjeturas sobre lo que, lúdicamente, hemos llamado una lectura “deportiva” de la *Ilíada*. Junto con esta fabulosa matriz estética que la poesía homérica ha ofrecido a tantas generaciones, hilvanaremos ciertos aspectos puntuales que hacen a la historiografía de los deportes, además de una aproximación en clave filosófica sobre los arcanos antropológicos del juego.

2. Iniciaremos nuestro recorrido con el canto XXIII. Aquiles ha depuesto la cólera con la que se había mantenido alejado del combate y ha regresado al campo

---

7 “Uno de los méritos de Homero –escribe Pierre Grimal– es haber dotado a Aquiles de un carácter que se ha impuesto para siempre” (1989: 103). Es cierto que *el de los pies ligeros* ha representado una fuente de inspiración recurrente desde la antigüedad; pero, como veremos, es el conjunto de los héroes homéricos el que incita una y otra vez el entusiasmo épico de las narraciones deportivas.

de batalla con una cólera no menor; ha atravesado con la pica la clavícula de Héctor, después de haberlo perseguido sin fin alrededor de los muros de Troya. Habiendo vengado así la muerte de su amigo y regado con tiernas lágrimas el suelo, vencido por el sueño, el hijo de Peleo es visitado por el fantasma del divino Patroclo. Antes de esfumarse dando un chillido, el alma apenada le exige: "Entiérrame cuanto antes, para que pueda pasar las puertas del Hades".

Asistimos entonces a una detallada reliquia del ostentoso culto funerario de épocas primitivas (Nilsson 1961). Tras una breve procesión, los mirmidones depositan el cadáver de Patroclo en la gran pira en la que habrá de arder. Ovejas y bueyes, dos ánforas de miel y aceite, corceles y perros, junto con doce jóvenes troyanos (capturados y ejecutados por el bronce de Aquiles), serán quemados con el cuerpo toda la noche. Por la mañana, apagados los restos de las llamas con negro vino, los huesos del dulce amigo son guardados en una urna de oro. Para concluir la ceremonia, los guerreros de las ciudades unidas en la destrucción de Ilión se congregan en un círculo imponente, donde Aquiles ha dispuesto un conjunto de premios para los vencedores de los juegos que se disputarán a continuación.

Volveremos luego sobre la expresión griega que ha sido traducida como "juegos", y también sobre el anclaje de estos "juegos" en el contexto de la ceremonia fúnebre en honor del héroe. Prestemos atención ahora al conjunto de pruebas reseñadas en este canto:

- 1) *Carrera de aurigas* (o de carros). Diomedes se impone a sus contrincantes Eumelo, Menelao, Antíloco y Meríones.
- 2) *Pugilato*. Epeo derrumba con un solo golpe a Euríalo.
- 3) *Lucha*. Igualdad entre Odiseo y Áyax.
- 4) *Carrera pedestre*. Odiseo sobrepasa en velocidad a Áyax y al joven Antíloco.
- 5) *Combate con armas*. Igualdad entre Diomedes y Áyax.
- 6) *Lanzamiento de bola de hierro*. Polipetes sorprende no sólo a sus rivales Epeo, Leonteo y Áyax, sino a todos los aqueos presentes.
- 7) *Tiro con arco*. Teucro no consigue acertar el blanco



(una tímida paloma), aunque Meriones sí, en pleno vuelo. 8) *Lanzamiento de jabalina* (una lanza). Aquiles da por concluido el desafío entre Agamenón y Meriones a favor del primero (Homero 1996).

He aquí uno de esos talismanes que equivalen al universo, así como cabe toda la civilización griega en el escudo de Aquiles (canto XVIII). En la cautivante narración de estas disputas que proyecta el poema han quedado resguardados, como en una fabulosa cápsula de tiempo, tanto los antiguos juegos panhelénicos (cuya fundación mitológica era atribuida a Heracles, uno de los hijos predilectos de Zeus) como el modelo idealizado de los que se convertirían en juegos olímpicos de la modernidad.

El hilo de oro que podríamos tender entre este maravilloso registro poético y las prácticas corporales contemporáneas conlleva un enredo historiográfico. ¿Es lícito considerar estos “juegos” como antecedentes de los deportes modernos? ¿Hay una prefiguración del boxeo, por caso, en el combate de Epeo con Euríalo? ¿Hay un testimonio atávico del atletismo en pruebas como la carrera pedestre o el lanzamiento de una bola de hierro sin bruñir? Basta reparar en el título de un texto canónico como la vasta *Historia de los deportes* de Carl Diem (1966) para dar con esa fascinación retrospectiva que se desentiende del río de Heráclito y se lanza a remontar todos los pasados en busca de los documentos más lejanos. El problema es, precisamente, el trasmallo de la denominación misma, si se tiene en cuenta que el deporte es una invención moderna. Contra la ilusión de continuidad que tales narrativas sugieren, quizá convenga aceptar la precaución de Hans Gumbrecht, quien propone desplegar “mundos del pasado en discontinuidad” como una colección de viñetas desligadas, “anomalías históricas” que “surgieron casi de golpe, a veces tan de golpe como la luz de los fuegos artificiales, y desaparecieron después de cortos lapsos de tiempo” (2006: 90). En definitiva, “si tratamos de rastrear el verdadero origen de los deportes contemporáneos [...] no necesitamos ir más lejos que a comienzos del siglo XIX, y ciertamente no necesitamos irnos a la Antigüedad griega o romana” (ídem: 91).

Cómo no tentarse con una genealogía épica y una fundación mitológica, nada menos que en uno de los poemas cardinales de la civilización occidental, para narrar el origen del deporte. Dejaremos estas arduas cuestiones a los historiadores.

3. Volvamos al carro de los guerreros. Calderas, vasos, trípodas, caballos, mulos, bueyes de robusta cabeza, mujeres de hermosa cintura y luciente hierro son los premios que Aquiles ha de entregar a los vencedores de cada lid. Así como cada prueba requiere de las virtudes que exige la batalla (la destreza al conducir el carro, la fuerza y la astucia en la lucha, la velocidad en la carrera, la potencia y la precisión al arrojar la lanza o tirar con arco), estos premios no se diferencian del botín de guerra. En el cofre de la palabra *atleta* (una denominación inequívoca para el mundo del deporte) permanece guardada esta preciosa significación, pues ἄθλον (la voz griega *âthlon*, de la que deriva *athletes*) nombra el "premio de una lucha" (Corominas y Pascual 1989). *Atleta* es quien pelea por un premio.

La belleza y el drama de estas contiendas homéricas han sido traducidos como los "juegos" en honor de Patroclo. Son "juegos" similares (carrera, salto, lanzamiento del disco, pugilato) los que animan el banquete ofrecido por Alcinoos, el rey de los feacios, a su huésped Odiseo, en el canto VIII de la *Odisea* (Homero 2010). En la representación arcaica de este probar recíproco de la suerte en un desafío sometido a reglas, en este mundo de la aristocracia guerrera que ambos poemas se esmeran en figurar, los héroes se afanan por mostrarse superiores a los demás en cada liza. A diferencia de las acciones bélicas, cada prueba es un fin en sí misma. Estas disputas míticas en la *Ilíada* y la *Odisea* ofrecen así un magnífico espejo en el que acaso podrían reconocerse a su vez los vencedores de los juegos panhelénicos. A propósito de estos, subraya el maestro Jacob Burckhardt:

La verdadera meta de la lucha es, sin embargo, la victoria misma, y ella, sobre todo la ganada en Olimpia, se considera como lo más sublime en la Tierra, ya

que garantiza al vencedor lo que en el fondo es la ambición de todo griego: ser admirado en vida y ensalzado en la muerte (1974b: 151).

Es hora de detenerse en el término que, en ambas composiciones, nombra estos "juegos". Es el mismo término que designará, en la Grecia clásica, las competencias atléticas en Olimpia, Nemea, la Pitia délfica y el Istmo de Corinto. Es, además, un término íntimamente solidario del que encierra los primores de este afán por demostrar la primacía sobre los rivales; como tales, ambos corresponden a la esfera aristocrática. Anotémoslos juntos: ἀγών y ἀρετή.

En la cuerda del *agón* (o de lo agonal) resuenan los armónicos de la competencia y la lucha; en el *areté* (vinculado etimológicamente con *aristós*, "el mejor", designación implícita de la clase noble) vibran los armónicos de la excelencia y la supremacía. Lejos de limitarse a los "juegos" atléticos (veremos enseguida la relevancia que adquieren en los estudios sobre el deporte), estos términos constituyen la clave de la formación griega clásica, los ideales de lo que Werner Jaeger ha denominado *paideia* en su exhaustivo estudio homónimo:

El tema esencial de la historia de la educación griega es más bien el concepto de *areté*, que se remonta a los tiempos más antiguos [...]. La palabra "virtud" en su acepción no atenuada por el uso puramente moral, como expresión del más alto ideal caballeresco unido a una conducta cortesana y selecta y el heroísmo guerrero, expresaría acaso el sentido de la palabra griega (1985: 20-21).

En la "virtud" aquí mentada convendría escuchar la *virtus* romana, en especial por el formante de lo masculino (*vir, viris*); a la hombría y la valentía, a la capacidad y la fuerza, cabría sumar la búsqueda de perfección. Está claro que este *areté* solamente puede demostrarse en el *agón*, y este abarca el sentido de todas las esferas de la vida en la antigüedad clásica. De hecho, en opinión de Jacob Burckhardt, deberíamos

concebir a la propia gimnástica (las disciplinas corporales) como una derivación específica de este impulso agonal general que anima el espíritu griego:

Así se convierte en agón [...] todo lo superior de la vida de los griegos, tanto en lo físico como en lo intelectual. Él es quien pone de manifiesto el primor (ἀρετή), la raza y la victoria agonal, es decir la victoria noble, exenta de enemistad, nos parece en aquellos tiempos como la expresión antigua de la victoria pacífica de una individualidad. De esta forma de competencia [...] no se volvieron a apartar los griegos, aun en las materias más dispares; se manifiesta en el simposio, en las charlas y escolias cambiadas entre los invitados en materia de filosofía y jurisdicción, hasta descender a asuntos como las peleas de gallos [...]. Tomando los agones una importancia sin par, y es más, convirtiéndose en todo y lo único, venía desarrollándose como efecto recíproco suyo; pero, sin embargo, según hemos visto, como hija del agón, a la gimnástica. Esta es [...] inconcebible sin lo agonal, de todas las maneras nunca podría haber llegado a ser, sin ello, de interés tan vital y un distintivo tan tajante para los helenos. Por todas partes, hasta en los círculos más insignificantes, se presentó la competencia; el desarrollo completo del individuo dependía del medirse y compararse incesantemente entre sí, y esto con ejercicios en los cuales no se intentaba ningún provecho práctico directo (1974b: 135-137).

Gracias a la lección magistral de Burckhardt, comprendemos que el *agón* no designa únicamente una serie de juegos de competición, tampoco un conjunto de actividades, sino una dimensión vital de la entera cultura griega. Es en la estela de esta enseñanza que conviene abrir las páginas de *Homo ludens* (1938), el conocido clásico de Johan Huizinga, para pulsar algunas notas sobre su definición del juego:

El juego es una acción u ocupación libre, que se desarrolla dentro de unos límites temporales y espaciales determinados, según reglas absolutamente

obligatorias, aunque libremente aceptadas, acción que tiene su fin en sí misma y va acompañada de un sentimiento de tensión y alegría y de la conciencia de "ser de otro modo" que en la vida corriente (2015: 55).

En sintonía con Burckhardt, lejos de ceñir el juego a tales o cuales actividades (las diversiones infantiles, la competencia deportiva), Huizinga lo concibe como una dimensión antropológica inherente del ser humano, una función creadora de cultura y una dinámica que atraviesa toda la vida social. De igual manera, el juego o lo lúdico han de integrarse en el concepto clave de lo agonal (de hecho, corresponde precisarlo como *juego agonal*, o lo *lúdico-agonal*), del que el holandés ha ensayado una definición, un elogio y una elegía.

La herencia latina en nuestros términos *juego* (*iocus, iocari*) y *lúdico* (*ludus, ludere*) desplaza este componente de la herencia griega, fundamental en la definición del *Homo ludens*:

El *agón*, en el mundo griego, o en cualquier otra parte donde se haya presentado, muestra todas las características formales del juego y pertenece, en virtud de su función, más que nada al dominio de la fiesta, es decir a la esfera del juego. Es imposible separar la competición, como función cultural, de la triple unión entre juego, fiesta y acción sacra [...]. Pero en la sociedad helena lo agonal tuvo ya, desde muy temprano, tal alcance y estimación tan seria, que ya no se tenía conciencia de su carácter lúdico. La porfía, en todas las ocasiones, se convirtió entre los griegos en una función cultural tan intensa, que se consideró como algo corriente y lleno de valor y ya no se sintió como juego (*ídem*: 58-59).

Volveremos más adelante sobre la dimensión sacra del juego aquí deslizada. La competición, la porfía (los armónicos del *agón*, íntimas resonancias del juego), como vemos, hacen a esta dimensión fundamental de la *paideia* clásica. Si aceptamos esta antropología filosófica de lo lúdico-agonal que Huizinga ha sugerido como un ensayo

histórico sobre el deporte (sobre uno de los aspectos culturales más relevantes del fenómeno deportivo), bien podríamos ampliar su significación y considerarlo como una función cultural. Es así como el filósofo José Ortega y Gasset pudo especular lúdicamente sobre el “origen deportivo” de la cultura.<sup>8</sup>

“El juego es lucha y la lucha es juego” (Huizinga 2015: 73): este antagonismo esencial en el corazón de la actividad lúdica resulta inseparable de “la exigencia de exceder a los demás, de ser el primero y verse honrado como tal” (ídem: 87), “mostrarse, en el desenlace de un juego, superior a otro” (ídem: 86), porque es en el *agón* que se pone a prueba y se demuestra aquella “capacidad o fuerza, de ser auténtico y perfecto en lo suyo” (ídem: 105) que hemos nombrado como *areté*. “Virtud, honor, nobleza y gloria se hallan, desde un principio, en el círculo de la competición, es decir, del juego” (ídem: 106): en estos valores, que rigen el imaginario de las victorias deportivas en nuestro tiempo (y que corresponden, como hemos señalado, al mundo de la aristocracia guerrera), continuamos habitando gozosamente el universo idealizado de los héroes homéricos.

4. “Todos los ejercicios corporales fueron en un principio actos de culto”, asegura Carl Diem (1966: 15). Acabamos de leer una afirmación similar en *Homo ludens*: “Es imposible separar la competición, como función cultural, de la triple unión entre juego, fiesta y acción sacra”. De hecho, Johan Huizinga vuelve a subrayar más adelante: “Todo lo que en una tradición posterior se nos presenta tan sólo como un juego bello y noble ha sido, alguna vez, juego sacro” (*ob. cit.*: 162). Asomados al círculo de los guerreros en el canto XXIII de la *Ilíada*, no se nos puede escapar

---

8 En una serie de artículos publicados en *El Espectador* en la década de 1920, en los que discute contra el utilitarismo y la teoría darwiniana de la adaptación, el filósofo español defiende el fenómeno de la vida en la naturaleza y la obra creadora de la cultura como muestras de un impulso primordial que no respondería a la necesidad sino a la espontaneidad, el exceso, lo superfluo; lejos de la practicidad, toda creación obedecería a un motor caprichoso, desbordante, lúdico. Valga esta cita: “Si entendemos por trabajo el esfuerzo que la necesidad impone y la utilidad regula, yo sostengo que cuanto vale algo sobre la tierra no es obra del trabajo. Al contrario, ha nacido como espontánea eflorescencia del esfuerzo superfluo y desinteresado en que toda naturaleza pletórica suele buscar esparcimiento. La cultura no es hija del trabajo, sino del deporte” (1946: 295). Este impulso festivo y juvenil, esta fecundidad creadora, habría intervenido también en el “origen deportivo” del Estado (*ídem*).

este anclaje ritual de los juegos agonales que acabamos de considerar, una fabulosa culminación de la ceremonia fúnebre en honor de Patroclo.

En este punto, las conjeturas históricas resultan imbricadas con la especulación filosófica, en una suerte de antropología cultural del juego. Los ritos funerarios y los actos dirigidos a una entidad superior (es decir, cobijados por la creencia mítica o religiosa) han sido reconocidos como antecesores de las prácticas deportivas, como ocurre con la continuidad imaginaria del proyecto olímpico moderno con el pasado glorificado de los juegos panhelénicos (Durántez 1996). Del mundo heroico de la *Ilíada* a la celebración regular de las pruebas agonales en la antigua Olimpia y otras sedes, podríamos conjugar la ofrenda a los dioses con el culto a los muertos, en un magnífico espectáculo colectivo donde, además, se consolidaba aquel sentido comunitario helénico (Burckhardt, *ob. cit.*). En el poema de Homero, recordemos, los dioses no contemplan el destino humano desde una distancia y una indiferencia absolutas, sino que intervienen en la suerte de la batalla una y otra vez, en ocasiones corporizándose a voluntad. Este antropomorfismo religioso de la Grecia clásica (cf. Nilsson, *ob. cit.*) favorecía así una cercanía o un pliegue entre ambos mundos, de manera que no sería descabellado aceptar la hipótesis que arroja Carl Diem: "Los antiguos se sentían inclinados a imaginar a sus dioses en plena juventud, llenos de fuerza y aficionados al ejercicio corporal" (*ob. cit.*: 17); es decir, como atletas.

A diferencia de otras ceremonias mortuorias, donde cabría esperar una pauta ritual más rígida para el desarrollo de los "juegos", en las disputas agonísticas de nuestro canto XXIII notamos aquellas características del juego que entusiasman en las páginas de Huizinga, sea la tensión o la incertidumbre del resultado. Vale, entonces, pesar en un fiel de la balanza la hipótesis del "juego sacro", y en el otro fiel la hipótesis conspicua que deriva al juego de un pasado ritual (es decir, como lo que queda de un contexto sagrado perdido). En *Homo ludens* encontramos, incluso, una hipótesis extrema:

La comunidad arcaica juega como juegan el niño y los animales. Este juego está lleno, desde un principio, de los elementos propios al juego, lleno de orden, tensión, movimiento, solemnidad y entusiasmo. Sólo en una fase posterior se adhiere a este juego la idea de que en él se expresa algo: una idea de la vida. Lo que antes fue juego mudo cobra ahora forma poética. En la forma y en la función del juego, que representa una cualidad autónoma, encuentra el sentimiento de incardinación del hombre en el cosmos su expresión primera, máxima y sagrada. Va penetrando cada vez más en el juego el significado de una acción sagrada. El culto se injerta en el juego, que es lo primario (2015: 39).

Primero es el juego (el gesto autónomo, el trazo de un espacio-tiempo que gira sobre sí, ese acto que constituye un fin *per se*, la repetición rítmica de este proceso), y de este surgen la poesía y lo sagrado; lo que es decir que del juego nace lo sagrado dos veces, como acción y como palabra. Bellísima hipótesis, a la que quitaremos el embrollo innecesario de la primacía. La argumentación general de Huizinga invita a imaginar una antropología filosófica en la que el juego y lo sagrado se imbrican en esta incardinación humana en el cosmos.

He aquí la clave para arriesgar una justificación funeraria a la hora de contar el origen de los deportes. Estos juegos rituales, como las puertas de Jano, miran en dos direcciones: en una, se trata de apaciguar el ánimo del muerto, integrando el hecho brutal en una trama simbólica (el trabajo del duelo); en otra, reafirmar la voluntad de vivir y el sentido de la existencia:

El hecho a menudo inexplicable de la muerte es solemnizado en los juegos olímpicos, como la dimensión principal de un culto funerario. Así, el lamento, el sentimiento de pérdida y de tristeza se convierten en parte del juego. Estos funerales de naturaleza deportiva constituyen un acto de glorificación de la vida, y una expresión del deseo de existir. Los jóvenes reunidos en torno del



ataúd buscan asimilar la fuerza del guerrero fallecido, en la plenitud de los rasgos victoriosos y el valor de su predecesor, para crecer con el recuerdo del muerto ilustre y haciéndose responsables de mantener sus cualidades en el futuro (Diem, citado por Durántez, *ob. cit.*: 55).

En la fascinante madeja de textos a la que apenas nos hemos asomado, el ritual sagrado y el juego van tan anudados como desanudados. Siguiendo las enseñanzas de Emile Benveniste, el filósofo italiano Giorgio Agamben entiende que, proviniendo de la esfera de lo sacro, el juego la modifica y trastorna al punto de que puede ser definido como lo "sagrado invertido". Si la ceremonia sagrada implica un *mito* (una historia, un horizonte cosmológico, las coordenadas de un universo simbólico determinado) y un *rito* (un conjunto de acciones reglamentadas, las pautas de un accionar que reproduce la narración mitológica), "podríamos decir que hay juego cuando sólo se cumple una mitad de la operación sagrada, traduciendo únicamente el mito en palabras y únicamente el rito en acciones" (Benveniste, citado en Agamben 2015: 98). Una acción desanclada de un contexto mítico (es decir, significativa) perdido, la reliquia mecánica de una cosmovisión olvidada, el vestigio absurdo de un ritual arcaico: en los ritos arrancados de un nido antiguo se perfilarían, con el tiempo, las prácticas corporales "deportivas".

Más allá de las correspondencias hasta aquí expuestas, está claro que no todo lo que llamamos "juego" es la pieza suelta de un rito pretérito o la ruina muda de una remota significación. No olvidemos, de paso, aquella precaución sobre los "mundos del pasado en discontinuidad" que hemos observado en Gumbrecht. No obstante, en el esquema del juego trazado por Huizinga no es difícil reconocer elementos en común con la práctica ritual; si no en términos históricos, integremos estas exploraciones en una comprensión compleja del fenómeno deportivo. Es en esa misma línea armónica que podríamos imaginar el rito y el juego como los dos extremos de un vaivén pendular en el que Agamben ha sabido demostrar la inscripción de la historicidad

y la dinámica elemental de la función significante, aquellas en las que devenimos humanos.

5. La poesía heroica de la *Ilíada* representa el mundo idealizado de la aristocracia guerrera. En sus versos refulge “la solemne belleza y la irremediable emoción que antaño fuera la guerra”, como ha subrayado el escritor italiano Alessandro Baricco en la apostilla con la que cierra su reciente versión novelada para una lectura pública:

La fascinación por las armas es constante, y la admiración por la belleza estética de los movimientos de los ejércitos es continua. Bellísimos son los animales en la guerra, y solemne es la naturaleza cuando está llamada a servir como marco para la masacre. Hasta los golpes y las heridas son cantados como obras soberbias de un artesanado paradójico, atroz, pero sabio. Se diría que todo, desde los hombres hasta la tierra, alcanza durante la experiencia de la guerra el momento de su más alta realización, estética y moral: casi la culminación gloriosa de una parábola que sólo en el momento de la atrocidad de la lucha mortal encuentra su propio cenit (2005: 184).

Esta fascinación que ejerce la belleza feroz de la batalla, esta soberbia “culminación gloriosa” de un cosmos que gira en torno de la “experiencia de la guerra”, hacen al encanto de un canto maravilloso, la magia memorable de la narración épica. Hemos apuntado desde el comienzo aquella “cóncava resonancia” del universo homérico en la imaginación deportiva. Ahora nos ocuparemos, con algún detalle, de las vibraciones específicas causadas por el ariete bélico.

En el conjunto de pruebas que animan la ronda ceremonial de los héroes en el canto XXIII de la *Ilíada* (al igual que en la exhibición que anima el banquete en el palacio de Alcinoos, en el canto VIII de la *Odisea*), habíamos advertido aquellas fortalezas y destrezas que imaginamos imprescindibles en el amasijo de la batalla.

Desplazadas o arrancadas de ese terreno, anulada su instrumentalidad, la finalidad de estas acciones es ahora su propia ejecución autónoma; es como si los juegos agonales representaran una versión estilizada de la guerra. Johan Huizinga ha considerado esta imbricación inescindible: "Cualquier lucha vinculada a reglas limitadoras porta ya, por este ordenamiento regulado, los rasgos esenciales del juego, y se muestra como una forma de juego especialmente intensa, enérgica y muy clara" (*ob. cit.*: 139). En la noción de lo lúdico-agonal (la clave musical de *Homo ludens*), de hecho, se implican mutuamente la cara y ceca del juego y la guerra. La dinámica agonal (lucha, competición, desafío) acarrea la cadena de asociaciones del enfrentamiento bélico (entendido como construcción cultural), no respecto de una época arcaica, sino para remarcar una dimensión inherente al juego.

Junto con la hipótesis que llevaría a considerar el juego como una guerra transfigurada, como la transposición dramática o teatralizada de las acciones bélicas, cabe apuntar la hipótesis que encontraría en la representación de la guerra una configuración perceptiva y cognitiva para la práctica deportiva, una clave estética en la significación de una experiencia:

No puedo expresarte cuántas veces, de golpe, toda la guerra me ha vuelto a la memoria aquí. Como si fuera una unidad en campaña, el equipo aparece por parajes desconocidos, atravesando, al buen tuntún, toda una población, para alcanzar el "cuartel general" del club adversario [...]. Pero lo que tú no puedes saber es con qué agudeza se acuerda el cuerpo [...]; por ejemplo, cuando la línea de delante se pone en marcha, y avanzamos corriendo todos, los unos a escasos pasos de los otros, ¿cómo no creerse de retorno en una oleada de asalto? [...] Todo esto, amigo mío, es la guerra; una guerra a la que se hubiese privado de todo el horror, y ya solamente quedara en la misma cuanto de bueno y de duro tenga [...]. La violencia ordenada y calma, el coraje, la sencillez, la salubridad, algo virgen y rudo [...]: *he ahí lo que yo he amado en la guerra; sí,*

amado, a pesar del peligro y el horror, y he ahí lo que he vuelto a encontrarme en el fútbol (De Montherlant 1982: 107-111; el destacado es nuestro).

En la tensión y la rudeza de un partido de fútbol, en la refriega corajuda de los cuerpos, en la conjunción colectiva de los movimientos, en la vitalidad violenta y juvenil del deporte, no es solo la fantasía, sino también la agudeza sensorial del cuerpo las que se muestran abiertas a un revivir de la experiencia bélica. En esta prosa lírica de *Las Olímpicas* de Henry de Montherlant (las hemos citado antes), el fútbol es saludado como "una de las innumerables formas, que cada siglo modifica a su gusto, de la introducción a la vida heroica" (ídem: 51). "He ahí lo que yo he amado en la guerra": esta celebración del deporte como una continuación sublimada de la guerra ("a la que se hubiese privado de todo el horror"), podría ser señalada como afluente de un cauce mayor. Esta transmutación de lo bélico en lo deportivo participa del ideal agonal que entusiasma a una generación formada en el humanismo clásico, la misma que promueve el amateurismo y el olimpismo.

Teniendo a mano estos retazos (la belleza poética de los combates en la *Ilíada*, admirada por Baricco; la asimilación de la vibración bélica en el juego agonal, en Huizinga; la experiencia deportiva asociada a la batalla, en la prosa de Montherlant), encontramos en la guerra o en lo bélico una atractiva matriz semiológica para imaginar el deporte; una figuración plástica, una codificación simbólica versátil que, al traducir una cosa en términos de otra, se presenta como un concepto metafórico (a la vez perceptivo, cognitivo y valorativo) que estructura y orienta nuestra experiencia del mundo (Lakoff y Johnson 1995).

Hagamos lugar ahora, al lado de estas conjeturas sobre la imaginación deportiva, para echar una ojeada sobre las hipótesis sociológicas. En lo que Norbert Elias (1989) ha caracterizado como el "proceso de la civilización", es decir, las transformaciones de larga duración en las pautas sociales de conducta y las maneras de sentir, encontramos que las prácticas deportivas pueden ser estudiadas como

una versión estilizada de formas anteriores de agresividad, como una variación "destilada" o "depurada" de expresiones que supieron ser mucho más feroces. Un panorama de largo alcance histórico permite describir lo que llamamos "deporte" (al igual que si observamos qué ha ocurrido con la educación de niños y niñas, o las relaciones sexuales) en términos de una evolución de las estructuras emotivas de la personalidad, que ha llevado a un progresivo autocontrol de los comportamientos sociales.

"En todas sus variedades –escribe Elias–, el deporte es siempre una batalla controlada en un escenario imaginario" (Elias y Dunning 1992: 68). Despojada de su aguijón axiológico, aquí la "civilización" cumple un rol descriptivo y designa el proceso que ha conducido tanto a una regulación social cada vez más refinada de los impulsos emocionales como a una paulatina y decisiva interiorización de aquellas pautas regulatorias. De hecho, la "batalla controlada" del deporte requiere de los cambios previos que se traducen en el autocontrol de los impulsos, en la autorregulación de la "vida instintiva":

Pero este cambio, la difusión de la práctica de los deportes por parte de los hombres, y de las mujeres, tiene como requisito previo el haber alcanzado un grado elevado de represión de los impulsos. Costumbres de baño, deportes de este tipo y tal libertad (en comparación con las fases anteriores) solamente son posibles en una sociedad en la que se da por supuesto un elevado grado de represión y en la que tanto las mujeres como los hombres están absolutamente seguros de que una autoacción intensa y unas reglas de etiqueta muy estrictas mantienen a cada uno en su sitio (Elias 1989: 226).

En la guerra fingida de las disputas deportivas, en la coreografía bélica de las competiciones, en la agresividad sublimada de los torneos, asistimos a la culminación de una socio-génesis y una psico-génesis que han transformado unas

cuantas conductas violentas pretéritas en formas socialmente aceptadas, gracias a la regulación y el autocontrol de los impulsos.

Las batallas figuradas del deporte así entendidas transcurren en un "escenario imaginario"; el "proceso de civilización" contribuye a explicar no solo la dinámica de la práctica deportiva, sino también que se haya convertido en un espectáculo, en un pasatiempo para espectadores. Al igual que en el caso de las artes dramáticas o el cine, "muchas actividades recreativas nos proporcionan un escenario ficticio para hacernos sentir una excitación que imita de algún modo la producida por situaciones de la vida real, aunque sin los peligros y riesgos que ésta conlleva" (Elias y Dunning 1992: 57). Un "grado elevado" de estas regulaciones en la vida social (la "represión de los impulsos", la "autocoacción intensa" que, entre otras cosas, se traduce en la práctica de deportes) incluye además la posibilidad de experimentar de manera desplazada o vicaria las sacudidas emocionales que suelen acompañar la acción concreta. En otras palabras, al contemplar como espectadores las situaciones de una "batalla deportiva", el asalto intenso de las emociones puede vivirse de modo "civilizado", es decir, autocontrolado y en un "escenario ficticio".

Sin embargo, en esta "excitación imitativa", en esta impulsividad sustitutiva que la mediación del espectáculo deportivo hace posible, reside una tensión inherente al proceso civilizador:

Pero si el deporte comparte con otras muchas actividades recreativas su carácter mimético, la posibilidad de despertar emociones similares a las que se experimentan en otras situaciones y aun la posibilidad de la catarsis, se diferencia de la mayoría de ellas, y sobre todo de las artes, por el papel central que en los deportes desempeñan las luchas *in toto* entre los seres humanos. *En todos los tipos de deporte, los seres humanos luchan entre sí directa o indirectamente. Algunos, de diseño estrechamente parecido al de una batalla real entre grupos hostiles, tienen una propensión particularmente fuerte*

a provocar emociones y excitaciones. De aquí que representen un vívido ejemplo de uno de los problemas centrales de numerosos deportes: el de cómo reconciliar entre sí, con base en su diseño, dos funciones contradictorias –de–controlar agradablemente los sentimientos humanos, es decir, evocar a plenitud una emoción placentera por una parte, y conservar sin embargo en vigor una serie de coerciones que mantengan bajo control las emociones de-controladas, por la otra (Elias y Dunning, *ob. cit.*: 66; el destacado es nuestro).

En el “carácter mimético” de recreaciones como el deporte y en “la posibilidad de la catarsis” que cabría esperar de ellas (tanto practicándolas como contemplándolas), habría que hilar las múltiples significaciones de la tradición aristotélica, ardua cuestión que por ahora dejaremos en suspenso. Nos conformaremos con subrayar los matices de la “imitación” (la relación con un modelo, la gestualidad y el aprendizaje corporales), los de la “representación” (lo teatral o lo dramático de la mimesis) y los de la “ semejanza” (el trazo de la analogía), presentes todos en la cita.<sup>9</sup> El “diseño parecido al de una batalla real” de los deportes, como hemos visto, hace a su misma génesis en términos sociológicos, pues se trata de “depurar” impulsos agresivos que han sido mucho más vehementes en el pasado. Liberar una agresividad que a lo largo del tiempo ha sido reprimida, en esta suerte de mimesis bélica del deporte, constituye una forma de controlarla; a la vez, aflojar o alivianar en un “escenario ficticio” el peso de regulaciones y autocontroles sociales (con el placer que esto conlleva) pone en riesgo la propia existencia de dichas coerciones.

Si el fútbol puede ser celebrado como “una de las reservas salvajes del civilizado” (Caparrós y Villoro, *ob. cit.*), el conjunto de los deportes nos mostraría la tensión contradictoria entre las dos funciones elementales de esta “salvajería

---

<sup>9</sup> En el corpus aristotélico, la noción de *mimesis* se extiende mucho más allá de la *Poética*, es decir, más allá de los problemas que estos armónicos fundamentales (la imitación, la representación, la semejanza) suponen para la reflexión estética (Suñol 2012). Dada su naturaleza ingénita y antropológica (en una continuidad graduada respecto del mundo animal), constituye una habilidad o herramienta primaria del aprendizaje, en la que lo cognitivo va de la mano con el placer que genera. No es esta la ocasión para desplegar las potentes ramificaciones de la mimesis en el campo de los estudios sobre el deporte. Consignemos, siquiera como un modelo posible para consideraciones futuras, la importancia del aprendizaje mimético en la formación del púgil, tal como la ha estudiado Loïc Wacquant (2006) en su etnografía del gimnasio del club Woodlawn de Chicago.

civilizada”: “La pieza central de la figuración formada por un grupo de personas que realizan una actividad deportiva es siempre una lucha fingida, con las tensiones controladas que engendra y la catarsis –o liberación de la tensión– al final” (Elias y Dunning, *ob. cit.*: 195).

6. Una fiesta de bodas, una disputa legal en el foro, dos ejércitos en pugna; la labranza de la tierra, el tiempo de la cosecha, una viña de oro, un banquete; la música bucólica, los pastores junto a sus rebaños, la danza de mancebos y doncellas; el océano ciñendo la tierra, el sol con la luna y las estrellas: las magníficas viñetas de la civilización helena cobran vida en el escudo que el dios Hefesto, el ilustre artífice, ha cincelado para Aquiles. El héroe de los pies ligeros, centro de gravedad de los acontecimientos en la *Ilíada*, vuelve a entrar en la batalla cargando todo un símbolo de su supremacía guerrera y un modelo a escala de la cultura griega.

Nos hemos asomado al poema homérico como si se tratara de este escudo maravilloso; como si fuera un talismán equivalente al universo, un emblema de significaciones innumerables, un Aleph de incontables tesoros. No son pocas las razones de esta querencia para esbozar las que hemos presentado como conjeturas de una lectura “deportiva” de sus cantos. Con el inventario “mitológico” de unas cuantas disciplinas olímpicas y su interés histórico; con el afán heroico y sus valores aristocráticos (entre los que se cuentan algunos términos valiosos para el estudio y la reflexión sobre el deporte); con la especulación sobre el posible origen ritual (y fúnebre) de las prácticas corporales y su espectáculo agonal; con las derivaciones estéticas y teóricas a que da pie el concepto metafórico de la guerra, apenas hemos pulsado un puñado de notas, en las que acaso hayan de escucharse sus resonancias más cercanas.

Más allá de los aciertos o los equívocos de esta travesía, a la que nos gustaría defender como una exploración lúdica (¿es otra cosa la lectura?), es difícil restar importancia a la narración de la guerra de Troya, soñada por el Hacedor, a la hora



de ocuparnos del deporte. Bastaría con volver a señalar que el humanismo clásico y la idealización del pasado griego (algunos de sus trazos han sido esparcidos aquí) han formado el humus del que ha brotado, precisamente, algo así como el concepto mismo de deporte en su moderna significación. Hemos atendido ciertos enredos humanísticos (históricos, sociológicos, antropológicos, filosóficos, estéticos). Pero si nos hemos aquerenciado en el mundo de los héroes homéricos ha sido por el resplandor de la poesía. En la potencia figurativa de sus escenas, en el retrato de sus guerreros, en la paleta de sus símiles, en el friso fabuloso del occidente arcaico, la *Ilíada* guarda la llama inmortal de la imaginación.

# LA PISTA SONORA DE LA ÉPICA

1. Desde aquella noche en la que Luis Ángel Firpo sacó del ring a Jack Dempsey, al calor de los golpes y la valentía de quienes siguieron sus pasos (cómo no mencionar a Pascual Pérez o Carlos Monzón, entre tantos más), la mitología popular del boxeo en la Argentina entreveró, como apunta Sergio Olguín al prologar una selección de cuentos, “un imaginario en el que las cualidades del ser nacional se concentraban en un par de guantes” (2000: 9).

Si el boxeo construía un relato mítico de las ilusiones argentinas, tarde o temprano debía cruzarse con la literatura. Y ese cruce es casi coincidente con los años de gloria del boxeo nacional: la mayoría de los textos referidos al box fueron escritos entre los 30 y los 70, tiempos en los que dos hombres en un cuadrilátero podían despertar casi la misma pasión que veintidós jugadores en un campo de fútbol (ídem: 10).

El heroísmo individual, plasmado en hazañas sin igual, en cuyo “relato mítico” se condensan “las ilusiones argentinas”; el pasado idealizado (“los años de gloria”) y la pasión colectiva: en el conjunto de estos rasgos podemos advertir las claves de una matriz narrativa que Olguín ha sabido subrayar, al afirmar que el boxeo resulta, como el fútbol, “uno de los últimos refugios de la épica” (ídem: 14).

Considerar el mundo del deporte (ya no solamente el boxeo) como un fabuloso panteón de héroes, un universo de nombres propios y proezas que, al igual que la guerra, convoca el despliegue de “narrativas heroicas” en las que se cifraría el destino de toda una comunidad o una nación, no debería ceñirse al campo de la literatura o de las conjeturas estéticas. De hecho, es la tesis que ha explorado Eduardo Archetti en

clave sociológica, para dar cuenta de la conexión entre el espectáculo público de las prácticas corporales y las identidades nacionales (Archetti 2001). En el caleidoscopio complejo y contradictorio del fútbol, el polo, el box o el automovilismo (con su diversidad individual y colectiva, sus distinciones de clase), es posible reconocer un espejo múltiple donde se ha forjado una imagen de la Argentina como nación, en las competencias con otros países y también fronteras adentro.

Aceptemos –en un equilibrio tentativo entre la estética literaria y la deriva sociocultural– este “refugio” o esta “sobrevida” de la tradición épica en la imaginación deportiva (y, por qué no, en el imaginario simbólico que el deporte ofrece a la inscripción de lo “nacional”), y tiremos poco a poco de los hilos significantes que enumeramos antes. Lejos de pretender un examen exhaustivo, vamos a pulsar unas cuantas teclas en busca de algunas notas distintivas.

2. Si nos asomamos a la *Ilíada* de Homero, uno de los moldes de la épica clásica, nos asaltará el mundo idealizado de la nobleza guerrera. En la urna del término *héroe* (del griego *hêrôs*) se confunden las cenizas de los señores de la aristocracia con las de la mitología, que atribuye a determinados personajes una prosapia semidivina. En ambos casos, el nacimiento (en el seno de la clase dominante o de la unión entre dioses y mortales) contiene *in nuce* los atributos que habrán de marcar el destino de ese carácter. Las acciones acometidas únicamente vienen a confirmar lo que anidaba en el héroe desde el momento de nacer, aquel rasgo característico (como los pies ligeros de Aquiles o los fecundos ardides de Odiseo) gracias al cual obrará sus hazañas.

He aquí un trazo habitual en la semblanza de los héroes deportivos, y a la vez una diferencia. Reparemos en esta descripción que ofrece Erich Auerbach:

Las figuras homéricas, cuyo destino se halla unívocamente fijado, y que despiertan cada día como si fuera el primero, no pueden caer en situaciones

internas tan problemáticas; sus pasiones son desde luego violentas, pero simples, y se exteriorizan de inmediato (1996: 18). Aquiles y Ulises están magníficamente descritos, con abundancia de hermosos conceptos y epítetos; sus sentimientos se manifiestan sin reservas en sus palabras y ademanes; pero no evolucionan, y la historia de sus vidas se ha basado inequívocamente de una vez y para siempre (ídem: 23).

No puede afirmarse que el "destino" de las figuras del deporte hubiera estado "unívocamente fijado" desde su niñez, ni que sus biografías se hubieran "basado inequívocamente de una vez y para siempre", como ocurre con los héroes épicos. Sin embargo, abundan las narrativas que remiten a los testimonios y registros de la infancia (como esas imágenes en blanco y negro del Pibe de Oro, haciendo jueguitos en el potrero de Fiorito y contando sus sueños), en busca de aquellas primeras chispas que habrían revelado tempranamente la genialidad atlética.<sup>10</sup>

A propósito de este lazo, Vittorio Dini ha señalado dos variaciones. En contraste con aquellos titanes, "que demuestran con sus actos una condición de absoluta excepcionalidad, en virtud del nacimiento y del origen, o bien del valor y de la fuerza" (2001: 63), el campeón deportivo encarnaría un "heroísmo democrático", el de la igualdad de oportunidades en la sociedad de masas moderna. Ahora, esto lleva a una diferencia notable:

En el caso del campeón deportivo, del héroe deportivo, sucede lo contrario de lo que se da para el héroe mitológico o el caballero medieval: *cuanto más baja es la condición social y cultural de partida, mayor es su representatividad como héroe*. Justamente porque en este caso son más evidentes a la vez: la igualdad,

---

10 "El carácter de un hombre es su destino": este epígrafe de Heráclito abre la semblanza novelesca de José María Gatica en la pluma de Jorge Montes (1978). Lejos de las resonancias clásicas que podría acarrear la sentencia, las escenas coleccionadas en el libro discuten explícitamente contra "la imagen creada por el error o la maledicencia de la gente y de algún sector del periodismo" (ídem: 9). El Tigre puntano, con sus claroscuros y contrastes, aparece entonces cobijado por la mirada piadosa del amigo. El único "destino" que podría mentarse aquí (como en el caso de tantos otros "héroes" deportivos) es el peso abrumador de las determinaciones de clase.

el carácter común de las chances de partida, por un lado, y por otro, el éxito, el logro, la coronación de la *performance* (ídem: 64; el destacado es nuestro).

Puede que en esta construcción imaginaria de las figuras del deporte encontremos una tensión similar a la que Umberto Eco ha señalado al analizar a los héroes del cómic, como Superman; la presencia de elementos del mito (aquí, la prefiguración temprana de un destino triunfal, los rasgos excepcionales que permiten actos únicos) se cruza con el estereotipo del hombre medio y con lo imprevisible de los acontecimientos en una civilización de la novela (Eco 1993).

Tampoco habría en las biografías deportivas un destino anunciado por la sola pertenencia a un linaje semidivino. Sin embargo, por qué no ensayar una genealogía posible; por qué no trazar una filiación, como la que ha sugerido Diego Tomasi para comprender en la larga duración el juego de Juan Román Riquelme (Tomasi 2014). Si Píndaro podía enredar a gusto la mitología a la hora de cantar el elogio de los vencedores en las competiciones agonales, haciendo de un simple mortal el heredero de los dioses, bien podemos integrar modestamente la trayectoria de un futbolista en la continuidad de una sangre, una tradición. La cuestión del linaje es también una oportunidad para discutir sobre estilos, como muestra esa cíclica polémica futbolera entre la escuela rioplatense y la escuela europea (Sasturain 2011).

En el ropaje épico con el que se suele vestir a los protagonistas del drama deportivo sobrevive el antiguo universo de valores de la aristocracia guerrera. De allí provienen, si no los ideales (unos cuantos trastos polvorientos, aunque también son espectros que las palabras convocan), ciertamente los énfasis de tantísimas narrativas. Sirva de ejemplo este compendio que Werner Jaeger ha hecho de la nobleza homérica:

*La lucha y la victoria son en el concepto caballeresco la verdadera prueba de fuego de la virtud humana. No significan simplemente el vencimiento físico del adversario, sino el mantenimiento de la areté conquistada en el rudo*

dominio de la naturaleza. La palabra *aristeia*, empleada más tarde para los combates singulares de los grandes héroes épicos, corresponde plenamente a aquella concepción. Su esfuerzo y su vida entera es una lucha incesante para la supremacía entre sus pares, una carrera para alcanzar el primer premio. De ahí el goce inagotable en la narración poética de tales *aristai*. Incluso en la paz se muestra el placer de la lucha, ocasión de manifestarse en pruebas y juegos de varonil *areté* (1985: 23; el destacado es nuestro).

Así como asistimos gozosamente a las principalías (las *aristai*) de Diomedes, de Agamenón o de Patroclo en la *Ilíada*, aquellos “combates singulares” en los que la virtud heroica es puesta a prueba para demostrar la “supremacía” de la *areté* conquistada, ¿no disfrutamos acaso de los relatos deportivos en los que un jugador “se pone el equipo al hombro”, cuando un jugador es destacado por haber “ganado él solo” un partido? El “esfuerzo de una vida entera”, “incesante lucha” por imponerse entre sus pares y “alcanzar el primer premio”, ¿no es también el retrato mediático y publicitario de los héroes deportivos?

A la misma esfera de valores corresponde también el énfasis reiterado sobre el prestigio que acompañaría de modo inherente a determinados triunfos deportivos. Se juega y se gana para alcanzar la gloria, repite la frase hecha. “Los cantos heroicos –escribe Arnold Hauser– deben su origen al afán de gloria de la nobleza guerrera [...]. Hasta cierto punto, todo el arte de la antigüedad clásica está condicionado por este afán de gloria, por este deseo de alcanzar renombre entre los contemporáneos y ante la posteridad” (Hauser 1998: 80).

3. Como enseña el genio lector de Mijaíl Bajtín, el mundo heroico de la epopeya nunca fue un poema sobre el presente, sino la narración de un pasado absoluto, que nos interpela desde una doble distancia, temporal y valorativa (Bajtín 1986).

Echemos un vistazo a esta temporalidad característica de lo que el lingüista ruso ha definido como la "distancia épica".

Empecemos con la semblanza irónica que Juan Villoro traza de la "nostalgia futbolística":

El espectador de museo, que compara a todo extremo con Garrincha, es un amargado de peligro. Nada que suceda hoy estará a la altura de los improbables héroes que jugaban sin cobrar y atajaban penaltis con los brazos atados. Las costumbres perdidas se convierten en los detalles que daban similitud al paraíso (2006: 71-72).

Este anclaje del reino mitológico de los "héroes improbables" en el paraíso perdido de un tiempo pasado no obedece solamente a los caprichos de la memoria; es razonable pensar que "ningún lance visto en la edad adulta enciende el fuego de las pasiones infantiles" (ídem: 71). El de la epopeya es un tiempo pasado por su valor fundacional, por esa dimensión originaria que anima sus entrañas y a la que deberá remitirse todo acaecer posterior si lo que se pretende es confirmar un sentido de pertenencia. Como tal, no es un asunto de la memoria individual, sino un tesoro de la memoria colectiva. Si el deporte y las narraciones que lo constituyen en un espectáculo de masas pronto devienen una epopeya de la nacionalidad, como ha estudiado Eduardo Archetti (*ob. cit.*), la consolidación del nacionalismo deportivo y un "estilo de juego propio" (en especial, en el caso del fútbol argentino) ha de regresar cíclicamente a un pasado reiteradamente mitificado, cuyos vericuetos y contradicciones ha analizado Pablo Alabarces a lo largo de la historia (Alabarces 2008).

Este pasado "valorativo-temporal" de la épica se presenta "distanciado, terminado y cerrado como un círculo" (Bajtín, *ob. cit.*: 531). A diferencia de la experiencia novelesca, que trabaja en la apertura vital del presente histórico (la aventura de un horizonte abierto de sucesos y esa incertidumbre respecto de lo que

habrá de ocurrir a cada paso), la epopeya vuelve a narrar una historia conocida, la de un destino cumplido, la de un recorrido completo. No se trata de dar a conocer o de revelar, sino de recordar, de volver a vivir. Algo de ese espíritu puede advertirse en "10.6 segundos", esa joya borgeana con la que Hernán Casciari (2015) ha homenajeado el álef (o mejor, el Aleph) de la epopeya maradoniana. No solo el segundo gol a la selección de Inglaterra en el Mundial de México 86 (y cómo habría atravesado la biografía posterior de sus protagonistas), sino el entero destino del héroe máximo del fútbol argentino (volveremos sobre esta hipérbole) vuelven a ser representados ante nosotros como un diamante pulido, un instante definitivo. Es como si una significación trascendente hubiera sido inscripta y cifrada en la epifanía de aquel gol, como si un destino absoluto se hubiera manifestado en ese pretérito perfecto.

Ocurre que la matriz de la épica, al menos en su forma clásica, siempre conduce al "distante plano del recuerdo", siempre proyecta "el pasado de valores, principios y cimas" (Bajtín, *ib.*), allí donde la lejanía temporal se confunde con la valorativa. El "círculo cerrado" desplegado por el relato heroico (ese carácter de "terminación", de "hermeticidad" del destino narrado) ha de entenderse también como la imposibilidad de modificar los hechos y las acciones tal como han sido contados. Ayer dorado, aquel tiempo de gloria se presenta "aislado por una frontera absoluta de todos los tiempos posteriores" (Bajtín, *ob. cit.*: 527); destruirla "significa destruir la forma de la epopeya como género" (*ib.*).

4. Volvamos a la fundación mitológica del boxeo argentino; no tan mitológica, si se recuerda que sentó las bases para su práctica oficial. Haciendo gala de un humor elegíaco, acaso porque los días felices de su infancia coinciden con los decenios dorados del noble arte de los puños, Julio Cortázar ha rememorado aquella noche del 14 de septiembre de 1923:



Sí, Firpo tuvo su hora inmortal de tres minutos y además reglamentariamente ganó la pelea, pero con esa manía que tiene la verdad de suplantar a la ilusión, en los otros tres minutos Dempsey demostró hasta qué punto era capaz de resistir [...] y empezó a demoler la pared de ladrillos hasta no dejar más que un montoncito en el suelo junto con quince millones de argentinos retorciéndose en diversas posturas y pidiendo entre otras cosas la ruptura de relaciones, la declaración de guerra y el incendio de la embajada de los Estados Unidos. Fue nuestra noche triste; yo, con mis nueve años, lloré abrazado a mi tío y a varios vecinos ultrajados en su fibra patria (Cortázar 1968: 70).

“Señora, a mí me tocó asistir al nacimiento de la radio y a la muerte del box” (ídem: 69): en lo que parece una *boutade*, además de una añoranza sincera por los años de gloria pasados, hay algo más que una mera coincidencia. Con la pelea Firpo-Dempsey, efectivamente, se inicia el vínculo íntimo entre la radio y los acontecimientos deportivos, un vínculo que configurará por décadas la experiencia del espectáculo de masas del deporte. En los puños del Toro Salvaje de las Pampas, como puede leerse en la cita (“junto con quince millones de argentinos”, “varios vecinos ultrajados en su fibra patria”), parece haber estado en juego el orgullo nacional, y ya no solo la suerte de un púgil que se representaba a sí mismo. No deberíamos pasar por alto la afirmación de que Firpo “reglamentariamente ganó la pelea”, pues con su derrota nace uno de los mitos constitutivos del “nacionalismo deportivo” argentino (como tal, un mito recurrente): no hemos perdido, sino que hemos sido despojados; nos han robado lo que nos pertenecía; no hemos sido derrotados, sino que hemos sido víctimas de una maniobra espuria.

Si algo nos enseñan los poemas épicos (la *Ilíada*, la *Eneida*, las figuras del Cid o de Roland) es que en el destino del héroe se cifra la nacionalidad, el imaginario simbólico de un pueblo. No es casual que Aquiles lleve en su escudo el conjunto de la

civilización griega. La épica es el canto de la nación. Escuchemos de nuevo al maestro Jacob Burckhardt:

Homero es para los griegos la fuente de las cosas divinas y humanas, en amplio sentido, su código religioso, su maestro de guerra, su historia antigua, con la que aún más adelante se enlaza toda historia, y también suele referirse a él toda geografía; es para ellos mucho más de lo que hubiera podido ser un escrito y garantizado canto religioso [...]; antes había sido su predominio en la educación tan grande, que toda afirmación se la creía confirmada cuando nada contradecía a la tan creída afirmación homérica sobre el asunto (1975: 132-133).

No discutiremos si Burckhardt exagera o no respecto de la autoridad de Homero. Sí interesa registrar el cosmos enciclopédico que resplandece en sus versos, la posibilidad (la conjetura) de que haya representado para los griegos uno de esos talismanes que equivalen al universo. Con permiso (y perdón) de Benedict Anderson, es en el tejido de significaciones del poema, es en las magias parciales del lenguaje, donde acaso la comunidad imaginada de una nación pueda inscribirse (Anderson 1993).<sup>11</sup>

Allí donde un cantar narra la suerte de un héroe cuyo destino representa el sentir de toda una nación (el poema del destino de un pueblo), estamos en el universo pleno de la epopeya. Esta matriz es la que hemos reconocido en aquellas narrativas articuladas por los medios masivos que, antes que difundir meras "noticias deportivas", construyen un mundo poblado de titanes, que cargan sobre sus hombros el imaginario del ser nacional. Que lo diga Eduardo Archetti:

---

11 "A todos los pueblos jóvenes les proporciona la poesía mítica la posibilidad de vivir en lo durable y permanente, en la imagen iluminada de la nación" (Burckhardt 1975: 131). Si bien apuntamos el rol decisivo de las narrativas mediáticas en la configuración de una "imagen nacional deportiva", cabría considerar la "poesía mítica deportiva" que atraviesa la discursividad social de manera mucho más capilar. Pensamos en aquellas narraciones que circulan en la identidad de clubes e instituciones de diverso orden, en las reuniones familiares, en la literatura; una madeja discursiva cuyos hilos múltiples se entrecruzan con la industria mediática del discurso sobre el deporte (un campo donde predomina aquello que Carlos Mangone (1998) ha denominado "la minucia cotidiana"). No correspondería hablar de "nación", sino de comunidades (imaginarias) de pertenencia.

El deporte, con la prensa, la radio y posteriormente con la televisión, alcanza un impacto nacional indudable a través de la libre circulación de sus símbolos, mitos y héroes. Esto es posible porque la práctica deportiva se convierte en un espectáculo público [...]. Si el deporte fue pensado originalmente como una escuela en donde temprar el coraje individual y aprender a funcionar colectivamente, en la época de las naciones, con Juegos Olímpicos y campeonatos mundiales, es obvio que la conexión con las identidades nacionales fue un resultado más que previsible. La Argentina [...] exporta cuerpos, caras, gestos y eventos deportivos, y a partir de ellos una imagen de lo nacional se construye, al mismo tiempo, afuera y adentro (2001: 113-114).

En ese punto de inflexión para los estudios latinoamericanos en comunicación que significó el insoslayable *De los medios a las mediaciones* (1987), Jesús Martín Barbero había reclamado, precisamente, una investigación más atenta sobre las mediaciones culturales entretrejidas en el discurso masivo de la prensa, la radio y el cine, allí donde pudo articularse la formación de las culturas nacionales en el complejo mosaico de nuestra América. Al calor de la integración del Estado con las masas urbanas en los populismos que atraviesan las décadas de 1930 a 1960, lo nacional-popular conforma la dinámica hegemónica en los medios masivos; al igual que en el cine mexicano o la música brasileña (denominaciones que de por sí indican el propósito de la identidad nacional), en el radioteatro argentino confluyen tradiciones populares que hacen al sentido de lo criollo. Algo similar ocurre con esa "imagen de lo nacional", con los "mitos y héroes" colectivos que circulan sin cesar en las narrativas deportivas de la prensa y la radio.<sup>12</sup>

---

12 "De chico, claro, Firpo podía mucho más que San Martín, y Justo Suárez que Sarmiento", para resumir esta cuestión, a la manera cortazariana, con la sentencia que Ariel Scher rescata de las páginas de *Un tal Lucas* (Scher 2014: 76). Según cuenta en "El noble arte", uno de los textos de *La vuelta al día en ochenta mundos* (y del que hemos tomado la cita que abre este párrafo), el recuerdo de infancia de la pelea Firpo-Dempsey condujo, una tarde lluviosa en el exilio parisino, a la escritura de "Torito", "bandera en la cumbre de los cuentos sobre boxeo", como afirma Scher. Al enlazar estos extremos, Cortázar refuerza su mitología de escritor (allí donde el box convive con el jazz o el surrealismo) y, además, en tiempos de su adhesión a la causa latinoamericana, imbrica esa mitología personal con la mitología nacional y popular que tejen las narrativas deportivas.

La periodización propuesta por Pablo Alabarces (*ob. cit.*) permite distinguir las intensidades y remisiones del vínculo de las heroicidades atléticas (o futbolísticas) con la identidad nacional. La fundación mitológica de un "estilo criollo" de juego en las páginas de *El Gráfico*, opuesto al "otro inglés", resulta una construcción identitaria eficaz que se integra con el nacionalismo criollo (el "gauchismo", la celebración del "crisol de razas") establecido por las elites para el Estado argentino. Eficaz en el sentir popular, ese que será convocado y potenciado luego por el nacionalismo peronista, otro relato fundacional y, a la vez, una política tanto estructural como simbólica. En la nominación de las clases populares como "pueblo", en la interpelación que convierte al "pueblo" en "nación", en el ritual nacional-popular del espectáculo deportivo, se manifiesta el dispositivo simbólico desplegado por el Estado peronista y se consolida desde entonces el lazo íntimo entre el deporte y la imagen nacional. Por cierto, la "patria deportiva" de aquella década (1945-1955) coincide con los años dorados de la radio y del cine.

No nos detendremos en la hipérbole fascistizante del "nacionalismo futbolístico" que impuso la dictadura militar en ocasión del Mundial de 1978 y que atraviesa el discurso de los medios en aquel entonces. Sí nos interesa la aparición, en este periodo, de la figura central del "relato nacionalista futbolístico en los años ochenta", siempre a criterio de las épocas sugeridas por Alabarces. Si el linaje semidivino prefigura el destino de los héroes épicos, qué decir de esta genealogía (en el número 3375 de *El Gráfico*, dónde si no, allá por 1984):

El juego corto y electrizante de Walter Gómez, el pique largo de Tucho Méndez, la cintura fascinante de Ángel Clemente Rojas, los ojos en la nuca de Ricardo Bochini, la rauda sutileza de Rinaldo Martino, la gambeta imparable de Sívori, la definición implacable de Sanfilippo, el toque y la pegada de Norberto Alonso. Fue la aparición más explosiva de los últimos tiempos (citado en Levinsky 1996).

En la "aparición explosiva" de Diego Armando Maradona confluye la sangre de la estirpe, la suma temporal del "estilo propio" nacional, "la (¿última?) posibilidad de otorgarle a la *patria* un sentido (fútbolístico)" (Alabarces, *ob. cit.*: 133); y lo imprevisible de esa posibilidad, si se atiende a sus ambigüedades y contradicciones, aquellas que lo han sublimado cual significante vacío (Alabarces *dixit*). Su ciclo en la selección nacional de fútbol (por qué no asimilarlo a los ciclos de la mitología clásica, como el de los doce trabajos de Hércules), y su actuación en los mundiales (de la *aristía* homérica de México 86, pasando por esa *aristía* crepuscular de Italia 90, hasta la caída trágica en Estados Unidos 94), sin dudas, han tallado su dimensión heroica para los argentinos.

En los vaivenes de las significaciones encarnadas por (y en) Maradona, nos gustaría destacar algunas continuidades: la insistencia en un mito de origen (la épica del pibe pobre que se luce en el potrero; que con gambetas indescifrables y malabarismos circenses sale de la pobreza, a la que nunca olvida, como tampoco la fidelidad al barrio y la familia; que es castigado por los poderosos una y otra vez debido a la terquedad con que defiende su origen); el énfasis puesto en la individualidad heroica (el fútbol es un juego de equipo, pero la suerte de la selección en los mundiales y la suerte del Nápoles en las ligas han dependido de la supremacía de su héroe máximo, así como la suerte de los aqueos en Troya residía en la potencia de Aquiles); por fin, la recursividad de su figura como símbolo de la argentinidad (el declamado compromiso con la camiseta celeste y blanca, su nombre como metonimia y metáfora de la nación en la escena global).

"En la historia de la invención de una *identidad nacional* argentina [...], el fútbol funcionó a lo largo del siglo XX como un fuerte *operador de nacionalidad*" (Alabarces, *ob. cit.*: 27): en las narrativas de la prensa, la radio, el cine y luego la televisión (que han tributado a la lógica hegemónica de los aparatos estatales), la mitología de los héroes de la pelota ha contribuido con el imaginario nacional-popular. Por cierto, la comunidad imaginada de la nación no es un mero artificio de lenguaje; no

basta con nombrar o narrar la nación para que esta exista. Pero es difícil imaginar una comunidad nacional sin la mediación narrativa de una épica. El fútbol no es la patria, cierto también; pero en el relato de sus símbolos, mitos y héroes (en esa épica deportiva), una comunidad, un colectivo (¿un pueblo?) acaso pueda reconocerse, inscribir en ese tejido de significaciones un sentir común, un sentido de pertenencia.

5. No es la idealización de una gloria perdida ni la nostalgia del “espectador de museo” lo que ha llevado a Dante Panzeri a juzgar los años cuarenta del fútbol argentino como la edad de oro. Sus razones son conocidas, empezando por la crítica ejemplar a la “industrialización” del deporte y el negocio desbocado que lo habrían herido de muerte (en especial desde la década del sesenta), y siguiendo con la encendida defensa del juego que campea en su obra periodística y en sus libros (ese juego que habría resplandecido con los *cracks* de aquel tiempo y que concitaba la pasión de las multitudes).

El “terrorismo impresionista” de los mote folclóricos con los que el ingenio popular (a la vez registrado por la prensa y la radio) consagraba a los ídolos de entonces atesora el recuerdo de una “apodología heroica” luego extinguida:

Porque no es lo mismo ir hoy a ver a El Beto, El Ronco, El Pepona, El Conejo, que ayer a El Mortero de Rufino, El Machetero, El Corsario Negro, La Saeta Rubia, Los Guerrilleros, Los Pistoleros, El Poeta de la Zurda, o tantos otros que recibieron apodos mucho más seductores que los tomados del diminutivo familiar, de alguna característica fisonómica o física del jugador. Parece obvio que pagar un peso por ver al Diamante Negro o al Divino, cuando no a El Mago o El Pibe de Oro, es tener la sensación de que el dinero se invierte mejor que si pagamos la misma suma por ver a Coco, Pocho, Perico, El Rata o El Nene (Panzeri 2013: 200).

Puede que sea cierto que la extinción de estos apodos (dignos herederos del epíteto épico) se deba, como sostiene Panzeri, a la ausencia de ídolos que supieran merecerlos; si un jugador no rompe el común denominador, difícilmente conquiste el fervor del bautismo futbolero. Como sugiere la cita, la metáfora o la "sobrecarga de imaginación" plasmada en aquellos bautismos "le ponían, sin duda, al fútbol, un matiz de atracción que hoy no tiene" (ídem: 199), salvo en la manipulada emotividad de la programación comercial o publicitaria. "Ningún jugador fue de oro, ni fue un león, ni una fiera, ni un tigre", pero gracias a "aquellos generosos dispendios de imaginación llevada a la jerga callejera", en especial entre espectadores cuya imaginación estaba abierta a la "ilusión homérica", "el fútbol ya empezaba siendo 'más lindo' con aquella oferta lexicográfica que tanto explotaba Crítica y todos los medios de difusión exaltaban" (ídem: 200).

Hemos hecho el recuento de las piezas clásicas del rompecabezas épico: un mundo de héroes guerreros; un distante pasado fundacional; el canto nacional de un pueblo. Es en el tapiz de la palabra poética, en las resonancias de la voz, en las magias del lenguaje, que viven esas piezas una y otra vez, que vuelven para ser ensambladas y proyectar la "ilusión homérica". Porque el corazón del *epos* de la epopeya late en las potencias de la oralidad, en la música de la palabra, en la vocación de esa narración por volver a ser cantada y obrar así su encanto. Si se trata o no de una creación colectiva, como ha soñado el romanticismo, es un asunto que nos excede; nos importa, sí, que la poesía hunda sus raíces (o se ramifique y florezca) en el sentir colectivo si es que pretende alcanzar las alturas épicas. Es esa palabra la que transfigura las acciones en hazañas, la que transforma a los jugadores en héroes, la que hace de cada encuentro deportivo una batalla majestuosa. Pero la magia retórica poco significa si no se esparce, si no crece, si no se funde en la multitud vibrante de los estadios.

Que lo diga Juan Villoro, en otro recuerdo de los años felices:

En los partidos de mi infancia, el hecho fundamental fue que los narró el gran cronista televisivo Ángel Fernández, capaz de transformar un juego sin gloria en la caída de Cartago. Las crónicas comprometen tanto a la imaginación que algunos de los grandes rapsodas han contado partidos que no vieron [...]. Por desgracia, no siempre es posible que Homero tenga gafete de acreditación en el Mundial y muchas narraciones carecen de interés (2006: 22). El gran héroe de mi infancia fue el locutor Ángel Fernández. *El fútbol me cautivaba porque él le había agregado la decisiva pista sonora de la épica. Su inspirada espontaneidad era siempre una perfecta versión definitiva. ¡Un clásico que no necesitaba borradores!* (ídem: 159; el destacado es nuestro).

He aquí el corazón de la épica: una pista sonora que compromete la imaginación, una rapsodia que cautiva y transforma nuestra experiencia del juego. No es casual que aquella añorada edad de oro del fútbol argentino coincida con la edad de oro de la radiofonía, ni que la transmisión televisiva no haya podido prescindir de la omnipresencia del relato oral (dicho sea antes como ocurrencia que como conjetura). Vamos, la fluidez ininterrumpida del primer plano homérico, ese presente constante, uniformemente objetivo e iluminado, que Erich Auerbach ha estudiado con maestría, ¿no vale acaso también para la sinestesia poética y cinematográfica que alcanza en ocasiones el relato deportivo radiofónico?<sup>13</sup>

“Y es que el fútbol es, en sí mismo, asunto de la palabra. Pocas actividades dependen tanto de lo que ya se sabe como el arte de reiterar las hazañas de la cancha” (Villoro, *ob. cit.*: 22): en el caracol sonoro de la memoria, las ganas de volver a contar se entrelazan con esa forma precisa en la que un acontecimiento ha sido modelado plásticamente por una voz (y sí, reincidimos en la garganta de Víctor Hugo

---

13 Volvamos a aquella mítica noche de la pelea Firpo-Dempsey, cuando la naciente radiofonía abrazó un acontecimiento deportivo y trazó tantas coordinadas de los años por venir (a la simbiosis del deporte y los medios de masas, que consolidaría el espectáculo popular, hemos sumado la reafirmación de la nacionalidad). Quienes siguieron ansiosos las alternativas del combate gracias a los cables que llegaban desde el Polo Grounds de Nueva York, pegados a su aparato de galena con asombro, no tuvieron más opción que imaginar el fragor de las piñas. En los albores de una de las técnicas más modernas, la voz humana volvía a cargarse de su magia primitiva, y la palabra se convertía de nuevo en lo que acaso siempre haya sido: unas chispas inciertas para el cine de la mente.



Morales entonando la banda musical del mejor gol de la historia, y es porque ese relato ha quedado grabado que la jugada crece como leyenda). Por qué no soñar con que, de cuando en cuando, la narración radiofónica (televisiva también, pero insistimos en la potencia de la imaginación de la pista sonora) obre el magnetismo de la piedra heraclea con la que Sócrates celebraba la cadena del entusiasmo en uno de los diálogos platónicos ("Ion, o de la poesía"); gracias a los anillos magnéticos de ese entusiasmo, el arrebató divino en la voz del poeta se comunicaba al auditorio, como en el frenesí de los coribantes (Platón 1996).

# APOSTILLAS Y DISCUSIONES SOBRE EL JUEGO AGONAL

1. Acicateado por la epifanía de la experiencia atlética y el deseo de elogiar su belleza, y no muy convencido por las definiciones académicas sobre la performance, Hans Gumbrecht ha sugerido el concepto de "presencia" (o bien "cultura de la presencia") para dar cuenta de lo acaso "intrínsecamente específico" de la cuestión: "Pues en los deportes se trata, antes que nada, de estar ahí cuando y donde las cosas ocurren, y las formas emergen a través de los cuerpos, cuando las cosas y las formas ocurren y emergen en presencia real y en tiempo real" (2006: 21). "Estar perdido en la intensidad de la concentración" hace converger, a juicio del profesor, la fascinación de mirar deportes y el atractivo de practicarlos; en ambos casos, es la maravilla de lo que acontece, la manifestación repentina y fugaz de aquello que atraviesa los cuerpos (a la orilla de la significación, con toda la vehemencia de una presencia física), la que explicaría el placer deportivo.

Si aun pudiera precisarse esa especificidad del desempeño atlético en el vasto conjunto de las performances, el entusiasmo del siglo XIX europeo por la cultura griega clásica nos ha legado dos herramientas potenciales:

Estos conceptos son *agón* y *areté*. *Agón* se traduce como "competición". Asociamos la competición con la domesticación de luchas y confrontaciones potencialmente violentas, a través de un marco institucional de reglas establecidas. *Areté*, en cambio, significa la lucha por la excelencia, e implica llevar un tipo de performance a sus límites posibles, individuales o colectivos (ídem: 72).

Está claro que ambos términos han de comprenderse juntos. No obstante, Gumbrecht prefiere el de *areté* por dos razones solidarias: primera, porque la “lucha por la excelencia” siempre ha de incluir la competición, mientras que no suele ocurrir a la inversa; segunda, porque la visión más noble de los deportes que supone el énfasis en la “excelencia” guarda una sana distancia respecto de la exaltación de la “competitividad”, tan cara al negocio global del espectáculo.<sup>14</sup>

En otras palabras, los armónicos de excelencia y perfección que suenan en la nota de la *areté* invitan a imaginar la práctica deportiva como algo más que una mera ejecución mecánica; la destreza plástica, la gracia en el movimiento, el ritmo y el tono musculares, hacen a la belleza atlética y el afán de “poner a prueba los propios límites”. Sin embargo, además del claro matiz agonal en esta exposición de la supremacía corporal, habría que recordar que son las reglas de cada disciplina (aquellas que definen el carácter agonal específico de cada deporte) las que trazan justamente los límites en los que habrá de manifestarse la “lucha por la excelencia”, los límites que quizá serán puestos a prueba en la performance atlética.

Pausemos un instante esta introducción. Quizá convenga circunnavegar aquel entusiasmo por el helenismo y conocer un poco mejor estos dos conceptos hermanados. Luego retomaremos el curso deportivo a fin de sopesar la validez de estos términos, gracias a la brújula certera de algunos ensayos. Por cierto, no nos interesa la administración burocrática de estas categorías, sino la gimnasia del espíritu que pone en marcha el aguijón de toda interrogación.

2. Por qué no comenzar, precisamente, por la gimnasia del espíritu, que nos llevará al corazón del asunto. A propósito de la Grecia clásica, Werner Jaeger (uno de los adalides de la pasión helenística mencionada al pasar por Gumbrecht) toma nota de una íntima y llamativa afinidad entre el ejercicio intelectual y la destreza física:

---

14 Traducida esta oposición en términos futboleros, un énfasis excesivo en la competición (*agón*) devendría en el “resultadismo” (¿bilaridismo?), mientras que un énfasis excesivo en la “excelencia” (*areté*) devendría en el lirismo y la defensa a ultranza de la belleza (¿menottismo?).

Al leer a los oradores áticos de aquel tiempo tenemos la impresión de que el *logos* se ha desnudado para aparecer en la palestra. La tensión y la elasticidad de una prueba bien construida asemeja al musculoso cuerpo de un atleta bien entrenado, que se halla en forma. Los griegos denominaron *agón* a los debates judiciales, porque tenían siempre la impresión de que se trataba de la lucha entre dos rivales, sujeta a forma y a ley (1985: 288).

Lo que denomina el término *agón* no es, por supuesto, el debate oratorio o judicial, sino aquel aspecto que estos debates comparten con otras tantas esferas de la vida política y social, y que pasa por “la lucha entre dos rivales” de acuerdo con reglas determinadas. Toda actividad que conlleve la disputa “sujeta a forma y a ley”, toda confrontación regulada y sostenida en forma pública, toda dinámica que pueda comprenderse por la tensión magnética de los contrarios, en fin, resulta una variación del motor agonal. De esto se sigue su significación extendida en el conjunto de la cultura clásica, como nos ha enseñado Jacob Burckhardt:

Así se convierte en agón [...] todo lo superior de la vida de los griegos, tanto en lo físico como en lo intelectual. Él es quien pone de manifiesto el primor (      ), la raza y la victoria agonal, es decir la victoria noble, exenta de enemistad [...]. De esta forma de competencia [...] no se volvieron a apartar los griegos, aun en las materias más dispares; se manifiesta en el simposio, en las charlas y escolias cambiadas entre los invitados en materia de filosofía y jurisdicción, hasta descender a asuntos como las peleas de gallos [...]. Tomando los agones una importancia sin par, y es más, convirtiéndose en todo y lo único, venía desarrollándose como efecto recíproco suyo [...]. Por todas partes, hasta en los círculos más insignificantes, se presentó la competencia; el desarrollo completo del individuo dependía del medirse y compararse incesantemente entre sí, y esto con ejercicios en los cuales no se intentaba ningún provecho práctico directo (1974b: 135-137).

Pulemos algunas teclas de esta cita. Es en el *agón* que se "pone de manifiesto" la *areté*, pues se implican mutuamente; la "excelencia", la "primacía", la "superioridad" (las vibraciones de la *areté*), han de demostrarse en la porfía agonística, que abarca "las materias más dispares". La "competencia" así entendida solo puede desplegarse entre iguales, y de ahí la importancia de las reglas. En la lid agonal, ambos contendientes son imprescindibles, porque es el hecho de "medirse y compararse entre sí" en el campo definido por aquellas reglas lo que impulsa el *agón* donde quiera que se muestre. No se persigue un "provecho práctico directo", porque la propia competición se erige como un fin en sí misma, y lo que se consigue con la victoria es el reconocimiento, el prestigio, el refuerzo del honor.

En las dos caras de esta moneda (      y      ), la aristocracia ha grabado sus valores y son estos los que se convierten en la clave de aquella *paideia* elogiada por Jaeger. En el ideal del heroísmo guerrero, en la masculinidad de la *virtus*, los asuntos del mundo se presentan en la forma de la lucha por la supremacía; una competición que pone a prueba la excelencia (en la que debe probarse la excelencia), una disputa constante por ser el mejor y demostrarlo, y a la que impulsa el afán de gloria. Una de las ocasiones privilegiadas para la exhibición de estos primores (con el tiempo, puede que la más conspicua) fue la celebración de los denominados "juegos agonales", como afirma Arnold Hauser:

Mientras dura entre los griegos el predominio de la nobleza guerrera, el concepto primitivo, parasitario y pirático del honor se mantuvo invariable; cuando cesa este predominio, aparece en su lugar un concepto de prestigio semejante: el de la victoria agonal, el de la victoria en las competiciones atléticas. Como única ocupación noble y honrosa vale ahora, cuando las armas descansan, la competición deportiva (Hauser 1998: 144-145).

En el canto XXIII de la *Ilíada*, al igual que en el canto VIII de la *Odisea*, "cuando las armas descansan", asistimos a una representación poética de aquel heroísmo

noble, el de una clase que se ufana de exhibirse en esos "juegos" de varonil *areté* que encierra el término *agón*. En el retrato y las acciones de los héroes homéricos, no solo es preservada la idealización de la aristocracia guerrera, sino la proyección de un conjunto de valores celebrados a su vez en la sucesión regular de las competencias panhelénicas.

3. Pongamos en un fiel de la balanza la lección de Jakob Burckhardt y podremos sopesar la trascendencia del concepto de *agón* en el conjunto de la cultura griega clásica. Pongamos en el otro fiel la lección de Werner Jaeger y equilibraremos el peso con la trascendencia similar del concepto de *areté* en la educación de la antigüedad helénica. Es la filiación humanística a la que se refiere Gumbrecht a la hora de convocar ambas nociones para una comprensión más precisa del desempeño atlético. Acabamos de resumir el vasto alcance de estos dos términos y su importancia para aquella civilización; si han llegado hasta nosotros, no se debe a que hayan pertenecido antiguamente al mundo de las prácticas corporales (aunque estas también resultan comprendidas en su significación), sino a que aguzan nuestra reflexión sobre la especificidad de los deportes.

De igual manera ocurre con el concepto de *juego* en el luminoso ensayo de Johan Huizinga, el clásico *Homo ludens* (2015): antes que una denominación para un conjunto de actividades, ya sea infantiles o adultas, lo lúdico designa una dimensión fundamental en la dinámica creadora de toda cultura auténtica. El corazón ya no del juego sino de la función lúdica, de acuerdo con la definición de Huizinga, es impulsado por la sístole y la diástole de lo que el holandés no ha dudado en llamar lo agonal. Este matiz decisivo no suena en nuestras palabras, lo que obliga a ensamblarlo en la expresión que hemos incorporado antes, la de "juego agonal".

El juego, "función llena de sentido", "una categoría vital absolutamente primaria", aparece en este ensayo como la fuente mítica y sagrada (pues el mito y el culto hunden sus raíces en esta apertura primordial del universo humano, autónomo

y superabundante) de la que han surgido todas las expresiones del cosmos simbólico: el derecho y el orden, la erudición y la ciencia, el arte, la poesía y la filosofía. En el trazado de los ejes cardinales del tiempo y el espacio con el que cada esfera delimita sus propias reglas, que han de aceptarse libremente; en las acciones así definidas, que se convierten en un fin en sí mismas; en el disfraz que conlleva la práctica, reverbera el gozoso temblor de la función lúdica. Este principio motriz que cabría denominar *lúdico-agonal* y que, según Huizinga, estaría en el origen de los campos fundamentales de la actividad humana y la vida social, con el tiempo resulta desplazado o relegado, cuando no es simplemente olvidado.

Nacida del mismo impulso, la esfera deportiva compartiría con las demás las notas elogiosas del juego (una acción libre, delimitada en términos espaciales y temporales precisos, a partir de unas reglas libremente aceptadas; acción que se presenta como un fin *per se*, que implica una alegre tensión y la conciencia de un cierto desplazamiento respecto de la vida cotidiana), y a la vez señalaría el crepúsculo de aquella función lúdica:

Con esta creciente sistematización y disciplina del juego se pierde, a la larga, algo de su puro contenido lúdico [...]. La actitud del jugador profesional no es ya la auténtica actitud lúdica, pues están ausentes en ella lo espontáneo y lo despreocupado. El deporte se va alejando cada vez más en la sociedad moderna de la pura esfera del juego [...]. En las culturas arcaicas, las competiciones formaban parte de las fiestas sagradas. Eran imprescindibles en calidad de acciones de efectos santos y salvadores. Esta conexión con el culto ha desaparecido por completo en el deporte moderno (Huizinga 2015: 297-298).

Así como la concepción del juego en *Homo ludens* requiere del componente agonístico, en lo agonal no puede faltar la espontaneidad y la despreocupación de lo lúdico, que parece quedar cancelado con la creciente profesionalización del deporte.

En la consideración histórica, que habilita algunas conjeturas en clave antropológica o filosófica, el juego agonal se inscribe en la esfera ritual o sagrada, que también habría que dar por perdida en tiempos modernos.

Ajustemos el diafragma de la cámara y tomemos nota de ciertos matices atractivos en la luz que este ensayo proyecta sobre el deporte. Claro está que, de la mano del énfasis en el *agón* (la competición, la lucha, la porfía, la tensión), el juego es también materia de *areté*, "lucha por la excelencia", "la exigencia de exceder a los demás, de ser el primero y verse honrado como tal" (ídem: 87), "ser auténtico y perfecto en lo suyo" (ídem: 105). Como hemos visto, las reglas que definen cada deporte no solo establecen su dinámica agonal específica, sino que también buscan garantizar la igualdad de condiciones entre los contendientes, porque no hay *agón* allí donde se parte de un desequilibrio manifiesto entre los competidores. Sin la tensión de la disputa, sin la incertidumbre por el resultado, la cincha deportiva perdería la electricidad, el imán que atrapa por igual a participantes y espectadores.

El aguijón que espolea esta tensión fundamental es la pelea por la victoria:

El concepto de "ganar" guarda estrechísima relación con el juego [...]. ¿Qué quiere decir "ganar"? ¿Qué es lo que se gana? Ganar quiere decir: mostrarse, en el desenlace de un juego, superior a otro [...]. Y, con esto, vemos que se ha ganado algo más que el juego mismo. Se ha ganado prestigio, honor, y este prestigio y honor benefician a todo el grupo a que pertenece el jugador [...]. Lo primero es la exigencia de exceder a los demás, de ser el primero y verse honrado como tal [...]. Lo principal es haber ganado (ídem: 86-87).

Antes de reducir el entusiasmo de Huizinga al mero afán "resultadista", convendría atender a las resonancias de la *areté* (la búsqueda de la perfección en la destreza, la habilidad, el valor, la fuerza) que acompañan la vibración de lo agonístico. Resultaría tan equívoco afirmar que se juega solamente para ganar como quitar a la belleza de lo lúdico la espuela del triunfo y la derrota. "Virtud, honor, nobleza y gloria



se hallan, desde un principio, en el círculo de la competición, es decir, del juego” (ídem: 106): en esta definición agonal del deporte, alcanzar la victoria es lo que da sentido al juego; pero no deberíamos disociar este “ganar” de lo antes dicho sobre el *agón*, aquel *quantum* de incertidumbre establecido por las reglas específicas de cada prueba.

Probemos de decirlo de otro modo. En las disciplinas corporales que llamamos “deportes”, el juego se traduce en una competencia, en una lucha por alcanzar la victoria mediante la gracia y la excelencia de la performance (la victoria también suele conferir el título de excelencia a dicha actuación). El premio de la puja deportiva es el triunfo mismo; es la moneda simbólica que hace que el juego deportivo valga la pena por sí mismo. Ese “algo” que está en juego en cada competición no es otra cosa que la *illusio* específica generada por sus reglas; como nos recuerda Giorgio Agamben, en la *ilusión* se agita la voz latina *in ludere*, el haber aceptado las reglas que definen el juego (Agamben 2015).<sup>15</sup>

Es cierto que, respecto de los juegos agonales del pasado (y otras formas similares en diversas culturas), el deporte moderno ha roto sus lazos con la esfera de lo sagrado. La fiesta colectiva del deporte (pues el juego agonal es, también, una exhibición pública) no instituye ni integra ninguna ceremonia sacra, ninguna significación trascendente de la incardinación humana en el universo, según la nota elegíaca de Huizinga. Es materia de discusión de qué modo se inscribe el sentido de lo social en la liza contemporánea de los cuerpos, cómo es que lo comunitario se moldea en el escenario de las contiendas deportivas. Sin embargo, bien cabría persistir en una interrogación sobre la dimensión ritual del *agón* deportivo en un mundo sin dioses.

---

15 “Cada campo produce su forma específica de *illusio*, en el sentido de inversión en el juego que saca a los agentes de su indiferencia y los inclina y los dispone a efectuar las distinciones pertinentes desde el punto de vista de la lógica del campo, a distinguir lo que es *importante* [...]. Pero también es igual de cierto que una determinada forma de adhesión al juego, de creencia en el juego y en el valor de los envites, que hace que valga la pena jugar el juego, está en el origen del funcionamiento del juego, y que la *colusión* de agentes en la *illusio* está en la base de la competencia que los enfrenta y que hace que el juego sea el juego” (Bourdieu 1995: 337). Un componente decisivo para una “sociología del deporte” (Bourdieu 1996) pasa, precisamente, por el “sentido del juego” que la *illusio* (*in ludere*) establece en cada campo.

4. Puede que el aguijón del *agón* hasta aquí examinado sea determinante para el conjunto de los deportes, con sus federaciones y sus certámenes, sus asociaciones y sus torneos; pero cabría preguntarse si, como ha elogiado Johan Huizinga, la disputa y la competición abarcan por entero el universo del juego como función cultural.

Es el interrogante desplegado por Roger Caillois en su *Teoría de los juegos* (1958). Siguiendo la estela de *Homo ludens*, el juego es asumido como una actividad libre, separada (circunscrita en espacio y tiempo), incierta (desarrollo y resultado resultan impredecibles), improductiva (no crea bienes ni riqueza), reglamentada y ficticia (respecto de la vida corriente).<sup>16</sup> Para dar cuenta de las múltiples variaciones en las que el impulso lúdico puede verse plasmado, Caillois ofrece un trompo teórico de cuatro caras, según predomine la competición (*agón*), el azar (*alea*), la simulación (*mimicry*) o el vértigo (*ilinx*). "Las cuatro pertenecen al dominio de los juegos: se juega al fútbol, a las canicas o al ajedrez (*agón*); se juega a la ruleta o a la lotería (*alea*); se juega a hacer de pirata, de Nerón o de Hamlet (*mimicry*); se juega a provocar en uno mismo, por un movimiento rápido de rotación o de caída, un estado orgánico de confusión y de estupor (*ilinx*)" (*ídem*: 25).

Antes que una clasificación (aunque así se presenten), en estas cuatro rúbricas hemos de leer un arreglo musical a la partitura del maestro holandés. Piezas de cristal en un caleidoscopio, no delimitan la cuadrícula de las actividades lúdicas, sino cuatro actitudes distintivas, cuatro ejes cardinales para una comprensión ampliada de esta esfera del universo humano. Si enfocáramos con esta lente los distintos deportes, podríamos observar cuál es el elemento que predomina, o de qué manera se organizan o se distribuyen los cuatro elementos (qué proporción de cada uno, no solo de *agón*, es posible reconocer allí), o qué combinaciones de los cuatro elementos

---

<sup>16</sup> "Considerado desde el punto de vista de un mundo determinado por puras acciones de fuerza, es, en pleno sentido de la palabra, algo *superabundans*, algo superfluo" (Huizinga 2015: 17): el juego no solo es innecesario (no responde a ninguna necesidad), sino que resulta también improductivo, asevera Caillois. Contra el utilitarismo y las teorías adaptativas en biología, el filósofo José Ortega y Gasset (1946) había defendido la potencia creadora de la vida (animal y humana) como esencialmente superflua, espontánea, desinteresada (es decir, "deportiva"). El italiano Giorgio Agamben (2015) señala que una de las claves del juego, precisamente, es que retira o desplaza las prácticas y los objetos de la esfera utilitaria y del mundo de la mercancía.

serían aceptadas en cada caso (los juegos de azar, se sabe, no entran en el reglamento del deporte).

De las seis combinaciones posibles entre estas piezas, Caillois elige como fundamentales, en su "teoría ampliada", solamente dos (descartadas por incompatibles la coexistencia del *agón* con el *ilinx* y la de la *mimicry* con el *alea*, apartadas por contingentes las demás): el vínculo de la competición con el azar, y el vínculo del simulacro con el vértigo. Antes que una clasificación, encontramos aquí una continuación de la etnografía por otros medios:

Describiré este antagonismo de la manera siguiente: las sociedades primitivas, que llamaré más bien *sociedades de barullo*, sean australianas, americanas, africanas, son sociedades donde reinan igualmente la máscara y la posesión, es decir la *mimicry* y el *ilinx*; a la inversa, los incas, los asirios, los chinos o los romanos presentan sociedades ordenadas, de oficinas, carreras, códigos y baremos, privilegios controlados y jerarquizados, donde el *agón* y el *alea* [...] aparecen como los elementos primeros y por otra parte complementarios del juego social. Son, por oposición a las precedentes, *sociedades de contabilidad* (*ídem*: 96).

Aceptada la función cultural del juego como constante en las sociedades y las civilizaciones, es lícito conjeturar una cierta solidaridad entre estas y los juegos que se practican con predilección, una afinidad entre las reglas y las ejecuciones lúdicas y la colectividad a la que responden (o a la que representan, cuando la primacía manifiesta de un juego o un deporte constituye un rasgo de identidad). De un lado, la máscara y el trance, la pantomima y el éxtasis; del otro, la puja y la fortuna reglamentadas, la igualdad de oportunidades (en la liza o en la suerte).<sup>17</sup>

---

17 A propósito de la primacía de lo agonal respecto de otras variantes, observan Norbert Elias y Eric Dunning: "La mayoría de los deportes entrañan un factor de competitividad. Son competiciones que implican el uso de la fuerza corporal o de habilidades no militares. Las reglas que se imponen a los contendientes tienen la finalidad de reducir el riesgo de daño físico al mínimo [...]. ¿[Q]ué clase de sociedad es ésta en la que cada vez más gente utiliza parte de su tiempo libre en practicar y observar como espectadores estas competiciones no violentas de habilidad y fuerza corporal que llamamos 'deporte'?" (1992: 31).

5. A propósito de los dioses, ya en el lejano siglo IV a.C., Evémero de Mesene había quitado todo encanto al asunto: no son más que reyes pretéritos transfigurados por la leyenda (García Gual 2013). Algo similar podría afirmarse de los semidioses llamados *héroes*: según conjetura Martin Persson Nilsson, no son más que muertos ilustres:

En su origen, el culto del héroe no constituye sino el culto de un muerto que pertenecía no sólo a una familia en particular sino también a todo el pueblo. Si nos remontamos a la época caballeresca de Grecia, podremos comprender que la palabra *hêrôs* significa, en el origen (y también en Homero), príncipe o noble; "señor" sería la mejor traducción, si lo que se quiere indicar con la palabra es una persona de alto linaje [...]. El culto del héroe nació de la creencia en la existencia corporal, prolongada después de la muerte, de un hombre poderoso. El héroe obra desde la sepultura y sólo en el lugar donde están sus restos; su poder está ligado a esos restos físicos. El culto de los héroes absorbió elementos extraños, pero constituye, en el fondo, un culto de muertos poderosos, cuya fuerza abarcaba todo su territorio y todo su pueblo (1961: 132).

No pasemos por alto la importancia de la sepultura (con sus exvotos y su arte funerario) en la erección de la figura heroica y su lazo con "todo su territorio y todo su pueblo"; en definitiva, los muertos ilustres constituyen un anclaje simbólico de primer orden para la identidad de una comunidad. ¿No ocurre de manera semejante con los héroes deportivos?

El sueño de los héroes crece, por supuesto, con las narraciones que se tejen en torno de ellos; en el mundo idealizado de la aristocracia guerrera que despliegan los poemas homéricos, en la mitología de unas divinidades antropomórficas que entrelazan sus caprichos con el destino de los seres humanos. El destino de los héroes

es, precisamente, una leyenda; es la magia de cada relato, la maravilla de la fábula contada, la que enaltece la talla de los caracteres. Es gracias al encanto del canto que arde la imaginación heroica. Es en el reino de la narración, en el retorno incesante de la historia, que la significación de un destino se anuncia desde el nacimiento; que las acciones acometidas se convierten en magníficas hazañas; que un ciclo fulgurante se cierra con la caída de su máximo protagonista. ¿No suele ocurrir así con los héroes deportivos?

Por lo demás, la edad de los héroes (como en el mito que encontramos en Hesíodo, que sigue a las edades de oro, plata y bronce, y precede a la de hierro) brilla en la remotísima lejanía del pasado absoluto, separado por una distancia tanto temporal como valorativa. Ocurridas en los días de antaño, esas historias son ganadas por la leyenda, y narradas como tales perduran en la memoria de las generaciones. Vamos, ¿no ocurre también con los héroes deportivos?

Más allá de la diversión que anima estas afinidades (oh, sano ejercicio del anacronismo), hay aquí algunas conjeturas sobre la forja de la dimensión heroica. Si observamos más de cerca ya no el espectáculo contemporáneo, sino aquellos antiguos juegos panhelénicos de los que se ha nutrido la imaginación deportiva a lo largo del siglo XX, encontraremos (sin mucha sorpresa) que, a juicio de historiadores y especialistas, las competiciones en Olimpia, Delfos, Nemea y el istmo de Corinto también aportaban lo suyo a la hora de forjar nuevos héroes. Imaginemos la esforzada preparación previa, los sacrificios rituales, la cercanía de los dioses; imaginemos la fabulosa ceremonia colectiva, los cuerpos esplendorosos, con sus fortalezas y habilidades; imaginemos la celebración de la victoria, las esculturas de los vencedores en el recinto de las competencias, la inscripción dorada de los nombres gloriosos; imaginemos el regreso a casa, los banquetes, los himnos corales...

Ganar una competencia olímpica, entonces, pudo ser experimentado como un don divino, que elevaba al victorioso al estatus de semidiós [...]. Estar

donde convergían la presencia divina y la presencia heroica de la *performance* atlética, en la terrena inmanencia de un paisaje hermoso, era la experiencia más alta, más extática y, en cierto modo, más trascendental que la vida griega tenía para ofrecer (Gumbrecht 2006: 101-102).

La excesiva marquesina de estos juegos, como argumenta Ileana Chirassi Colombo, ofrecía “la única posibilidad de reafirmación histórica de un posible ‘destino heroico’ comparable a los destinos narrados, míticos, definitivamente pasados, de los héroes muertos en otras épocas” (2005: 56-57). Vaya con las afinidades electivas: si estamos habituados a soñar con el deporte de nuestro tiempo como una suerte de iniciación a la vida heroica (a menudo también una vulgar fábrica de celebridades), en este truco de espejos, no parece haber sido tan distinto en aquellos pretéritos juegos atléticos de la antigüedad, tantas veces idealizados:

Hasta cierto punto, basta con la participación en el *agón* para echar los cimientos de una carrera heroica: el propio derecho a la imagen, a la estatua, vuelve a los atletas potencialmente eficaces más allá de la muerte (ídem: 55). El atletismo metapolítico de la época arcaica y la época clásica se sitúa en función dialéctica respecto del agonismo bélico de los héroes; es en la realidad el “único” medio permitido e indiscutible de crear –ritualmente– héroes y por tanto ofrece la ocasión de seguir creando mitos (ídem: 58).

El arco abierto por la teogonía mitológica y los poemas homéricos, matrices ineludibles de toda heroización, se cierra así con la glorificación de los atletas en los juegos panhelénicos.

6. Nada como una competencia atlética, entonces, para convertirse en un semidiós. Sabemos del vínculo trabado entre los antiguos juegos agonales y el culto a las divinidades; además de los aspectos rituales presentes en estas exhibiciones (que

tenían lugar en sitios sagrados, ante colosos y estatuas divinas, a las que se rendían ofrendas y sacrificios), podríamos detenernos en algunas hebras de la imaginación clásica, siguiendo otro énfasis de Hans Gumbrecht:

Estar en Olimpia significaba competir y observar en directa proximidad a Zeus. Aun así, creo que sería inadecuado decir que, en esencia, los juegos panhelénicos fueran eventos religiosos. *Pues es igualmente posible dar vuelta esta perspectiva y ver a los dioses griegos, de modo muy serio, como atletas.* Su divina individualidad estaba conformada por rasgos físicos determinados que, según se imaginaba, el dios los poseía en su máximo nivel cuantitativo [...]. Para seguir con la hipérbole, los dioses eran también, en el sentido más literal, infinitamente competitivos, lo cual significaba que estaban bastante “naturalmente” cerca de aquellos seres humanos que entraban en las competiciones atléticas. Ésta es, de modo muy obvio, la relación que la *Ilíada* destaca y celebra por encima de cualquier otro tema (2006: 101, el destacado es nuestro).

Continuemos esta cita con una glosa marginal. Por qué no pensar en la fiesta colectiva de los juegos no solo como un encuentro cercano con las divinidades (coincidimos en que sería poco acertado reducirlos a “eventos religiosos”, pero tampoco se podría quitar la dimensión sacra), sino también como la instauración o la reafirmación de un umbral imaginario que, gracias al antropomorfismo de la mitología (v. Nilsson, *ob. cit.*), es posible traspasar en un sentido y en otro. Es el mismo umbral plasmado en el poema homérico, donde los dioses se entrometen en el destino humano, así como los guerreros batallan en ocasiones con aquellas divinidades que han decidido embarrarse. En estos escenarios transfigurados por obra de la creencia y el arte (de la *Ilíada* a los juegos, aquí equiparados), si cruzamos el umbral hacia el Olimpo, la forma humana de los dioses se traduce en la conjunción maravillosa del

impulso agonal (pues "eran también infinitamente competitivos") y la excelencia del cuerpo y sus atributos (esos "rasgos físicos en su máximo nivel cuantitativo").

En la antigua ceremonia de aquellos juegos, pues, habríamos asistido a la apoteosis atlética, es decir, a la divinización de sus vencedores. Es la misma divinización que refulge poéticamente en las odas corales de Píndaro y que les ha conferido una suerte de inmortalidad laica (tanto a aquellos vencedores como a las propias composiciones líricas), gracias a la continuidad de sus resonancias en la memoria de las generaciones. La celebración pública de la victoria, el canto del coro en estrofa y antistrofa, la música y la danza: es lícito conjeturar que esta performance de los epinicios habrá contribuido a la forja de la gloria de sus destinatarios. Con una maestría retórica no menor que las variaciones y diversiones con las que interpreta el reino mitológico, el elogio de Píndaro consiste en trazar una y otra vez la genealogía divina y heroica del linaje al que pertenecen los competidores. Así como el triunfo es una gracia de los dioses, así como los juegos han de honrar a los dioses, en estas odas vemos cómo se cincela la fama futura que habrá de acompañar a los atletas, pues llevan en la sangre la descendencia divina.

En *El canon occidental* (1995), el crítico erudito Harold Bloom ha ensayado una defensa del poeta griego que merece ser citada:

El arquetipo fundamental de las grandes obras literarias será siempre Píndaro, que celebra las victorias casi divinas de los atletas aristocráticos al tiempo que transmite la sensación de que sus odas a la victoria son, ellas mismas, victorias sobre cualquier otro posible competidor (Bloom 1995: 17).

Dejemos en suspenso las discusiones que lo canónico según Bloom ha generado en el campo de los estudios literarios. Prestemos atención a este bucle: las odas pindáricas no solo toman la victoria atlética como tema de composición, sino que ellas mismas se presentan como una victoria atlética. Basta escuchar unos versos cualesquiera, como los de la novena oda nemea: "¡Oh, Padre Zeus! Te suplico



me concedas cantar el honor de esta hazaña/ con el favor de las Gracias, y mejor que muchos honrar en mis versos/ la victoria, dando lo más cerca posible al blanco de las Musas" (Píndaro 2006: 221). Honrar la victoria mejor que muchos: no se trata solo de elogiar el triunfo, sino de situar, en el corazón del afán poético, el impulso agonal; la lírica participa del sentido profundo del *agón* que atraviesa el conjunto de la cultura clásica. Cada oda representa, así, una victoria sobre otros poetas, rivales ocasionales.

7. "¡Oh, deporte, placer de los dioses, esencia de la vida!": la "Oda al Deporte", compuesta por Pierre de Coubertin (tras el extravagante seudónimo de Georges Hohrod y M. Eschbach) para los Juegos Olímpicos de Estocolmo (1912), no es tanto un elogio de las competencias atléticas como una defensa del puente dorado que, gracias a ellas, los tiempos modernos habrían tendido hacia la luz radiante de la antigüedad clásica (Coubertin 1973). La fundación de la idea que la modernidad habrá de sostener sobre el deporte, al igual que la refundación de las olimpiadas, debe no poco a la idealización de la civilización griega por parte de la intelectualidad europea (recordemos aquel entusiasmo filohelénico del siglo XIX mencionado por Gumbrecht).

No es de extrañar, entonces, que los valores ensalzados en los versos de esta oda respondan a las vibraciones de los conceptos con los que hemos iniciado estas notas. En la belleza armónica de los cuerpos (segunda estrofa), en la audacia prudente y meditada (cuarta estrofa), en el honor de las victorias conquistadas con lealtad y desinterés (quinta estrofa), en la equidad perfecta de las reglas que garantizan la justicia (tercera estrofa), en la alegría de los músculos y la sangre (sexta estrofa), la excelencia de la *areté* vuelve a ser exhibida en la fiesta del *agón*.

**PARTE III**  
**LECCIONES DE LA TRAGEDIA**

# TRIBULACIONES DEL ÚLTIMO GRAN HÉROE TRÁGICO

1. En uno de los relatos que componen *El Aleph*, "Biografía de Tadeo Isidoro Cruz", Jorge Luis Borges ha sabido deslizar una de las claves de su narrativa: "Cualquier destino, por largo y complicado que sea, consta en realidad de *un solo momento*: el momento en que el hombre sabe para siempre quién es" (Borges 1989: 562). Todo un destino cifrado en un instante, o en la comprensión equivocada (primero) y tardía (luego, demasiado tarde) de un instante: puede que en esta definición resida una de las magias parciales de esa maravillosa invención griega que llamamos tragedia.

Es cierto que, en términos históricos, esta fascinante forma dramática ha conocido dos etapas de esplendor, en la Atenas de Pericles (en el siglo V a.C.) y en la Inglaterra de la reina Isabel (en el siglo XVII); aunque podrían mencionarse otras cimas en un paisaje que abarca siglos, lo que demuestra la persistencia de los textos trágicos y el diálogo interminable de la cultura occidental en torno de su universo. De hecho, a nadie asombra que las obras de Esquilo o de Sófocles, las obras de Shakespeare o de Goethe, las obras de Calderón o de Racine (o mejor: las historias y los personajes soñados por estos autores) terminen entrelazadas en la reflexión filosófica o en el vasto campo de las humanidades (Díaz Tejera 1989).

Tampoco debería extrañar toparse con la matriz trágica en los estudios y los escritos sobre el deporte. Abramos las páginas de *El último Maradona* (2014), la investigación periodística en la que Andrés Burgo y Alejandro Wall porfían en hurgar el derrotero de la estrella máxima de la selección argentina en el Mundial de Fútbol disputado en Estados Unidos, en 1994. Antes que la criba minuciosa de los datos, las varias conjeturas más o menos sólidas y los muchos interrogantes abiertos por el libro, nos atrapa una insistente composición, cuyas frases hemos subrayado y que podrían encadenarse de la siguiente manera:

El héroe del fútbol ha jugado, sin saberlo, su último partido con la selección. Festeja su regreso épico, pero va, sin saberlo, hacia la guillotina. El fútbol no nos ha entregado, a nivel nacional, un duelo colectivo superior al día en que conocimos la efedrina. La atmósfera de tragedia fue mayor que a la de cualquier eliminación en un mundial. En los días previos se presagiaba el regreso de la mejor versión del artista, la profecía de que algo muy grande estaba por suceder, a la altura del mito del último héroe. Debutó en el mundial como si los dioses nunca fueran a abandonarlo. La vuelta al gol en los mundiales se tradujo en un grito desquiciado frente a la cámara de televisión, su festejo más catártico. Antes de que el sentimiento trágico lo envolviera todo, ese mediodía fue una fiesta. Poco después, la desgracia estallaría en Dallas, la ciudad trágica. Se acababa el mundial para Maradona, se acababa el mundial para el héroe, ahora un héroe trágico, y de algún modo se acababa el mundial. La edad de los héroes estaba terminando, y no lo sabíamos.

Más allá de las reiteraciones ("la atmósfera de tragedia", "el sentimiento trágico", "la ciudad trágica", "un héroe trágico"), más allá de las significaciones corrientes de la palabra, tanto la intriga narrada en el libro como su protagonista responden a las claves de ese mundo habitado por Edipo, por Orestes, por Ricardo III, por Hamlet. Si los autores clásicos recurrían al mito o la leyenda a la hora de urdir sus tramas, ¿por qué no habríamos de echar mano a la mitología deportiva para contar una fábula trágica? Viceversa, las formas de la tragedia (las claves de la representación trágica, las señas de identidad del héroe trágico) suelen trazar las coordenadas de las narraciones sobre el deporte.

Podríamos, entonces, acompañar el derrotero maradoniano en aquel mundial (siguiendo esta composición narrativa del libro de Burgo y Wall) para inquirir un poco más de cerca sobre las claves del universo de la tragedia y, en especial, esta semblanza del (último) héroe trágico.

2. La representación del drama se inicia con el cromatógrafo que registra el doping positivo en la muestra de orina que, poco después, será identificada con el nombre del héroe. Pronto se desata una trama secreta que involucra a dirigentes y funcionarios de la FIFA, al presidente de la AFA, a los médicos de la delegación argentina; al ritmo de las estrategias posibles y de las negociaciones palaciegas, la noticia se esparce y lo contamina todo a su alrededor. El héroe no lo sabe aún, pero una ley inexorable se cierne sobre él. Atrás han de quedar su regreso épico a la selección nacional, su vertiginosa recuperación física y el arduo entrenamiento, el debut en el mundial ante Grecia, la clasificación a octavos tras vencer a Nigeria. Poco importará que un fisicoculturista deba cargar con la culpa. La felicidad del héroe al retirarse del campo de juego de la mano de una enfermera de la Cruz Roja vira rápido al gesto que anticipa una catástrofe. El desenlace entonces se acelera. Cuando el héroe se entere de lo sucedido, ya será demasiado tarde. Tardía también su comprensión y su catarsis ante las cámaras de televisión. Poco antes había sido retirado del mundial por la AFA, y sus compañeros habían sido derrotados por la selección de Bulgaria. La obra se cierra con el duelo colectivo de los hinchas.

¿Qué hay de trágico en esta cadena de acontecimientos? Cualquiera podría señalar algunos rasgos característicos, como el paso de la felicidad a la desdicha, la conmoción que produce una desgracia tensamente esperada, incluso la fatalidad de las muertes que pueblan la escena final (aquí, la muerte simbólica del Diego, la muerte simbólica del equipo argentino). Quizá la clave esté en que estos sucesos se nos presenten, precisamente, como una *cadena*; vamos, si es una de las enseñanzas de Aristóteles en su *Poética*: "En efecto, es preciso que la fábula esté estructurada de tal manera que incluso sin verla [nota: sin ver la representación del drama], el que oiga los hechos que ocurren se horrorice y se apiade por lo que pasa" (González Pérez 1982: 83). Hemos de volver sobre el horror y la piedad que el drama representado

genera en el espectador; por lo pronto, subrayemos la importancia de esta estructura de la fábula; es decir, la composición de los hechos, el entramado de las acciones.

Por supuesto que "sin acción no sería posible la tragedia" (*ídem*: 70), pues es mimesis de una acción "noble y eminente", aquellas acciones que definen a los héroes. Ahora bien, la intriga ha de entrelazar causalmente esas acciones, en parte deslizando un conjunto de presagios (es decir, señales que anticipan lo que habrá de ocurrir, pero cuya significación solo se revela al final del recorrido) y en parte marcando a fuego el encadenamiento de las acciones (es decir, el hecho de que unas sean consecuencia de otras, y que a la vez generen más consecuencias). Por obra de ese lazo, la imagen de Maradona al salir de la mano de Sue Carpenter rumbo al control antidoping se convierte en un presagio de la inminente desgracia, pero solo una vez ocurrida la desgracia adquiere dicha significación. Por obra de ese lazo, la revelación de la efedrina no se nos presenta como inesperada, al igual que la desgracia del héroe y su castigo aparecen como sucesos previsibles.

En otras palabras, esta fábula encadenada, este entrelazamiento de las acciones (y la paulatina comprensión de este mecanismo por parte de los personajes del drama y los espectadores hace al corazón de la tragedia) deja traslucir una cierta fatalidad. Hay un hilo conductor que revela una cierta lógica, en la que cada acontecimiento se inscribe como necesario. Esa es una de las razones de la insistencia de Aristóteles en la verosimilitud de lo representado: la falta que ha cometido el ídolo máximo de la selección argentina, lejos de sorprender al espectador, resulta absolutamente creíble (así como, apenas anunciado del doping positivo, el Coco Basile no duda en adjudicárselo al Diez).

Es como si asistiéramos a un espectáculo (de lo) inevitable, a la representación del destino del héroe. Otra manera de decirlo es que la trayectoria de un héroe (o la dimensión heroica de un personaje, como ocurre con la leyenda maradoniana) siempre implica el cumplimiento de un destino. En su estudio de Esquilo como "poeta de las ideas", Gilbert Murray subraya esta luz que los rituales dionisiacos arrojan sobre la

forma de la tragedia: "Cada hombre, y sin duda cada cosa viviente, tiene una *Moira* [...]. Tratamos de escapar de nuestra *Moira*, pero ésta siempre nos domina" (1955: 84). Un héroe es siempre un destino, y la fábula que organiza la representación trágica (la cadena fatal de acciones y sucesos) despliega esa *Moira*.<sup>18</sup>

Cualquiera sea la máscara con la que los actores del drama suban a escena, siempre asistimos al sufrimiento de una sola y la misma divinidad, el embriagador Dionisos. Esta lección figura en *El origen de la tragedia* (1871), y Friedrich Nietzsche pudo escribirla porque no conoció a Diego Armando Maradona.

3. Como en toda intriga trágica, la narración de *El último Maradona* abunda en peripecias, no menos que el sinfín de relatos sobre la vida del Diez. Idas y vueltas en la relación con el Coco Basile y la selección, la vuelta al fútbol profesional en Newell's para quedar pronto sin club a cuatro meses del mundial, los vaivenes de su estado físico y emocional: semejante derrotero en zigzag, de sobresalto en sobresalto, se presta tanto a genialidades como a catástrofes.

Habría que atender también al entramado inescrutable y absurdo de las normas que rigen este universo. Basta enumerar el capricho de los dioses que dirigen la FIFA (que pueden suspender el control antidoping en un repechaje o imponerlo en el campeonato mundial), las exigencias demoníacas de los sponsors (que han dado lugar a tantas conjeturas), las diversas regulaciones de las agencias gubernamentales

---

18 Este es el *racconto* acelerado que proponen Burgo y Wall: "El debut contra Hungría en 1977, su frustración del Mundial 78, la vuelta olímpica del juvenil en Japón 79, su gol bautismal en Glasgow, el festejo con el puño al aire immortalizado en un amistoso contra el Resto del Mundo, el golazo que no fue en Wembley en 1980, el golpe de Bélgica al comenzar España 82, el brillo contra Hungría, la barba crecida como mal augurio, la marca estampilla de Claudio Gentile, la plancha al brasileño Batista y la expulsión, tres años sin la Argentina hasta las Eliminatorias para 1986, el cambio de Menotti a Bilardo, la capitania, el *bullying* del peruano Luis Reyna en Lima, la canonización en México, el toque desafiando la ley de gravedad contra Italia, la mano de Dios, la jugada de Dios, el *copy paste* contra Bélgica, la vuelta olímpica contra Alemania, la abulia en la Copa América Argentina 87, el distanciamiento de Bilardo, la reconciliación con Bilardo, la Copa América Brasil 89 y la emboquillada de cincuenta metros contra Uruguay que pega en el travesaño, las turbulencias en Italia 90, el planchazo del camerunés en el pecho, la segunda mano de Dios pero ahora contra Unión Soviética y en el área propia, la apilada frente a Brasil y la asistencia a Caniggia, el penal errado contra Yugoslavia, el conflicto amoroso de Nápoles, el penal convertido a Italia, el himno previo frente a Alemania, los insultos del público italiano, la lacrimógena ceremonia de las medallas y, mucho tiempo después, el regreso desde las tinieblas, el gol a Grecia, el festejo desaforado, el pase gol a Caniggia contra Nigeria, la mano de la enfermera y, cinco días después, este anuncio de la FIFA" (2014: 199-200). Cómo no tentarse con la creencia en la fatalidad al leer una enumeración así. El destino que nombra la *Moira* en la Grecia clásica, en opinión del maestro Jakob Burckhardt (1974a), no conlleva tanto un juicio moral como una concepción vaga y general sobre la necesidad de las cosas.

de los Estados Unidos (que conceden una visa y disponen un allanamiento en la concentración del equipo beneficiado con esa visa); todo ello entrecruzado en una red enmarañada, tan contradictoria como a menudo implacable.

“El conflicto trágico –escribe Eilhard Schlesinger– se produce por la culpable rebelión del hombre contra la Justicia que señala a cada cosa su función y sus límites dentro del universo y cuyos guardianes son Zeus y las Erinias” (2006: 19). En el drama de este último mundial del héroe, caracteres como Joseph Blatter o Julio Grondona custodian los límites del universo del fútbol como si la FIFA fuera el monte Olimpo y ellos unos Zeus enfurruñados, presto el rayo para fulminar la rebelión del Prometeo de Villa Fiorito. La maraña de legalidades que señalan “a cada cosa su función” en este negocio no resulta menos inextricable que la *Dikê* griega. En un mundo semejante, es harto difícil no quebrar alguna regla.<sup>19</sup>

Quizá podamos precisar mejor los términos de este conflicto. La situación trágica siempre es una encrucijada. Para vengar el asesinato de su padre Agamenón, Orestes debe castigar con la muerte a su madre Clitemnestra; si Antígona resuelve cubrir el cadáver de su amado hermano Polinices, transgrede la prohibición establecida por Creonte; Hamlet se ve atenazado entre el espectro de su padre y la relación con su madre: en la encerrona de las leyes, la acción de la tragedia conduce inevitablemente al quebranto de unas u otras. El héroe trágico está obligado a actuar y será responsable de las consecuencias de su accionar, aunque no siempre conozca la legalidad desafiada o transgredida, ni mucho menos la cadena de sucesos que esa acción habrá de desatar (como tampoco la cadena de sucesos en la que esa acción ha de quedar inserta). El Mundial de 1994 fue esa encrucijada para Diego Armando Maradona. Asumir una vez más el protagonismo en la selección argentina con una

---

19 El retrato de Maradona privilegiado por los medios masivos y la industria editorial suele priorizar su imagen de “rebelde con causa”, como reza el título de la biografía trazada por Sergio Levinsky (1996). Es difícil que quien ame al Diez (hinchas de todo credo y condición) no tenga presente sus cuestionamientos y sus tomas de posición, sus enfrentamientos con los poderes establecidos del fútbol y la política (no obstante, claro, sus contradicciones). Es la imagen que devuelven los capítulos de *Yo soy el Diego* (2000), la autobiografía (la hagiografía) compilada por Daniel Arcucci y Ernesto Cherquis Bialo.



recuperación sorprendente, y volver a cargar sobre los hombros la épica nacional del fútbol, conllevaba de modo inevitable la transgresión de estas y aquellas normas.

Otra conjetura igualmente válida pasa por considerar que es justamente la acción del héroe (es decir, ese actuar que alcanza una dimensión heroica) la que permite hacer patente la legalidad que rige el universo; la que pone de manifiesto las regulaciones del mundo, precisamente, por el hecho de haberlas desafiado. La ley se revela a quien se (le) rebela; los límites del universo se presentan como tales solamente a quien pretende ir más allá. ¿No conocimos la efedrina, acaso, y las curiosas regulaciones antidoping que cuadrículan el mundo del deporte, gracias a la acción de Maradona en ese mundial? Esa es la encrucijada de toda tragedia: la acción del héroe (y es por eso que lo llamamos así) afecta el mecanismo del cosmos, y lo que así se desencadena es apenas un atisbo de la *Dikê*, del tejido inescrutable de las leyes de la existencia.

Ocurre también que, en cierta forma, la transgresión del héroe es igualmente necesaria para el ritmo del orden cósmico. En sus notas sobre el mundo heroico, dialogando con la *Paideia* de Werner Jaeger, explica Octavio Paz:

Tanto la justicia política como la cósmica no son propiamente leyes que estén sobre la naturaleza de las cosas, sino que las cosas mismas en su mutuo movimiento, en su engendrarse y entredevorarse, son las que producen la justicia. Así, ésta se identifica con el orden cósmico, con el movimiento natural del ser y con el movimiento político de la ciudad y su libre juego de intereses y pasiones, cada uno castigando los excesos del otro. Una vez más: justicia y orden son categorías del ser. Y su otro nombre [...] es armonía, movimiento o danza concertada tanto como choque rítmico de contrarios (1972: 200).

En la justicia así nombrada (*Dikê*), que designa el mutuo movimiento de las cosas mismas, y que encierra tanto el orden cósmico como el orden de la *polis*, quiso la religión griega mentar la armonía del ser. En esa "danza concertada", en ese

“choque rítmico de contrarios” (que, en ocasiones, la poesía roza con el verbo), la acción humana y la responsabilidad de esa acción son pequeñas piezas de un vasto rompecabezas. Esa armonía incluye la transgresión del héroe. La tragedia alcanza así, a juicio de E. Schlesinger, un carácter ontológico, pues el conflicto de sus fábulas gira en torno de los límites de la existencia.

En esta escenificación originaria de un sacrificio, en las tribulaciones del protagonista, en este hilo del destino así desplegado, el drama trágico se erige pues como una reflexión lírica sobre los arcanos de la armonía rítmica del universo. Por qué no aceptar que, en ocasiones, de manera semejante, el teatro del deporte también pueda devenir un poliedro de significaciones, gracias a la figura facetada del héroe. Que lo diga el antropólogo italiano Marino Niola (uno de aquel coro de intelectuales napolitanos que, en 1991, celebraron el irrepetible congreso *Te Diegum*):

En Nápoles, el fútbol siempre va más allá de sí mismo [...], *'o pallone*, este golpeado simulacro del disco solar, asume una particular carga simbólica [...]. Basta con pensar en la estratificación, en la yuxtaposición de imágenes connotadas en los ceremoniales deportivos, en las fiestas que en estos años han celebrado las victorias del equipo. Ellas siempre han funcionado como grandes arquitecturas móviles dentro de las cuales una instancia, una figura particular funcionaba paulatinamente como llave maestra para rediseñar la relación entre códigos culturales tradicionales y elementos nuevos [...]. [E]n las fiestas napolitanas de la *golden age* futbolística, caracterizadas por una caleidoscópica complejidad, las dimensiones más arcaicas de la cultura napolitana, incluyendo las más oscuras y lejanas, han sido evocadas a través de una profunda exhumación y de un radical ejercicio de memoria colectiva (Dini y Nicolaus 2001: 86-87).

La “llave maestra” de estas “grandes arquitecturas móviles”, el centro de gravedad de este ritual colectivo caleidoscópico, es esa “figura particular” que lleva

la "carga simbólica" de la máscara heroica. A juicio de un estudioso entusiasta de los mitos como Joseph Campbell (2014), en las transformaciones del héroe se manifiestan las emanaciones y disoluciones que caracterizan todo ciclo cosmogónico; es como si las ondulaciones del mundo vibraran en el diapasón del héroe. Al igual que los años de la fiesta napolitana, no debería sonar exagerado decir que el mundial de 1994 únicamente tenía sentido con Maradona.

4. Los sucesos se encadenan como si respondieran a una extraña fatalidad. La encerrona de las leyes constriñe la acción en una encrucijada que lleva inevitablemente a la transgresión de esa legalidad inherente del mundo. El héroe ha de cometer dicha transgresión y soportar el castigo de los dioses para convertirse en un héroe trágico. En la acción de cometer la falta respecto de los límites del universo y en la desgarradora comprensión tardía de lo que implica esa falta se juega la profunda significación de la tragedia. Veamos, pues, un poco más de cerca este nudo de la trama.

Retomemos las reflexiones de Octavio Paz sobre el mundo heroico:

El mundo de los héroes y de los dioses no es distinto del de los hombres: es un cosmos, un todo viviente en el que el movimiento se llama justicia, orden, destino. El nacer y el morir son las dos notas extremas de este concierto o armonía viviente y entre ambas aparece la figura peligrosa del hombre. Peligrosa porque en él confluyen los dos mundos. Por eso es fácil víctima de la *hybris*, que es el pecado por excelencia contra la salud política y cósmica. La cólera de Aquiles, el orgullo de Agamenón, la envidia de Áyax son manifestaciones de la *hybris* y de su poder destructor. Por razón misma de la naturaleza total de esta concepción, la salud individual está en relación directa con la cósmica y la enfermedad o la locura del héroe contagian al universo entero y ponen en peligro al cielo y a la tierra (1972: 201).

En un cosmos armónico así concebido, que “señala a cada cosa su función y sus límites”, el “pecado por excelencia” se denomina *hybris* ( ), y no es otro que la acción que transgrede el orden de ese “todo viviente”. Al igual que la cólera de Aquiles o la envidia de Áyax, que en la imaginación mitológica “ponen en peligro al cielo y a la tierra”, el orgullo de Maradona (su épica resurrección, su vertiginosa puesta a punto, su personalidad incandescente y su accionar en aquel desdichado mundial) “contagia al universo entero”: el plan de trabajo de la selección argentina, los reglamentos y las decisiones de la FIFA, el compromiso de la AFA con esta, la propaganda nacionalista, las regulaciones del Gobierno estadounidense, el negocio mediático global del fútbol, las ilusiones de los hinchas... todo gira y se sacude de pronto en torno de la acción del héroe. Si “Maradona debutó en el Mundial 94 como si los dioses nunca fueran a abandonarlo” (Burgo y Wall 2014: 99), su *hybris* solamente podía desencadenar la intervención de aquellos guardianes de la “salud política y cósmica”, los Zeus y las Erinias preocupados por restablecer en el cosmos futbolero la armonía desarreglada.

¿Podría haber ocurrido de otro modo? Como puntualiza George Steiner, la deriva de la *virtus*, de “la tendencia del hombre a la acción”, “la creencia de que de la acción procede la excelencia” (1996: 311); está en el propio impulso heroico eso de forzar las limitaciones del mundo. No aceptar “la debida porción” que nos depara la *Diké* y reclamar más que nuestra *Moirá*, como explica Gilbert Murray (*ob. cit.*), conduce a esa acción (la “culpable rebelión” mencionada por E. Schlesinger) que se sale de medida. El nombre para esta desmesura es la *hybris*. “La transgresión del límite se llama siempre ‘insolencia’ ( ); el hombre no debe ser tan atrevido como para tratar de elevarse por encima de su suerte mortal” (1961: 282): la advertencia de Martin Persson Nilsson va acompañada de una bella definición sobre aquella excelencia apuntada por Steiner, y que bien vale para el atrevimiento del genio maradoniano: “Son los picos más altos los que el rayo más a menudo hiere” (ídem).

La fábula de aquel campeonato del mundo "cuando a Diego le cortaron las piernas" (una frase plena de resonancias dramáticas, sobre las que volveremos), en la mejor tradición trágica, no solo remite a aquellos coros líricos arcaicos y comienzos de diálogo que, según conjeturan los estudiosos, conmemoraban "alguna hazaña heroica local asociada por el mito" con una tumba gloriosa, aquellas "ceremonias de lamento" y "la recordación mimética de la suerte del héroe" que están en las raíces del género, sino también y en especial las tensiones constitutivas "entre la colectividad orgánica y la soledad del individuo cuando éste se separa de esa colectividad o se vuelve contra ella", "esa fundamental interacción entre la comunidad coral y el surgimiento de la persona individual, apartada y con contornos propios" (Steiner 1996: 328). Es contra ese coro que expresa el sentido común de la colectividad (¿quiénes podrían conformar un coro tal en la representación de esta historia? ¿Los hinchas, acaso?) que se alza en un diálogo solitario la figura del héroe.

Ahora bien, la acción que corresponde al destino del héroe, la falta o la transgresión contra el orden del mundo hasta entonces establecido ("la salud política y cósmica"), que no volverá a ser el mismo después de que los dioses dispongan el castigo, es la que denominamos *hybris*. De ahí que resulte problemática una línea argumental reiterada en *El último Maradona*, la de que el Diez se habría dopado (o habría sido dopado) sin saberlo, a manos del fisicoculturista devenido en su *personal trainer*, Daniel Cerrini. Esta falta por equivocación o por ignorancia es igualmente conocida en el universo trágico y se denomina *hamartía*. Con las disculpas del caso a los eruditos, quizá no se trate de distinguir entre dos clases de falta (la desmesura de la *hybris* o la ignorancia de la *hamartía*), sino entre dos aspectos de la falta trágica respecto de la justicia del mundo que se cifra en la *Diké*. Pensemos en las figuras clásicas de Orestes, Áyax, Edipo o Antígona: no hay maldad, no hay cálculo en sus acciones, tampoco sobresalen por su virtud (son esos caracteres deshilachados de los que toma nota Aristóteles en su *Poética*), sino que van convencidos de hacer lo correcto; es así que cometen una falta contra las regulaciones del mundo y cuyas

implicaciones les son en gran parte desconocidas. Cuando por fin afronten y cuando por fin comprendan esas implicaciones, será demasiado tarde.<sup>20</sup>

5. En esta fábula, la cronología es tan minuciosa como atroz, y su sola enumeración alcanza para palpar la conmoción que la tragedia es capaz de producir. Apenas unos días transcurren entre el control antidoping al Diez, la alarma del positivo de la efedrina, el dato en manos de Joseph Blatter, el llamado a Julio Grondona, la danza de los correveidiles y el estallido de la noticia por doquier, la decisión de la AFA de retirar al jugador, la eliminación del equipo, la catarsis del Diego frente a las cámaras de televisión, la tristeza en los hinchas argentinos.

“Lo que veíamos –escriben Burgo y Wall– era un nuevo triunfo de Diego contra lo imposible. Ese milagro, no lo sabíamos –y tampoco lo sabía Maradona–, también se llamaba efedrina” (*ob. cit.*: 139). Es que la significación profunda de la tragedia, precisamente, está en ese no saber, en el pasaje de la ignorancia al conocimiento; pero si el héroe trágico accede a alguna clase de conocimiento, lo que aprende es que no sabía nada cuando creía saberlo todo. En la aguda y sencilla formulación que sugiere Eduardo Rinesi (en diálogo con George Steiner), “no existe tragedia donde no hay un abismo, una escisión radical, entre nuestro conocimiento y nuestra acción, porque la inadecuación entre nuestro saber y el mundo *define* el horizonte de lo trágico” (2011: 69). El tiempo de la tragedia (el de la representación trágica) es la distancia entre aquellas dos comprensiones mencionadas al comienzo: una primera comprensión, que es la que impulsa al héroe a la acción (de nuevo: el protagonista actúa convencido de estar en lo correcto), y que se revelará equivocada; una segunda comprensión, que irrumpe de pronto y a la vez llega demasiado tarde, y que demuestra cuán equivocada había estado la primera. Pero no porque corrija un saber

---

20 “La verdad, la única verdad del Mundial 94, es que se equivoca Daniel Cerrini pero lo asumo yo, ésta es la única verdad...” (Maradona 2000: 189): la confusión entre Ripped Fast y Ripped Fuel es la versión consolidada desde entonces. Equivocación, pues, no insolencia. Sin embargo, la suma de las acciones maradonianas, la composición general de un personaje que siempre se ha conducido bajo su propio arbitrio, desentendiéndose una y otra vez de las regulaciones y los límites del mundo (demostrando así, malabarista genial, lo endiablado de sus gambetas), solo pueden ser comprendidas en los términos de la *hybris*.

erróneo o un dato falso en la primera, sino porque enseña que no se puede pretender saberlo todo, y, paradójicamente, solamente con la acción en el mundo se abre a la comprensión todo aquello que no sabíamos de sus leyes (y presumíamos conocer).

Es esa segunda comprensión la que se abre paso en las palabras del último Maradona:

—No entiendo nada, ¿viste? [...] Porque me preparé muy bien para este Mundial, muy bien, me preparé como nunca [...]. Y me duele mucho porque me cortan las piernas. Porque me dan por la cabeza en un momento donde uno tiene la posibilidad de resurgir de un montón de cosas [...]. No lo entiendo porque no tienen argumentos, no, no... [...]. Si yo entreno como entreno, ¿qué necesidad tengo de buscar una droga, decime? [...] No quiero dramatizar pero creeme que me cortaron las piernas... (Burgo y Wall 2014: 223-224).

La súbita irrupción de esta segunda comprensión (el reconocimiento del desconocimiento), la toma por asalto de la conciencia del héroe respecto de su (no) saber sobre el mundo, se expresa en una renegada incomprensión ("no entiendo", "no lo entiendo"); este reconocimiento tardío de la (in)justicia del mundo, del rostro inexorable y absurdo de la existencia, cuando los dioses ya han dispuesto el castigo y todo se ha desmadrado, es profundamente desgarrador. Junto con el saber sobre el mundo, es el propio yo del héroe el que termina partido al medio ("me cortaron las piernas"), porque con la tragedia también asoma el lado oscuro de la conciencia.

Es entonces que sobrevienen el horror y la piedad por el destino representado en escena y que se libera la purificación de las pasiones, según la definición de Aristóteles que ha guiado estas notas. Todo conduce a la descarga anímica de la catarsis: el encadenamiento fatal de acciones y acontecimientos, la rebelión del héroe contra la (in)justicia del universo, la falta de la *hybris* y el aprendizaje desgarrado y doloroso en el que el protagonista comprende su destino.

6. No contento con la fascinante desmesura de la biografía histórica, un desconocido prosista se lanzó a acrecentarla con toda clase de fabulaciones, en las que la ampliación ficticia de una simple anécdota se mezcla despreocupadamente con leyendas populares y la invención de una serie de aventuras maravillosas. Como era de esperar, la narración se hizo rápidamente famosa y ha cautivado desde entonces a un público innumerable. Podría tratarse de nuestro último gran héroe, pero hablamos de *Vida y hazañas de Alejandro de Macedonia*, compuesta por el Pseudo Calístenes hacia el siglo III.

La imaginación novelesca quiere que el joven hijo de Filipo, después de haber vencido a Darío, rey de los persas, conduzca a sus hombres hasta los confines del mundo conocido. Entonces se suceden dos proezas que exceden el antiguo horizonte de lo posible. En la primera, gracias al ingenio de una enorme tinaja de cristal resguardada por una gran jaula de hierro, se interna el Magno en el mar inaccesible, para averiguar lo que esconden sus profundidades. En la segunda, obligando a dos enormes aves blancas a remontar vuelo allí donde el cielo se incurva, colgado en un cesto, contempla desde lo alto la tierra (un pequeño círculo rodeado por una serpiente).

Ambas hazañas fabulosas (que encontramos también en el *Libro de Alexandre*, la versión del siglo XIII que debemos al mester de clerecía hispano) concluyen con una advertencia. “Desiste, Alejandro, de intentar imposibles, no sea que por rastrear el abismo te prives de la vida”, dice el Grande (Pseudo Calístenes 2008: 121). “¡Oh, Alejandro!, ¿tú, que no comprendes las cosas de la tierra, intentas conocer las del cielo?”, le sale al encuentro un ser alado (*ídem*: 128). Está claro que estas exploraciones fantásticas nunca ocurrieron en la vida del personaje histórico. Si han sido incorporadas al retrato novelado del conquistador es porque contribuyen a realzar los rasgos que lo definen como magnífico héroe del helenismo; “su curiosidad insaciable, su anhelo de avanzar hacia un más allá desconocido y arriesgarse hasta



las fronteras de lo inhumano" (*ídem*: XVI), como resume Carlos García Gual en su introducción. La audacia de internarse en el fondo del mar y de visitar las alturas imposibles, acciones irrealizables para el ser humano, contradice aquel ideal de autodomínio y moderación grabado entonces en la *sophrosyne*. Esta audacia, este exceso, este salirse de medida, es la desmesura nombrada en la *hybris*.

Tercos feligreses del *Te Diegum*, nos gusta imaginar los desmedidos afanes de Maradona como una variación futbolera de la trágica. No cuentan los gestos o los arrebatos emocionales, que por cierto abundan y pintan al héroe de cuerpo entero (el iracundo festejo del gol a Grecia, por mencionar apenas un ejemplo de aquel fatídico mundial), sino la reiterada rebelión frente a las legalidades del mundo del deporte y sus inescrupulosos guardianes. No cuentan los dichos (aunque, a menudo, sus declaraciones se vuelven tan memorables como sus catarsis), sino los atrevimientos y los regates frente a las limitaciones del universo futbolístico. No cuentan tanto las muertes como las resurrecciones.

Admirándose en el espejo de Aquiles, el Alejandro del Pseudo Calístenes anhela ser retratado por un Homero. De eso se trata el culto de los héroes: de las matrices narrativas que componen su historia, de la semblanza poética de sus hazañas, la forma en que se cuentan los episodios de su mitología.<sup>21</sup> En este preciso aspecto, poco importa la verdad sobre la condenada efedrina que terminó con la carrera mundialista del Maradona jugador. Importa, sí, como enseña Aristóteles en la *Poética*, la composición de los hechos, la manera en que se configura la narración, el trazo plástico de la representación dramática. Preferimos, pues, la desmesura a la equivocación. Nos quedamos con la rebelión y el desafío, con la excesiva pulsión futbolera del Diez. Elegimos el credo ígneo de Friedrich Nietzsche en *Ecce homo*: "La

---

21 En "Borges, Bioy Casares y el debut de Maradona", Ariel Scher (2016) ha sabido leer esta enseñanza a partir del relato perspicaz de Honorio Bustos Domecq, "Esse est percipi": no solo el desengaño empirista respecto de aquello que tomamos por lo real, sino también el credo nominalista de las potencias de la ficción. Es la lección de Gabriel García Márquez, que campea a lo largo de los textos de Scher: "La vida no es la que uno vivió, sino la que uno recuerda y cómo la recuerda para contarla" (*ídem*: 148). El problema es, claro, que la tierra, las semillas, el agua y el sol de la palabra y la narración nos hayan sido expoliadas por las megacorporaciones transgénicas de la industria massmediática. Pero eso es harina de otro costal.

verdadera divinidad consiste en cometer la *falta*, no en disponer el castigo" (1997: 35).

Puede que la clave esté en la aguda lectura de George Steiner (*ob. cit.*) sobre las tensiones entre la colectividad orgánica y la soledad del individuo que se separa de esta, fundamentales para la estructura de las formas trágicas griegas. En la fábula del destino del héroe asistiríamos, en fin, a una puesta en escena de la invención de la subjetividad. En la leyenda del último Maradona, no solo admiramos con fascinación el sacrificio ritual del (último) héroe trágico de la selección argentina de fútbol, sino también la escenificación repetida de aquellas tensiones. Volvemos a contar, una y otra vez, el relato de una falta constitutiva, en la que el héroe se desmarca (se sale del marco, de la medida y de lo medido) para que una comunidad exponga e interroge la suma de significaciones que la configuran como tal.<sup>22</sup>

---

22 El psicoanalista Roberto Harari (2007) ha insistido en la dimensión trágica del derrotero maradoniano: un héroe siempre fuera de los límites, fuera de la ley, "a la vanguardia", atado a la "estructura probática" (enfrentar y superar pruebas extremadamente complejas, temerarias, excepcionales); un héroe que "porta y descarga la culpa del coro" (la *polis* en la tragedia griega, la sociedad argentina en el drama del fútbol); el "elegido" para el sacrificio, en fin, un chivo expiatorio.

# AVATARES DEL CORO

1. Allí donde el carácter compacto y vertical de la superficie luminosa, allí donde una luz sin sombra elabora una emoción sin repliegue (tal es la naturaleza de los espectáculos solares, es decir, al aire libre), asistimos a un espectáculo excesivo. Es la virtud del mundo del *catch*, un arte del énfasis dramático tan solar como la corrida de toros y una representación de la pasión humana tan noble como la del teatro antiguo, ha escrito Roland Barthes en la primera de sus *Mitologías* (1991).

¿No podríamos incluir en esta serie el estadio de fútbol? Leamos un pasaje de *Sociología del deporte*, de Georges Magnane:

Este entusiasmo se expresa en forma espontánea por el grito y llega muy pronto y muy frecuentemente a un paroxismo impresionante. El que no haya mezclado nunca su voz a la voz enorme de las masas humanas densas, espesas y hormigueantes del estadio, no tiene ningún medio de acceso a las profundas significaciones del deporte. Cuando se eleva este gran clamor que, poco a poco, culmina en un canto de alegría, inmenso como un mar que rueda, se arremolina y hierve, *es imposible no sentir que es allí, bajo el cielo, mucho mejor que en la más amplia sala de espectáculos del mundo, donde se realiza de hecho la catarsis colectiva que los griegos esperaban conseguir en el teatro*. Un canto salvaje, sin duda, pero también un canto de saciedad y libertad (1966: 86; el destacado es nuestro).

Es de notar que una aproximación que se quiere sociológica se juegue en contra de una de las reglas principales del método, la toma de distancia. Solo la inmersión en un entusiasmo como el de "las masas espesas y hormigueantes del estadio", la

fusión en el canto salvaje de alegría que puede llegar al paroxismo, nos permitirían comprender “las profundas significaciones del deporte”, sugiere Magnane. Lo que es decir que el sociólogo necesita devenir hinchado.

Antes que las hipótesis sociológicas, es posible trazar a partir de esta cita algunas derivaciones o conjeturas en una clave estética. El entusiasmo y el canto de la multitud, la experiencia de la catarsis colectiva en este otro espectáculo solar, hacen del estadio de fútbol (y puede que estas notas toquen de cerca lo que ocurre con otros espectáculos deportivos) una variación moderna de aquello “que los griegos esperaban conseguir en el teatro”, cuando asistían a esa variación del ritual dionisiaco que conocemos como la representación del drama trágico.

2. En uno de los capítulos de su *Elogio de la belleza atlética*, Hans Gumbrecht considera que cada deporte tiene “una afinidad más o menos intensa con uno u otro modo de participación de los espectadores” (2006: 226); propone, entonces, dos modos elementales o tipos ideales (una tipología esquemática que funciona, precisamente, por oposición): “análisis” y “comunidad”. La participación analítica implica una toma de distancia respecto de la cuerda emocional del juego, que permite estudiar detenidamente su desarrollo y elaborar un juicio racional; en cambio, la comunidad es un asunto de multitudes desbordadas: “Las multitudes son ruidosas, carecen de discurso, están alertas y, a veces, en trance, mientras siguen el desarrollo del juego [...] lo que caracteriza a las multitudes es la ausencia de interés analítico de cualquier especie” (*ídem*: 225). Cabe preguntarse si no será la comunidad la única modalidad auténtica de participación, aunque en ocasiones la facultad de análisis sea un modo de intervenir en el juego.

En la composición de estos dos modos confluyen otras dicotomías, que remiten al universo de la estética. La primera pasa por la distinción entre *distanciamiento* e *identificación* con la que Bertolt Brecht buscó diferenciar su teatro épico de las formas hasta entonces vigentes. Contra el modelo tradicional del espectador, que

gracias a la identificación con el destino del héroe representado en la escena podía experimentar la purificación de las pasiones conocida desde la *Poética* de Aristóteles como *catarsis*, la máquina teatral brechtiana bregaba por hacer del espectador un sujeto crítico, a partir de un conjunto de recursos capaces de generar y sostener un "efecto de distanciamiento" [*verfremdungseffekt*] que provocara una toma de conciencia política en el público. En otras palabras, la identificación del espectador con el protagonista del drama es la condición necesaria para que sobrevenga la catarsis; mientras que la toma de distancia favorece el análisis. De ahí el desafío que conlleva la reflexión inicial de Magnane, que defiende la inmersión en la catarsis colectiva del estadio (la "comunidad" de Gumbrecht) como medio de acceso para una comprensión significativa del deporte.

La segunda distinción integrada por Gumbrecht en su esbozo del espectador deportivo lleva ya no a dos términos opuestos sino a los dos extremos de un espectro de posibilidades, y que remiten a los dos conceptos acuñados por Friedrich Nietzsche en *El origen de la tragedia* (1871), la moneda de lo *apolíneo* y lo *dionisiaco*:

El espectador apolíneo constituye un tipo que, a la distancia, percibe y aprecia la belleza de las formas individuales. No es necesariamente "analítico" [...], aunque el espectador apolíneo está, probablemente, más cerca del concepto de lo "analítico" que del de la "comunidad" [...]. Por el contrario, los espectadores "dionisiacos" abandonan voluntariamente la posición de individualidad y distancia, para entregarse a un estado de comunidad, tanto con los otros espectadores como con la energía que sube de la acción que están mirando (2006: 229-230).

Este vaivén entre lo individual y lo colectivo, entre "la belleza de las formas" y "la energía que sube de la acción", entre lo "analítico" y la "comunidad", hacen a la tensión solidaria entre las dos figuras de la invención nietzscheana, Apolo y Dionisos, sobre las que volveremos luego. En un extremo, la tríada del *modo análisis*,

el *distanciamiento* y la *actitud apolínea*; en el otro, la tríada del *modo comunión*, la *identificación* y la *actitud dionisiaca*: el espectador deportivo, como un péndulo, oscilaría entre ambos extremos.<sup>23</sup>

El maestro Dante Panzeri ya había diferenciado estos dos extremos en su *Fútbol, dinámica de lo impensado*, cuando reconoció las dos posiciones básicas ante un partido: la de quienes van a la cancha a *ver jugar* y la de quienes van a *ver ganar*.

Quienes van a *ver jugar* pueden poseer una idoneidad futbolística técnicamente menor, mayor, o semejante, de quienes acuden al fútbol para *ver ganar*. Pero es indudable que su ubicación mental ante el hecho del fútbol es solamente analítica, destinada a gustar o no gustar del espectáculo [...]. Pero, he aquí que el fútbol probablemente perdería muchas de las motivaciones cautivantes que posee, si no estuviera hasta en cierto modo protagonizado por aquel contingente de "enfermos" que en alguna o gran medida trasladan hasta el mismo campo de juego la influencia de sus pasiones, de sus angustias, de sus alegrías, incontroladas todas, pero todas actuantes, ciertamente, sobre el ánimo de los jugadores [...]. Y es que el fútbol [...] ¡es siempre un fenómeno emotivo! Cuando la emotividad está ausente... es que estamos ante un mero entrenamiento (1967: 36-37).

En la actitud "solamente analítica" y en la prioridad del juicio de gusto de quienes van a *ver jugar*, encontramos la primera de las tríadas enlazadas a partir de la lectura de Gumbrecht; en el protagonismo de las pasiones incontroladas y actuantes de los "enfermos" que solo van a *ver ganar*, encontramos la segunda de esas tríadas. Panzeri sintetiza esta oposición: "El juicio del fútbol se reparte entre quienes *ven* y quienes *sienten*" (*ídem*: 35); como hemos apuntado, quizá no se trate de dos actitudes opuestas sino de los dos extremos de un pendular. En los términos de la enseñanza

---

<sup>23</sup> Es la oposición clásica de la topografía histórica de la cancha, en el apunte futbolero de Juan Sasturain (2004): de un lado, la presión protagónica de la hinchada en la tribuna popular (la afectividad comunitaria y dionisiaca); del otro, la visión equidistante y la racionalidad crítica de la platea (el distanciamiento apolíneo).

nietzscheana, lo apolíneo está en el *very* lo dionisiaco en el *sentir*, pero uno no podría existir sin el otro. Sin el sentir de la emotividad del fenómeno deportivo, tampoco existiría la belleza para ver de sus formas.<sup>24</sup>

3. En el comienzo de la reflexión de Magnane está el entusiasmo colectivo; para acceder a las "profundas significaciones del deporte" hace falta sumergirse en la alegría desbordante de las masas en el estadio. Ese "mar que rueda, se arremolina y hierve" es el mismo "contingente de enfermos" que trasladan al campo de juego sus pasiones incontroladas, según la descripción de Panzeri ("quien deja suplantar su personalidad más frecuente por otra que se regula según la suerte de una divisa deportiva, es un enfermo, puesto que no es un individuo equilibrado, ni controlado", *ob. cit.*: 36). Estamos en el fiel "dionisiaco" de la balanza de Gumbrecht, en ese pico de intensidad de la "comunidad" que atraviesa la participación de la multitud:

Las multitudes desean llegar a un estado en el cual sus energías físicas se vuelvan una con las de los jugadores, haciendo crecer la energía de éstos. Es una comunidad que, lejos de ser puramente espiritual, puede constituir una realidad física. Cada vez que sentimos la energía de la comunidad que surge, ésta producirá y ocupará un espacio particular, pues se trata de una energía corporeizada [...]. Las multitudes de espectadores saben, también, que el momento en que nuestra energía parece conectarse con la del jugador, es un evento hacia el que hemos estado abiertos en la intensidad de concentración, aunque sepamos que no siempre ni necesariamente ocurrirá. Cuando ocurre, sin embargo, la separación entre multitud y jugadores ya se ha desvanecido (*ob. cit.*: 233-234).

---

<sup>24</sup> El contagio físico de la identificación, apunta Roger Caillois en su *Teoría de los juegos* (1958), suele traducirse además en una notoria acción mimética, la de esbozar aquellos movimientos o desplazamientos (de personas o de objetos) que se espera ocurran en el campo.

En la significación que se abre gracias al entusiasmo, en el lazo colectivo del entusiasmo, en la transformación que opera en el individuo (que de "equilibrado" se vuelve un "enfermo"), en las pasiones "incontroladas todas, pero todas actuantes" que, en "la comunión que surge", pueden alcanzar la dimensión de una "energía corporeizada", una "realidad física", en la que la multitud "parece conectarse" con los jugadores en el campo, hasta el punto que parece desvanecerse la separación entre ellos, ¿cómo no reconocer las tierras regadas por el cauce de la imaginación nietzscheana?

Hemos visto que la moneda de Apolo y Dionisos es recuperada por Gumbrecht para trazar los rasgos elementales del espectador deportivo. Leamos ahora uno de los aforismos incluidos en *El crepúsculo de los ídolos* (1888), en el que Nietzsche se enorgullece de haber introducido en el campo de la estética esta oposición:

La embriaguez apolínea mantiene ante todo la excitación del ojo, así que éste adquiere el poder de la visión. El pintor, el escultor y el poeta épico son visionarios *par excellence*. En el estado dionisiaco, en cambio, se halla excitado y exaltado todo el sistema afectivo: de modo que descarga de una vez todos sus medios de expresión y manifiesta a un tiempo el poder de representación, reproducción, transfiguración y transvaloración, toda clase de mímica e histrionismo. Lo esencial aquí es la facilidad de la metamorfosis [...]. Al hombre dionisiaco le es imposible no entender cualquier sugestión, no pasa por alto ninguna señal del afecto [...]: se transforma sin cesar. La música [...] también es una excitación y descarga total de los afectos, pero no es, no obstante, más que el residuo de un mundo de expresión mucho más pleno del afecto, un simple *residuum* del histrionismo dionisiaco (2015: 58-59).

Lo primero que debemos advertir es que estos conceptos, si bien se presentan como opuestos, son a la vez íntimamente solidarios, pues ambos nacen de la embriaguez, de la excitación, del estado exaltado de la afectividad. *Ver y sentir,*



apuntaba Panzeri: en la clave nietzscheana que aquí exploramos, "el poder de la visión" (lo apolíneo) es generado por "la excitación del ojo", así como la excitación de "todo el sistema afectivo" (lo dionisiaco) se traduce en la "descarga de todos los medios de expresión" (la "realidad física de la energía", según Gumbrecht). En el *entusiasmo* (en el *enthousiasmós* griego) se esconde *theós* (dios); el entusiasmo, nos enseña la etimología, es un éxtasis de "inspiración divina" (Corominas 1987), es decir, somos habitados de pronto por la divinidad. En la embriaguez nietzscheana, es Dionisos el que nos habita, y es Dionisos el que nos altera (nos vuelve *alter*, otros, como ocurre a los "enfermos" que "dejan suplantarse su personalidad por otra" cuando asisten a una cancha de fútbol), nos transfigura. Es por obra del impulso dionisiaco que se produce la "descarga total de los afectos"; este "mundo de expresión mucho más pleno del afecto", según Nietzsche, es el océano del que brota lo que llamamos "música". La multitud dionisiaca del estadio de fútbol es una multitud musical.

Acaso en las denostadas tribunas de los estadios de fútbol (entre la violencia barrabrava y las coerciones del negocio global), las multitudes aún experimenten aquel maravilloso fenómeno dionisiaco que Nietzsche supo legarnos como la clave del sentimiento trágico: "la *afirmación superior*, nacida de la plenitud y de la abundancia, una aprobación absoluta sin restricciones, incluso del sufrimiento, de la falta, de todo lo que la existencia tiene de problemático y de extraño" (1997: 85). En el protagonismo de los "enfermos" que trasladan al campo de juego la influencia de sus "pasiones incontroladas", antes que un tipo sociológico, podríamos reconocer un avatar contemporáneo de aquel antiguo espectador del drama trágico. Como veremos a continuación, el anclaje dionisiaco de la tragedia como representación teatral nos permitirá esbozar una serie de conjeturas nietzscheanas sobre las hinchadas de fútbol, siempre en clave estética (un ejercicio de la imaginación deportiva).

Importa aquí subrayar que, en esta estética de lo dionisiaco y lo apolíneo, en el "excedente de fuerza" que explicaría la significación de lo dionisiaco para el filósofo, lo "trágico" designa "un sentimiento pletórico de vitalidad", una "voluntad de vida"

inagotable (lejos de dejarse reducir a una colección de sucesos dolorosos, aunque sin negarlos); una afirmación excesiva de lo vital en todas sus formas, como la que en ocasiones suele experimentar el *hincha*: no ya el mero “espectador” de estas notas, sino el hincha de nuestras canchas:

La psicología de lo orgiástico como de un sentimiento pletórico de vitalidad y fuerza, dentro del cual aun el dolor obra como estimulante, me dio la clave del concepto del sentimiento *trágico* [...]. El decir sí a la vida, aun en sus problemas más extraños y penosos; la voluntad de vida gozando con la propia inagotabilidad al *sacrificar* a sus tipos más elevados: a *esto* es a lo que he llamado dionisiaco, *esto* fue lo que adiviné como puente que lleva a la psicología del poeta *trágico* (Nietzsche 2015: 94).

En la figura del hincha futbolero se agitaría poéticamente la bacanal de los sátiros.<sup>25</sup>

4. La vehemencia del “rapto” y la “intoxicación” dionisiacas, apunta Gumbrecht, que anuda la “comunidad” de la multitud hasta convertirla en una “realidad física”, se traduce en el canto.

La diferencia decisiva en el caso de estas multitudes es el ruido, el “rugido” que, en conjunto, pueden producir decenas de miles de espectadores. Éstos no sólo alientan a sus equipos favoritos, este rugido se vuelve un punto de autorreferencia físico, a través del cual la multitud se transforma en un cuerpo unificado (2006: 232).

---

25 “Lo decisivo no es lo que sucede sobre el césped sino el milagro guadalupano de estar juntos. La fiesta y el desmadre son los triunfos a los que podemos aspirar”, celebra Juan Villoro a la mejicana (Caparrós y Villoro 2012: 22). El ritual futbolero del estadio (la conjetura es nietzscheana, pero también la hemos aprendido de los pueblos originarios) nos recuerda que lo colectivo precede a lo individual, que la subjetividad se recorta trabajosamente del magma comunitario, al que siempre vuelve.

“Lo esencial aquí es la facilidad de la metamorfosis”, habría señalado Nietzsche. En el “canto salvaje de saciedad y libertad” (como lo define Magnane) con el que la multitud alienta, en el “rugido” con el que la energía física de esta multitud musical desea hacerse una con la de los jugadores en el campo, transformados en un “cuerpo unificado” (como lo quiere Gumbrecht), ¿no retorna acaso el coro de servidores de Dionisos de la tragedia griega?

Pulemos ahora las cuerdas de *El origen de la tragedia* (1871) y escuchemos cómo resuenan las notas que Friedrich Nietzsche dedicó con entusiasmo al problema del coro. Más allá del origen ritual de la representación teatral (el ditirambo coral en honor de Dionisos, divinidad de la naturaleza, de donde habría surgido la forma dramática posterior), ¿por qué la tragedia clásica necesita del coro? De igual modo podríamos preguntarnos sobre el rol de la hinchada en el fútbol, imprescindible para hacer de este siempre un “fenómeno emotivo” (y no un “mero entrenamiento”, como decía Panzeri). Tracemos aquí algunas correspondencias estéticas.

La primera conjetura nietzscheana sugiere que el coro trágico (cualquiera fuera la máscara de la representación) es siempre un coro de sátiros, es decir, una orquesta cuyos integrantes han experimentado una transformación; es la embriaguez dionisiaca (aquel *enthousiasmós* que ya hemos considerado) la que opera esta metamorfosis (y viceversa, esta metamorfosis es la embriaguez dionisiaca). Gracias a la disposición de las gradas del teatro en arcos concéntricos respecto del escenario, “este fenómeno se presenta bajo una forma epidémica: toda una muchedumbre se siente transformada bajo este hechizo” (Nietzsche 1995: 58). En efecto, el ingreso, las intervenciones y la salida del coro configuran la dinámica de la representación en la tragedia clásica, y también hacen del coro un mediador entre la escena y el auditorio; así, los espectadores pueden sentirse parte del coro, y sumarse al embrujo de la metamorfosis dionisiaca. El canto, la danza y la música con las que el coro se expresa a lo largo del drama únicamente pueden haber surgido de la embriaguez

dionisiaca; de igual modo, la intensidad emotiva que ciertos acontecimientos y situaciones provocan solo puede adoptar una forma musical.

En ese magnífico teatro solar que es el estadio de fútbol, el ingreso, las intervenciones y la salida de la hinchada son decisivas para el espectáculo. Integrar ese avatar futbolero del coro trágico supone haber experimentado una metamorfosis, que no es otra que la del entusiasmo colectivo (un estado anterior a la individuación). En el hincha auténtico, en el "enfermo" que llena la cancha, se agita una reencarnación del macho cabrío, del sátiro mitológico:

El tipo primordial del hombre, la expresión de sus emociones más elevadas y más fuertes, en cuanto soñador entusiasta, que transporta la presencia del dios, voz profunda de la Naturaleza que proclama la sabiduría, símbolo de la omnipotencia sexual (Nietzsche 1995: 55).

La segunda conjetura nietzscheana se deriva de la embriaguez dionisiaca que atraviesa al coro y lo enlaza cual "cuerpo unificado". En las convenciones de la tragedia como forma dramática (el coro que danza, canta y hace sonar sus instrumentos; las máscaras; la representación solar; la disposición de las gradas en arcos concéntricos) sobreviven las huellas del antiguo ritual ditirámico; como en toda práctica sagrada, es fundamental el trazado de la línea que separa la vida cotidiana del espacio-tiempo ceremonial. Si el sátiro "es al hombre civilizado lo que la música dionisiaca a la civilización" (*ídem*: 53), entonces es esperable que esa distancia (o ese "abismo", como lo entiende el filósofo) pueda palpase. Pues bien, esa es una de las funciones trascendentales del coro: "el coro es una muralla viva contra el asalto de la realidad, porque, como coro de sátiros, es una imagen más verdadera, más real, más completa de la existencia que el hombre civilizado" (*ídem*: 55).

El entusiasmo, la embriaguez, la excitación dionisiaca hacen trizas al "hombre civilizado" y lo convierten en un sátiro ensoñado, ya no uno sino múltiple; es gracias a ese estado que se abre a "una imagen más verdadera y más real de la existencia".

La "muralla viva" del coro está allí para cercar, encerrar y asegurar esa apertura a una realidad "más real" que la habitual. Es que esa realidad "más verdadera" es la de la experiencia abierta por la metamorfosis, es decir, el "exceso de vitalidad" que lo dionisiaco o lo trágico representan para Nietzsche.

No importan tanto las tribunas y las plateas, no importan tanto los cilindros o las bomboneras como la "muralla viva" de las hinchadas, el cerco ritual de las multitudes en "comuni3n", el coro de "enfermos" entusiastas que, como en el anfiteatro antiguo, cantan y danzan en torno de una escena que pronto se revela como "una imagen más verdadera, más real, más completa de la existencia".

La tercera conjetura nietzscheana, también derivada del entusiasmo dionisiaco del coro (que hace de este una "muralla viva" que rodea la escena), invita a considerar la escena del drama representado como una extensión de ese entusiasmo. Hemos subrayado antes que la "visión" apolínea de las formas plásticas nace de la "excitación del ojo", así como hemos señalado el lazo íntimo entre el ver y el sentir en los términos de la enseñanza nietzscheana. Recordemos que la escena de la representación trágica solo se pone en movimiento una vez que el coro ha hecho su ingreso; las intervenciones del coro dan ritmo a esa representación, y la obra finaliza con el canto y la salida del coro. ¿Por qué no sugerir que la escena ha sido proyectada por el coro y sostenida por su entusiasmo?

El coro de sátiros es, ante todo, una visión de la multitud dionisiaca, como, a su vez, el mundo de la escena es una visión del coro de los sátiros; el poder de esta visión es bastante fuerte para deslumbrar la mirada y hacerla insensible a la impresión de la "realidad", al espectáculo de los hombres civilizados, sentados en círculos sobre las graderías (ídem: 57).

El "mundo de la escena" (la representación del drama) es una "visión" (una "proyección") en éxtasis que el coro produce gracias a la metamorfosis dionisiaca que experimenta, y que dura lo que dura la embriaguez. El espectador "civilizado"

puede sumarse al coro, puede sentirse parte del coro, gracias a las gradas concéntricas que rodean el escenario; si resulta hechizado, si es atravesado por el entusiasmo, la escena se convertirá en mucho más real que la realidad, quizá en la única realidad verdadera (tal es la vehemencia del trance dionisiaco).<sup>26</sup>

Estas pinceladas de estética nietzscheana nos bastan para encadenar las tres conjeturas. Nada sería el fenómeno emotivo del fútbol si los estadios no estuvieran llenos de hinchas, sin esos coros de servidores de Dionisos transfigurados de entusiasmo cual “enfermos”, que encierran el espectáculo como una “muralla viva” (que delimita el espacio-tiempo del ritual futbolero), y que proyectan en una visión extática la escena desplegada en el campo de juego. Que digan los actores de esos encuentros a puertas cerradas si no se han sentido como vagos fantasmas, necesitados de una multitud desbordada que los soñara. La ensoñación colectiva que obra la embriaguez dionisiaca es la que da vida a esos personajes proyectados sobre el verde césped.

5. Es hora de volver a los apuntes iniciales de Georges Magnane que han habilitado esta deriva de la imaginación estética.

El público de los estadios y de los *rings* es, pues, principalmente el testigo de un drama que se desarrolla ante sus ojos, cuyo final no es conocido por el autor, el organizador, ni por cualquier otro *deus ex machina* al que rechaza, y en el cual tiene la oportunidad de representar un papel relativamente importante mediante sus gritos y sus movimientos de entusiasmo (*ob. cit.*: 89).

Así como el drama trágico clásico ha necesitado del coro (del que ha surgido), el espectáculo teatral del deporte necesita del entusiasmo de la multitud. Hemos

---

<sup>26</sup> En una clave similar escribe Magnane: “La pasión del espectáculo deportivo, sea cual fuere la dosificación de la convención y de la improvisación, de la simulación y de la autenticidad que comporta, se manifiesta siempre por la necesidad de la evidencia, por una obsesión de lo visible. El espectador desea cegarse, al igual que un niño que mira con fijeza al sol” (*ob. cit.*: 90).

divagado nietzscheanamente (con las disculpas del caso) para proveer de algunos argumentos a las muchedumbres exaltadas, gracias a que estos tópicos aparecen con frecuencia en ciertos textos autorizados. Las hinchadas de los estadios así transfiguradas por la vibración dionisiaca difieren de aquellas desmenuzadas por la etnografía del "aguante" y otras yerbas (Alabarces y otros 2005), aunque algunos trazos podrían contribuir quizás a una sociología ampliada del público de los deportes.

Echemos un último examen al tipo ideal del espectador deportivo compuesto por Gumbrecht. ¿No predomina en general la actitud "aristotélica", la atención expectante y el vínculo afectivo con la intriga desplegada del juego, la identificación con los protagonistas en el escenario? Esa participación en el aquí y ahora del acontecimiento supone una energía emocional, un ritmo del cuerpo, un temblor de la voz en el grito y en el canto. Dicha afección, si damos crédito a nuestras lecturas, solo puede ser colectiva; es el retorno de lo colectivo en el seno de la individualidad, a la que sacude gozosamente. La estasis lírica de los cánticos escande y acompaña las acciones del drama en la cancha. ¿Será que hace falta sumarse a la excitación musical de la muchedumbre para acceder a una comprensión auténtica del espectáculo solar del deporte?

# VARIACIONES SOBRE LA CATARSIS

1. En el bello elogio del juego que brindan las páginas de *Homo ludens*, el clásico ineludible de Johan Huizinga (2015), encontramos algo más que una defensa egregia del componente lúdico en el deporte, y cierto pesar porque ese contenido se pierda con la sistematización profesional de la era moderna (un argumento que Dante Panzeri ha sabido integrar en la veta crítica de ese otro clásico ineludible que es su *Fútbol, dinámica de lo impensado*). Con sus armónicos en la esfera ritual o sacra y en las festividades colectivas, el juego agonal (pues en la competición, en la rivalidad, en la liza, se expresa su auténtica significación) es entendido como la función dinamizadora de la cultura; todos los campos de la actividad humana (el derecho, el saber, la poesía, la filosofía, el arte) están imbuidos de este carácter *lúdico-agonal* en sus orígenes, por lo que deja de ser un aspecto exclusivo de las prácticas atléticas. Huizinga puede así enlazar atractivas semejanzas entre épocas históricas y asuntos harto diversos gracias a la brújula del juego, que deviene una función antropológica de primer orden.

En el capítulo dedicado a lo lúdico en las figuraciones poéticas del lenguaje, nos topamos con una de esas afinidades electivas. La representación de dramas en la antigua Grecia, además de estar vinculada con la celebración de determinados fastos, involucraba la competencia agonal entre sus compositores. En la descripción del espectáculo, Huizinga recurre a un símil que nos gustaría destacar:

La tragedia y la comedia se hallan, desde un principio, en la esfera de la competición que [...] tiene que calificarse en toda circunstancia de juego. Los poetas crean, en certamen, sus obras para la competición dionisiaca. El Estado no organiza esta competición, pero la toma bajo su dirección. Hay una



afluencia continua de poetas rivales de segundo y tercer rangos. Se hacen comparaciones constantes y la crítica se agudiza al extremo. Todo el público comprende las alusiones, reacciona ante todas las finuras de calidad y estilo y *participa en la tensión de la lucha, lo mismo que los espectadores de un partido de fútbol* (2015: 220; el destacado es nuestro).

En esta llamativa correspondencia entre los espectadores de una tragedia en tiempos lejanos y los espectadores contemporáneos de un partido de fútbol, formidable puente anacrónico entre pasado y presente, cabría ampliar la significación de lo lúdico a la participación “en la tensión de la lucha”, vale decir, la atención con la que dichos espectadores acompañan las alternativas de la escena, al punto de una inmersión comprometida en su desarrollo. Pocas líneas adelante, Huizinga atribuye al entusiasmo dionisiaco el vínculo preciso entre lo que ocurre en escena y esa participación del público en las gradas:

El tono del drama es el éxtasis dionisiaco, la embriaguez de la fiesta y el entusiasmo ditirámico, y el actor, que para el espectador se ha desprendido del mundo corriente, se siente, en este entusiasmo, mediante la máscara que lleva, colocado en el yo ajeno, que no ya representa, sino que actualiza realmente. *Y con este sentimiento arrebatada a los espectadores* (ídem: 221; el destacado es nuestro).

El éxtasis, la embriaguez, el entusiasmo (las vibraciones del dios Dionisos), con los que el actor “actualiza” sobre el escenario un “yo ajeno” al representar el destino de tal o cual héroe, alcanzan una intensidad capaz de “arrebatar” emocionalmente al espectador. Es el entusiasmo dionisiaco el que forja una conexión emocional entre el protagonista del drama y el público; al involucrarse en la escena representada, los espectadores no solo siguen con atención la acción, sino que participan embriagados (“arrebataados”) del sentimiento que atraviesa al héroe. Esta participación arrebatada

del público, esta inmersión entusiasta, sugiere Huizinga, es similar a la que ocurre en nuestros días en un estadio de fútbol.

Esta sorprendente (re)actualización del espectáculo ritual de la tragedia ática en el escenario multitudinario de un partido de fútbol contemporáneo no debería extrañarnos. De hecho, en la *Sociología del deporte* de Georges Magnane habíamos encontrado una imagen similar:

El que no haya mezclado nunca su voz a la voz enorme de las masas humanas densas, espesas y hormigueantes del estadio, no tiene ningún medio de acceso a las profundas significaciones del deporte. Cuando se eleva este gran clamor que, poco a poco, culmina en un canto de alegría, inmenso como un mar que rueda, se arremolina y hierve, *es imposible no sentir que es allí, bajo el cielo, mucho mejor que en la más amplia sala de espectáculos del mundo, donde se realiza de hecho la catarsis colectiva que los griegos esperaban conseguir en el teatro*. Un canto salvaje, sin duda, pero también un canto de saciedad y libertad (1966: 86; el destacado es nuestro).

Así como los espectadores participan en la tensión dramática de un partido de fútbol con un arrebato semejante al del público de la antigua tragedia (a decir de Huizinga), también es en el seno de "las masas densas, espesas y hormigueantes del estadio" (a decir de Magnane) donde se realiza una "catarsis colectiva" semejante a la que habría ocurrido en un teatro griego.

Aceptemos, al menos en una clave estética o como hipótesis imaginativa, esta metempsicosis futbolera de la tragedia clásica. Interrogaremos, a continuación, a partir del diálogo abierto por estos textos, la dimensión catártica de esta experiencia. Habrá que desplegar las pistas aquí esbozadas (la participación de los espectadores, el entusiasmo y el canto colectivos) y, a la vez, considerar algunas variaciones.

2. Recordemos la conocida definición que ha sobrevivido en la *Poética* de Aristóteles, en estas dos traducciones:

Efectivamente, la tragedia es mimesis de una acción noble y eminente, que tiene cierta extensión, en lenguaje sazonado [...], cuyos personajes actúan y no sólo se nos cuenta, y que *por medio de piedad y temor realizan la purificación de tales pasiones* (González Pérez 1982: 69; el destacado es nuestro).

Por consiguiente, la tragedia es una exposición imitativa de una acción seria y completamente cerrada en sí misma, de una extensión determinada por medio de la palabra embellecida por otros medios artísticos..., de tal manera, que *esta exposición consigue, mediante el terror y la compasión, una purificación, incluso de estos mismos afectos* (Burckhardt 1975: 300; el destacado es nuestro).

Esta "purificación de las pasiones", esta purgación del ánimo obrada gracias a los "medios artísticos" propios de la tragedia como género dramático, con sus dos armónicos específicos de "piedad y temor", "el terror y la compasión" (sobre los que volveremos), es lo que nombra la *katharsis*. En la tradición aristotélica, pues, la *katharsis* es el efecto característico que el drama trágico provoca en el espectador.

Como un engranaje o un momento preciso de este mecanismo teatral, la catarsis ha de surgir "de la composición misma de los hechos", es decir, de la trama de acciones y acontecimientos que se suceden de manera encadenada; en palabras de Aristóteles, "es preciso que la fábula esté estructurada de tal manera que incluso sin verla, el que oiga los hechos que ocurren se horrorice y se apiade por lo que pasa" (González Pérez, *ob. cit.*: 83). El despliegue en escena de un destino (el derrotero de Edipo, de Antígona, de Áyax) procede por la acumulación de conflictos, o por la acumulación de tensiones afectivas en torno de un conflicto mayúsculo; la catarsis ocurre en el punto de máxima sobrecarga emocional (la revelación del crimen de Edipo, el castigo a la determinación de Antígona, la orgullosa furia de Áyax) y la

consiguiente descarga afectiva, en la que se imbrica una comprensión desgarrada y siempre demasiado tardía sobre el propio yo y el mundo que habita.<sup>27</sup>

Pocas escenas deportivas han resultado más explícitas que el derrotero del último Maradona en el Mundial de Fútbol en Estados Unidos (1994) para una exposición de este significado de la *katharsis*. Es precisamente al cabo de una enredada madeja de acciones y sucesos (cuyo despliegue hemos seguido en "Tribulaciones del último héroe trágico") que asistimos a esa emotiva aria ante las cámaras de televisión, en la que se conjugaron la descarga de las tensiones anímicas hasta allí acumuladas con la dolorosa comprensión del destino en juego:

—No entiendo nada, ¿viste? [...] Porque me preparé muy bien para este Mundial, muy bien, me preparé como nunca [...]. Y me duele mucho porque me cortan las piernas. Porque me dan por la cabeza en un momento donde uno tiene la posibilidad de resurgir de un montón de cosas [...]. No lo entiendo porque no tienen argumentos, no, no... [...] Si yo entreno como entreno, ¿qué necesidad tengo de buscar una droga, decime? [...] No quiero dramatizar pero creeme que me cortaron las piernas... (Burgo y Wall 2014: 223-224).

¿Qué ocurría en las calles de Buenos Aires mientras la televisión mostraba en primer plano el rostro del último héroe? "Gente que se tapaba la cara, gente que se agarraba la cabeza, gente con los ojos perdidos. Gente que lloraba. Gente que cantaba por Maradona" (ídem: 202): la mediación audiovisual permite vincular la intensidad emocional de la catarsis del Diego sobre el escenario con el ánimo de la audiencia masiva, donde también se produce la descarga de la catarsis. Es la conmoción sentimental en el actor que "arrebata a los espectadores", como había sugerido Huizinga líneas atrás.

---

27 A propósito de los mecanismos narrativos de la comunicación de masas, que desmenuza con las categorías de la tradición aristotélica que aquí nos acompañan, escribe Umberto Eco: "La química no falla. Y como existe también una química de las emociones, y uno de los compuestos que, según una tradición muy antigua, suscitan emociones es una intriga bien trabada; cuando una intriga está bien trabada, suscitará las emociones que se había propuesto tener como efecto" (2013: 15).

El momento de la catarsis requiere, pues, de un puente entre la escena y el auditorio; un lazo trenzado con algo más que la mera atención del espectador para con lo que les ocurre a los personajes del drama representado. Quienes lloran con la suerte de Maradona en la desdicha de aquel mundial han llegado al punto de la identificación con el destino del héroe; no miran ajenos el espectáculo, sino que se involucran emocionalmente, como si la intensidad afectiva y la inmersión extrema en las peripecias de la trama implicaran una participación efectiva en su desarrollo. En esta trágica fábula futbolera, la experiencia catártica (similar a aquella que “los griegos esperaban conseguir en el teatro”, en la cita de Magnane) solo adviene gracias a la “identificación” que el “espectador dionisiaco” alcanza en el “modo comunión”, una de las tríadas propuestas por Hans Gumbrecht (2006) para dar cuenta de la “afinidad más o menos intensa” entre los deportes y la modalidad de participación de sus espectadores.

Las resonancias de la “actitud dionisiaca” (el éxtasis, la embriaguez, el entusiasmo que hemos destacado en las citas iniciales de Huizinga, y que hemos expuesto a partir de Gumbrecht en “Avatares del coro”) son claves para el vínculo entre el protagonista del drama y el “espectador aristotélico” (otro nombre para quien se identifica con el personaje representado en escena), atravesados por igual en el momento de la catarsis. El arrebató de lo dionisiaco también explica que esta experiencia no quede encerrada en una celda individual, sino que se manifieste en términos colectivos. En la “comunión”, trance de multitudes que se abandonan adrede “a un estado en el cual sus energías físicas se vuelvan una con las de los jugadores” (Gumbrecht 2006: 233), y en el que queda anulada toda separación entre escena y público, están dadas todas las condiciones para la descarga anímica de la catarsis.

No será la primera vez que volvamos a las páginas de *Fútbol, dinámica de lo impensado* para defender este maravilloso deporte como “fenómeno emotivo”:

Pero, he aquí que el fútbol probablemente perdería muchas de las motivaciones cautivantes que posee, si no estuviera hasta en cierto modo protagonizado por aquel contingente de “enfermos” que en alguna o gran medida trasladan hasta el mismo campo de juego la influencia de sus pasiones, de sus angustias, de sus alegrías, incontroladas todas, pero todas actuantes, ciertamente, sobre el ánimo de los jugadores... (Panzeri 1967: 36-37).

Sin esos “enfermos” que son los hinchas, sin “la influencia de sus pasiones”, no se produciría aquella “comunidad” dionisiaca en la que una multitud exaltada pudiera abrirse (entre otras “motivaciones cautivantes”) a la dulce violencia de la catarsis.<sup>28</sup>

3. Es hora de volver sobre los dos armónicos de la *katharsis* introducidos por Aristóteles en su definición de la tragedia. Como ha precisado Eduardo Sinnott en su traducción de la *Poética*, “la poesía trágica tiene el fin inmediato de suscitar conmiseración y temor, y el fin mediato de provocar la *katharsis* o purificación de esos

---

28 En la hélice de los violentos, en la Buenos Aires subterránea e infernal llamada Cacodelphia (séptimo y último libro de *Adán Buenosayres*, la epopeya satírica publicada por Leopoldo Marechal en 1948), nos topamos con esta descripción:

“La *suite* de los sectores que integraban el séptimo infierno abría un paréntesis a continuación. Era, según entendí, un lugar de reposo o cámara de silencio; y en ella se detuvo Schultz un instante [...]. Apenas hubo secado el sudor de su frente, me condujo hasta un balcón abierto en la misma cámara y desde el cual era posible dominar la espora de los violentos en toda su amplitud. Asomado al balcón, vi el área central atestada de una muchedumbre que se debatía en ejercicios brutales: a decir verdad, lo que a la mirada se ofrecía era un revoltijo de piernas, brazos y cabezas que buscaban y se agredían con una ferocidad mecánica, y en un silencio tan irreal, que todo el cuadro se resolvía en una sucesión de gestos fantasmales parecidos a los del cinematógrafo mudo.

“—Hay violentos y violentos —me dijo Schultz—. Los que se chocan ahí abajo son aquellos enérgicos *in potentia* que buscaban su desahogo en los espectáculos de ira: son los insuficientes de músculos o de alma que, sin embargo, cómodamente hundidos en sus butacas del *ring-side*, pedían en el ‘Luna Park’ la sangre de los boxeadores, agitaban sus puños de mosquito y rugían su indignación o su triunfo a los honrados combatientes que peleaban de veras; son los estrechos de pulmones, los raquíticos y lisiados que, no obstante, iban a las canchas de fútbol, para insultar a los jugadores enemigos, o tirarles botellas vacías a los jueces mártires. ¡Ahí los tiene ahora! ¡Un poco de gimnasia les vendrá como anillo al dedo!

“Me pareció notar alguna cólera en las palabras del astrólogo, y sentí la tentación de recordarle allí una teoría del petizo Bernini sobre la virtud *cathártica* de los espectáculos brutales. Pero me detuvieron la consideración de lo mucho que nos habíamos demorado ya en el Helicoide famoso, el cálculo de lo que nos faltaría recorrer aún y el deseo vivísimo de ahorrar toda palabra o actitud que contribuyese a dilatar el viaje” (1992: 648-649).

El “desahogo” de las muchedumbres en el Luna Park o las canchas de fútbol así condenado es pariente cercano de la función de regulación social que Ezequiel Martínez Estrada adjudica a la “brutal purificación” de las pasiones en los estadios de la ciudad (y que comentamos en este capítulo). Es la significación decantada de la catarsis como una descarga de tensiones anímicas, lejos de su anclaje específico a la tragedia.

afectos" (Aristóteles 2009: 40-41). El temor y la piedad (o la conmiseración), el terror y la compasión (en las versiones que hemos citado), son las afecciones características que el drama trágico ha de provocar en el espectador, de manera tal que puedan ser purgadas, con el placer consiguiente (ese placer propio de la tragedia) que conlleva la descarga o la liberación de la tensión anímica acumulada por obra de la trama de acciones. Examinemos con algún detalle estos dos sentimientos.

"¡Ay, ay! ¿Quién en otro tiempo habría creído que mi nombre iba a coincidir tan sonoramente con mis males? Ahora posible me es dos y tres veces decir ¡ay!, pues en desgracias tales me encuentro", recita acongojado Áyax (Sófocles 1995: 72). "¡Ay, desdichada, ni entre los vivos ni entre los muertos compartiré mi existencia, ni en compañía de los vivos ni en compañía de los muertos!", canta infortunada Antígona (ídem: 202). "¡Ay de mí, he aprendido, desdichado! En mi cabeza un dios hoy, sí, un dios hoy con gran dureza me golpeó y por sendas crueles me hizo entrar, ¡ay!, volcando mi alegría pisoteada. ¡Ah, ay, trabajos trabajosos de los mortales!", exclama abatido Creonte (ídem: 220). "¡Ay, ay, desdichado de mí! ¿A qué punto de la tierra marchó, infortunado? ¿Dónde mi voz volará de la mano del viento? ¡Ay, destino, dónde te has precipitado!", grita desgarrado Edipo (ídem: 284). En la intensidad emocional que dramatizan todas estas escenas, una frágil coraza se resquebraja ante la súbita comprensión del destino. Gracias a las intervenciones del coro y al discurso de los demás personajes actuantes, el espectador puede acompañar este temblor del protagonista y participar de este aprendizaje sufriente, si acepta la magia de la representación.

Es este temblor ocasionado en el ánimo del héroe por una comprensión demasiado tardía de la situación trágica, que irrumpe con toda su fuerza; es esta toma por asalto de la conciencia, la fractura expuesta que hiere al yo y su (no) saber sobre el mundo, lo que se traduce en el temor, en el miedo. "Juro por mis hijas, que es lo que me trajo a este Mundial, que yo no me drogué. Que yo no tomé ninguna sustancia como para que la FIFA me deje afuera de este Mundial" (Burgo y Wall, *ob. cit.*: 247):

en el paso abrupto de la dicha a la desdicha por la falta cometida, en el infortunio y el castigo que se abaten excesivamente sobre el héroe, el arte dramático (o esa variación contemporánea que encontramos en el fútbol) expone una bella reflexión lírica sobre “todo lo que hay de terror, de crueldad, de misterio, de vacío, de fatalidad en el fondo de las cosas de la vida”, como supo escribir Friedrich Nietzsche (1995: 14). El espectador, el hincha, siempre que la suerte del héroe trágico les interese, pueden sentir junto con este esta conmoción; pueden participar de esta sacudida emocional, de este aprendizaje que aterra (si en la vibración del terror resuena también la tierra que tiembla bajo los pies, el temblor de la tierra en el cuerpo pasional).

La identificación del espectador con el protagonista del drama, la “comuni3n” de la multitud en el estadio que anula imaginariamente la separaci3n entre jugadores e hinchas, habilitan la vivencia com3n del temor existencial ante las injusticias del mundo. En la conmisericordia, en la piedad hacia el destino puesto en escena, el p3blico no solo siente pena por la desgracia del héroe (en vez de celebrarla, en vez de alegrarse), sino que comparte el dolor. La fábula trágica es también una escuela de la compasi3n, en la significaci3n primordial de este sentir juntos. A decir de Gilbert Murray, la voz latina *compassio* es menos vigorosa que la *sympatheia* griega [Συμπαθεία] que procura traducir; como sea, ambas intentan guardar la fibra íntima del sentir compartido, de la compa3ña en el sufrimiento (Murray 1955).

Por qué no aceptar, entonces, que el espectáculo trágico del último Maradona, al igual que los magníficos versos de Sófocles, pueda arrancar en el hincha de fútbol (en definitiva, la versi3n deportiva del espectador aristotélico, que se identifica con el destino del héroe y participa así del universo representado en el drama) los clásicos arm3nicos afectivos de la catarsis, esos que Alejandro Dolina supo reconocer en la pasi3n popular de aquellos días:

Es ni más ni menos que la muerte de un gran sueño, un sueño mucho más grande que el sueño de un campeonato mundial. Es el sueño del regreso de



un héroe, vencedor de la muerte, vencedor de la adversidad, de la injusticia. Es muy difícil vencer al tiempo y Diego parecía que lo había logrado. Ese sueño del regreso, ese sueño imposible, se ve truncado ahora. Van a empezar seguramente los canallas y los miserables a regodearse y a felicitarse por esta desgracia. Hoy la gente ha llorado, los chicos han llorado por Diego [...]. Yo estoy muy compungido, es un día de gran desgracia, porque, insisto, es mucho más que el fin del sueño de un campeonato mundial... (Burgo y Wall, *ob. cit.*: 206).

Sin ánimo de enredarnos en discusiones eruditas, podríamos indicar que esta purificación de las pasiones se produce de manera simultánea en la escena y en el auditorio (puede que la catarsis sea, precisamente, el puente imaginario entre ambas orillas). Cómo negar que se haya producido un sentir compartido semejante el 10 de noviembre de 2001, cuando la lírica de los versos que brotaban del corazón del último gran héroe ("Yo me equivoqué y pagué, pero la pelota no se mancha") tocó las entrañas de una Bombonera desbordada.

4. "Esta simbiosis afectiva que se crea entre actores y espectadores alcanza una tal intensidad que se transforma en una característica específica del espectáculo deportivo" (Magnane 1966: 85): el entusiasmo arrebatado de la multitud y su identificación "en comunión" (*sympatheia*) con las acciones de los jugadores en el campo (una escena solar absoluta como la del antiguo teatro trágico) son fundamentales para una experiencia como la de la "catarsis colectiva" que hace vibrar los estadios. En este juego de espejos entre humanidades y ciencias sociales, que quizá alumbre algunos aspectos del deporte, hemos preferido la imaginación estética, si bien son varios los textos que adelantan un juicio sociológico.

Es lo que ocurre con la microscopía impresionista, infernal, obsesiva de la ciudad de Buenos Aires que la pluma de Ezequiel Martínez Estrada radiografía en *La*

*cabeza de Goliat* (1946). En los estadios de fútbol, en ese "espectáculo semejante a una ceremonia religiosa con que los pueblos antiguos calmaban la necesidad de arrojar de sí a los espíritus de la ciudad sometidos por la disciplina y las normas de la convivencia social" (2001: 251), la mirada alucinada del escritor contempla con fascinación el retorno de un ritual primitivo, al que atribuye la misma función social:

Estos tumores dominicales y festivos que se forman y se disuelven inadvertidamente por la actividad restante de la urbe, *purgan a sus células patógenas de peligrosas fuerzas antisociales que podrían hacer trepidar la ciudad* y, en cualquier grado, henchirla de humores y gases maléficos hasta que estallara. *Purgados así los espíritus* para llamarlos de algún modo, *los ciudadanos regresan a sus casas, despojados de una carga hostil*, aun cuando su club haya perdido y lleven en el corazón los resabios amargos de la derrota que los alcanza a ellos, inevitablemente, con visos de desdicha personal. Ese encono, esa amargura están purgados también [...]. La ciudad engendra esos tumores que rellena con ciudadanos; ellos no vienen a tener otra intervención que la de los rehenes que no se sabe por qué destino han de aplacar con sus vidas las furias de las divinidades de ébano (2001: 253; los destacados son nuestros).

En estos ciudadanos que son sacrificados en el altar dominical del estadio para "aplacar con sus vidas las furias de las divinidades de ébano"; en estos "espíritus", "entidades de pasión incandescente, de libres e irresponsables efusiones" (ídem: 251); en esta "onda caliente del público" en la que entran en combustión "todas las fuerzas íntegras de la personalidad" (ídem: 252); en la "monstruosa fisonomía pasional de cien mil seres homogeneizados en los *saggars* de los altos hornos humanos" (*ibídem*), ¿cómo no reconocer la metamorfosis dionisiaca de los ciudadanos en sátiros que inflamaba los apuntes nietzscheanos sobre el origen de la tragedia? Son los apasionados "enfermos" diagnosticados por Panzeri, que cargan

de emotividad cada partido; son los "espectadores arrebatados" que participan "en la tensión de la lucha", según Huizinga; son "las masas humanas densas, espesas y hormigueantes del estadio" que celebra Magnane. Sin embargo, el radiograma de Martínez Estrada únicamente registra la barbarie irracional de los clanes totémicos y sus "bocanadas de ancestrales hálitos de caverna" (ídem: 254). Todo el artificio retórico del ensayo se vuelca en un magnífico desprecio gorila hacia el fútbol, ese culto de negros ("la divinidad de ébano").

Es esta muchedumbre primordial, anterior a la civilización, que retorna en el "anillo viviente y vibrante" del círculo de espectadores (una vez que "han suprimido su propia existencia de ciudadanos"), la que "espera ansiosa el misterio de su brutal purificación" (ídem: 251). Esta "brutal purificación" acoge aquellas "peligrosas fuerzas antisociales" que podrían "trepidar la ciudad" hasta hacerla estallar; la clave está en que es la propia ciudad la que "engendra esos tumores" que son los estadios de fútbol (los estadios deportivos en general), para concentrar allí sus "células patógenas" que, a no dudarlo, son las masas populares (que no nos confunda la verba catilinaria de Martínez Estrada). Por no decir las masas populares en los tiempos del primer peronismo, si atendemos a la primera fecha de publicación del libro. Esa "purificación de las pasiones" que encierra la catarsis asume, pues, una función de regulación social; en esta purgación controlada del estadio, la multitud transfigurada del fútbol se ve "despojada de una carga hostil", y la urbe puede respirar tranquila.

Podemos encontrar una continuación de este razonamiento en el enfurruñado pastiche titulado *La era del fútbol* (2005). A juicio de Juan José Sebreli, la catarsis aristotélica suele presentarse como excusa para justificar la violencia; los instintos hostiles del ser humano serían canalizados por el espectáculo deportivo, las tensiones agresivas desviadas hacia modos o fines socialmente aceptables. Empecinado en reducir el fenómeno social de la pelota a un expediente más en el archivo previsible de la alienación de masas, el mundo del fútbol solamente puede mostrarse ante sus ojos como un muestrario de odio y destructividad.

La aceptación y la permisividad de un tipo de violencia con el pretexto de la catarsis y de evitar males mayores son los pasos previos para que esa violencia socialmente permitida se vuelva el instrumento de determinadas fuerzas políticas que la usarán en su propio provecho, haciéndola desbordar de los ámbitos restringidos del estadio. La descarga de la hostilidad no es un medio eficaz para terminar con la violencia sino, por el contrario, una educación y un aprendizaje de la misma (*ídem*: 100).

Esta tensión inherente a la "descarga de hostilidad" en el escenario del deporte (cómo mantener "controlados" socialmente los impulsos y las excitaciones que el deporte permite precisamente "descontrolar"), el conflicto sociogenético que anida en el seno de la catarsis deportiva, ha sido contemplada por Norbert Elias en los términos del "proceso de civilización" (Elias y Dunning 1992). Pero Sebreli no atiende a estas sutilezas, insiste tercamente en rechazar la catarsis como un artilugio a favor de lo peor del fútbol.<sup>29</sup> Empobrecida la primera (una descarga de violencia contenida, menudo lugar común), empobrecido el segundo (opio del pueblo, cuándo no).

Antes que un rechazo de la catarsis, antes que un rechazo del fútbol, lo que asoma en estos dos autores (Martínez Estrada y Sebreli) es el desprecio intelectual hacia las muchedumbres (ni qué decir si se trata de las multitudes del peronismo).

5. El modelo ideal de la identificación hasta aquí explorada puede que sea el ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha. Ante el retablo de marionetas de maese Pedro, no hay distancia que cuente; si los muñecos del teatrillo representan la historia del cautiverio de Melisendra a manos del rey Marsilio y cómo su amado don

---

<sup>29</sup> Valga esta otra muestra: "Instituciones de válvula de escape como el fútbol, que se proponen mantener el orden establecido, pueden provocar, por el contrario, el desorden. Sirven para canalizar la violencia pero también pueden desencadenarla, precisamente porque al no intentar modificar las causas reales de la misma, no hacen sino lograr una satisfacción provisoria, a costa de seguir acumulando tensiones que al agravarse pueden estallar en cualquier momento en explosiones catastróficas" (*ídem*: 101). Sebreli se cuida de mantener distancia a la vez respecto de la crítica elitista a la irracionalidad de las masas y respecto del "populismo de cátedra" que defiende el fútbol como enclave de la cultura popular, pero está claro que el segundo es la bestia negra de su argumentación.

Gaiferos se aventura en tierras de moros a rescatarla, el de la Triste Figura arremeterá a espadazo limpio contra los títeres, convencido de que las pobres figuras encarnan realmente la canalla enemiga (*Quijote*, Segunda Parte, capítulo XXVI). ¿Qué sería de la ilusión escénica sin la deliberada credulidad de sus espectadores? ¿Qué sería de sus personajes sin la entusiasta inmersión del público en el mundo representado?

Como la experiencia de la *katharsis* en el espectador del drama trágico, la sacudida catártica en el espectador del drama deportivo únicamente puede acontecer si un lazo de identificación lo ha atado al destino de los protagonistas en el campo de juego. Sin identificación, no hay catarsis; y para que se teja ese vínculo con la escena dramática, tiene que haber afección. El lazo afectivo es el que garantiza la cuerda emocional de la identificación y el que sostiene las ganas de tomarse en serio lo que ocurre en el escenario. A menudo, es cierto, el hincha decide intervenir en la acción, no en clave coral, sino engeguedado como el Quijote; pero qué sería de la magia del espectáculo deportivo sin el arrebató sentimental de la hinchada, sin ese mar inmenso que se arremolina y hierve, sin la embriaguez de las masas hormigueantes del estadio.<sup>30</sup>

---

<sup>30</sup> Contra la acusación del desborde irracional que conllevaría la catarsis multitudinaria en la cancha, podríamos extender la afirmación de E. Sinnott sobre el fin mediato de la *katharsis* (ver parágrafo 3). El efecto de la descarga emocional en el auditorio es consecuencia de la mediación de la forma artística, y no una simple reacción refleja; porque se entrega deliberadamente a la poesía del drama, el espectador puede dejar fluir sus sensaciones y disfrutar de la acción teatral. ¿Por qué habría que negarle esa posibilidad a la multitud del estadio?

**PARTE IV**  
**ATISBOS DE MITOLOGÍA**

# LATENCIAS DEL MUNDO DEL MITO

1. ¿Qué es el deporte? El realizador quebequés Hubert Aquin ha desplegado el interrogante en la secuencia de imágenes que componen el documental *Le sport et les hommes* (1961), a partir de la comparación de cinco "fenómenos sociales y poéticos" nacionales: las corridas de toros en España, el automovilismo en Italia, el ciclismo en Francia, el *hockey* en Canadá y el fútbol en Hungría. Es curiosísima la inclusión de la tauromaquia para abrir esta selección. Como este filme cuenta con un comentario de Roland Barthes (que acompaña en *off* las escenas), que sea su voz la que explique esta decisión:

La corrida de toros no es exactamente un deporte, y, sin embargo, tal vez sea el modelo y el límite de todos los deportes: elegancia de la ceremonia, reglas estrictas del combate, fuerza del adversario, ciencia y coraje del hombre, todo nuestro deporte moderno está en este espectáculo de otra época, heredado de los antiguos sacrificios religiosos (Barthes 2008: 17).

Si atendemos a las características desiguales de este "combate" (aunque esté reglamentado y se despliegue con visible elegancia); si tomamos nota de que la "fuerza del adversario" está condenada de antemano a la derrota (a manos de la "ciencia" y el "coraje del hombre"), en la corrida de toros encontraríamos el límite del deporte. Mas no se trata de señalar la evidencia palpable del sinsentido (no es concebible un "deporte" en el que se "enfrenten" el ser humano y la bestia), sino de advertir que allí se escenifica "la victoria del hombre sobre la ignorancia, el miedo y la necesidad" (*idem*: 25). En otras palabras, asistiríamos en la corrida de toros a la dramatización de una escena primigenia, aquella en la que el ser humano inicia su separación del mundo animal; la recapitulación ritual del umbral a partir del cual el

ser humano quiebra su inserción en la naturaleza primordial. En esa victoria se cifra la apertura y la distancia que han hecho posible el universo humano (un universo donde, entre otras cosas, han surgido los juegos agonales y el deporte moderno).

Puede que, si exploramos entonces ciertas claves de los "antiguos sacrificios religiosos", estos nos ofrezcan efectivamente un modelo para la comprensión de "todos los deportes".

2. Henos aquí en la celebración de Atamalculoyan, la festividad con la que, cada ocho años, los aztecas honraban a la diosa madre Tlazoltéotl (a la que se cree ligada al ciclo de Venus), y que acompañaban con deliciosos tamales de agua. Un cantor se adelanta y entona entonces el himno sagrado. Escuchemos con atención estos versos:

Juega a la pelota, juega a la pelota  
el viejo Xólotl,  
en el mágico campo del juego de pelota,  
juega a la pelota Xólotl,  
el que viene del País de la Esmeralda. ¡Vedlo!  
(León-Portilla 1986: 100).

La disputa entre Quetzalcóatl, una de las divinidades mayores del panteón azteca, y su doble nocturno, el dios Xólotl, es representada "en el mágico campo del juego de pelota". ¡Quién no habría imaginado el cielo como un mágico campo de juego! Como sabemos gracias al registro de fray Bernardino de Sahagún (1981), entre los pasatiempos de los señores de la nobleza en el México antiguo se contaba este juego llamado *tlaxtli* o *tlachtli*, que consistía en impulsar un balón hecho de caucho (la resina extraída del hule) con las nalgas, sin usar las manos, a fin de hacerlo pasar a través de unos aros de piedra fijados a las paredes de la cancha. No habría que perder de vista ese balón, porque es un objeto simbólico, tan mágico como ese campo celeste; en la continuidad de las formas con que suele expresarse la poesía



de los mitos, la pelota que atraviesa la cancha bien puede representar el sol. De igual manera, la danza de los astros, los ciclos de la naturaleza y el vínculo del hacer humano con ellos pueden verse traducidos en la bella figuración plástica del juego de pelota.

Un anclaje ritual y una dimensión simbólica similares encontramos en la misma práctica entre los mayas. Si nos asomamos a las historias maravillosas del Popol Vuh, el libro sagrado de los indios quichés, acompañaremos a los jóvenes semidioses Hunahpú e Ixbalanqué en su travesía por el reino de Xibalbá, adonde han llegado para vengar la muerte de sus padres. Después de haber sorteado las engañosas pruebas que han dispuesto en contra de ellos los demonios de la ultratumba, estos dos héroes civilizadores deben vencer a los señores del infierno en el mismo desafío en el que habían resultado derrotados sus progenitores: ¡el juego de pelota! El destino de estos semidioses es el de perecer y renacer, al igual que el sol y la luna. A la significación simbólica del juego en la fase teogónica del relato mítico (De la Garza 1992, Megged 1991), se podría adjuntar la significación fúnebre, pues la disputa ocurre en el mundo de los muertos.

Estas breves referencias al *tlaxtli* entre nuestros antepasados bastan para esbozar unas cuantas conjeturas, que nos gustaría cargar a la cuenta de una arqueología del deporte. ¿No habría en este juego de pelota un modelo para la performance corporal regulada? “Todo lo que en una tradición posterior se nos presenta tan sólo como un juego bello y noble ha sido, alguna vez, juego sacro”, ha afirmado Johan Huizinga (2015: 162). Carl Diem se ha pronunciado en una línea similar: “Todos los ejercicios corporales fueron en un principio actos de culto” (1966: 15). Juego sagrado, acto de culto, la danza de los cuerpos que pugnan por el balón de caucho no es una mera práctica muscular, sino el trazo físico que busca anclar lo numinoso (es decir, lo divino); *ganz andere*, en la expresión de Mircea Eliade (1998), la extrañeza radical que es el signo de lo sagrado (Paz 1972).

La manifiesta inscripción de la práctica de este juego, pues, en la cosmología desplegada por los cantos y las narraciones del mito dotan a la performance corporal de una carga simbólica múltiple: continuidad del mundo humano con los fenómenos celestes, ofrenda a la divinidad, ceremonia funeraria. Viceversa, el juego obedece a una prescripción ritual; la práctica misma del juego de pelota (la ejecución en un espacio y un tiempo propicios, repetida periódicamente y transmitida de generación en generación) asegura la reinscripción de los hilos culturales con los que ha sido tejido el universo mitológico. Es un acontecimiento colectivo, una fiesta en la que se reafirman los lazos sociales gracias a la mediación simbólica del juego. El vínculo del juego con el mito permite codificar una experiencia compleja del mundo en la bella metáfora de la disputa por el balón.

A propósito, volvamos a citar las cristalinas reflexiones del maestro Johan Huizinga en *Homo ludens*:

La comunidad arcaica juega como juegan el niño y los animales. Este juego está lleno, desde un principio, de los elementos propios al juego, lleno de orden, tensión, movimiento, solemnidad y entusiasmo. Sólo en una fase posterior se adhiere a este juego la idea de que en él se expresa algo: una idea de la vida. Lo que antes fue juego mudo cobra ahora forma poética. En la forma y en la función del juego, que representa una cualidad autónoma, encuentra el sentimiento de incardinación del hombre en el cosmos su expresión primera, máxima y sagrada. Va penetrando cada vez más en el juego el significado de una acción sagrada. El culto se injerta en el juego, que es lo primario (2015: 39).

La acción reiterada del juego (una forma primordial de ese "sentimiento de incardinación" del ser humano en el mundo), es decir, el flujo y el reflujo de los trazos del cuerpo –si pudiéramos glosar el pasaje de este modo– instaura un esbozo de sentido, porque ya supone el universo de las formas simbólicas. Ensayemos una

variación: en ese "significado de una acción sagrada" que se "adhiera" o "injerta" en el "juego mudo" de aquellas arcaicas expresiones corporales, bien podríamos reconocer tanto la torsión íntima del cuerpo en la experiencia sagrada (puesto que lo sacro, como sabemos, requiere de una ardua disciplina del cuerpo) como el enigma o el misterio de una significación inminente cuya clave se nos escapa (que es la forma con la que suele presentarse el sentido de lo sagrado), precisamente, porque su silencio (su "mudez") no se deja atrapar sin más por la red del concepto, aunque late allí el temblor del sentido.

"Lo que antes fue juego mudo cobra ahora forma poética": ¿no es el mito, acaso, una poesía rimada con el cuerpo? La performance del juego de pelota (de manera semejante a la corrida de toros) puede ser entendida como la puesta en escena de los acontecimientos primigenios narrados por la mitología, como la recapitulación de una historia sagrada en la que se hallan resguardados los nudos del quipu comunitario. El juego, dramatización de la poesía mítica, es una memoria danzada presta a la celebración ritual y, a la vez, actualización teatralizada de un origen. En este punto, la clave pasa por el vínculo dialéctico entre el mito y el juego; así como el contexto mítico resguarda el juego y le asigna una función simbólica decisiva, la acción del juego (la coreografía ritual de los cuerpos) traza el umbral del sentido, (re)produce los signos sobre los que el mito habrá de (re)afirmarse.

En el mundo de los "antiguos sacrificios religiosos" que venimos considerando (en el "hacer sacro" cuyas cenizas guarda la palabra "sacrificio"), no hay mito sin acción ritual (sin "juego sacro"), ni ritual que no inscriba aquella significación que denominamos mito. Cuando esta imbricación del mito (la significación) con el rito (la acción) se deshace y solo nos queda una de las dos mitades de la "operación sagrada", el mito se presenta como una invención poética (una narración maravillosa, una historia fantástica, una fábula), que ya no será traducida por acción ritual alguna; y el rito, despojado de su vestimenta simbólica, es librado a su suerte de mera acción (una destreza corporal, una mecánica de movimientos más o menos armónicos).

En esta hipótesis, que debemos al genio de Emile Benveniste, el juego se reparte por igual entre ambas mitades, ahora autónomas; juego de palabras el mito (que ya no cosmología), y juego corporal el rito (que ya no ritual). Como tantos juguetes, vestigios de arcaicas ofrendas funerarias o instrumentos de adivinación reinsertados en nuevas funciones significantes, los juegos que con el tiempo se han perfilado como prácticas deportivas no serían otra cosa que antiguas acciones rituales, desanudadas (y olvidadas) del nido mitológico que alguna vez las cobijó. Pretéritas peonzas que el niño tiempo, caprichosamente, vuelve a hacer girar, en una suerte de "sagrado invertido" (Agamben 2015).

3. ¿No habría una suerte de "herencia" (en un lejano sentido biológico) de aquellos ritos del pasado en las reglas del deporte? Juguemos un instante con esta hipótesis (que de jugar hemos estado hablando), mientras dialogamos con el clásico de J. Huizinga que nos ha acompañado.

El espacio y el tiempo son las coordenadas elementales que permiten delimitar el umbral de la acción sagrada, anota Mircea Eliade (*ob. cit.*). Estas coordenadas no son homogéneas respecto de sus opuestos profanos; no se trata de un espacio y un tiempo cualesquiera, sino más bien de un espacio y un tiempo instituidos a partir de una ruptura fundamental. Es necesario "quebrar" el espacio homogéneo para abrir en él un "punto fijo", el eje central de toda orientación y, por ende, una "cosmización" (un principio de ordenación, el trazado de un cosmos). Este espacio así abierto se cierra sobre sí mismo, y a menudo el trazo simple de un círculo basta para hacer de él un recinto mágico. También es un círculo el tiempo ritual, que se "pliega" sobre sí, pues vuelve a comenzar; es un tiempo primordial, que remite a una fundación originaria y que a la vez regresa, un pasado religado al presente por obra de su reactualización.

Apenas consultamos el reglamento de un deporte, lo primero que encontramos son precisiones sobre el espacio (el campo de juego) y el tiempo (la duración del juego). Apunta Huizinga:

Así como por la forma no existe diferencia alguna entre un juego y una acción sagrada [...], tampoco el lugar sagrado se puede diferenciar formalmente del campo de juego. El estadio, la mesa de juego, el círculo mágico, el templo, la escena, la pantalla, el estrado judicial, son todos ellos, por la forma y la función, campos o lugares de juego; es decir, terreno consagrado, dominio santo, cercado, separado, en los que rigen determinadas reglas. Son mundos temporarios dentro del mundo habitual, que sirven para la ejecución de una acción que se consume en sí misma (2015: 28).

Aunque semejantes en términos formales, la acción del juego (“que se consume en sí misma”) ya no responde a la significación codificada del ritual sagrado; de manera similar, el espacio y el tiempo del juego son el exoesqueleto olvidado de sacrificios remotos. Sin embargo, ahí está el gesto mínimo común, la suma de las posiciones y los movimientos que configuran un nudo espacio-temporal autónomo, la música callada de los cuerpos.

La circularidad de la acción sagrada (no solo por el cierre del recinto y el retorno del origen, sino también porque es necesario repetir con regularidad la ejecución ritual, y en ese ritual es repetida la “cosmización” fundacional) ha dejado también su carcasa en las reglas deportivas, cuya lógica suele basarse en la repetibilidad de las acciones. “Esta posibilidad de repetición del juego constituye una de sus propiedades esenciales. No sólo reza para todo el juego, sino también para su estructura interna”, señala Huizinga (*ídem*: 27). En efecto, una vez terminado el desafío, puede comenzar otro igual; y el reglamento de la mayoría de los deportes (si bien no todos responden a la dinámica de anotación-reinicio) se construye a partir de un conjunto de acciones repetibles indefinidamente. Puede que haya una diferencia significativa entre los gemelos así retratados; pues si la ejecución de los actos formales tiende hacia la no variación en el ritual (Rappaport 2016), las reglas del deporte contemplan el ensayo de variaciones a la hora de la performance.<sup>31</sup>

---

31 Las correspondencias entre el mundo de lo sagrado y las prácticas deportivas que venimos explorando

“Ese ser otra cosa y ese misterio del juego encuentran su expresión más patente en el disfraz” (Huizinga 2015: 32): junto con el cruce obligado del umbral (porque la puja y la performance deportivas requieren de un entrenamiento previo y de una ceremonia de ingreso), al mirar en el espejo sagrado del rito, el cuerpo del deporte también necesita de un atavío específico para plasmar la reconfiguración espacial y temporal que conlleva su práctica. Algo similar podría decirse del objeto propio de cada disciplina: además de sus características funcionales y de su valor simbólico (que permite identificar rápidamente de qué deporte se trata), una arqueología imaginaria sabría reconocer en esos “utensilios” las cenizas de talismanes ancestrales.<sup>32</sup>

4. “Digamos de antemano –insiste M. Eliade– que el mundo profano *en su totalidad*, el cosmos completamente desacralizado, es un descubrimiento reciente del espíritu humano” (1998: 16); sagrado y profano (o lo sagrado *versus* lo profano) designan dos modalidades fundamentales de estar en el mundo, íntimamente ligadas como anverso y reverso, que convendría mantener a la vez juntas y separadas. Hemos tomado nota de la acción decisiva que constituye el campo de lo sacro, y que pasa precisamente por la escisión, la separación, el quiebre que instauro los dos ejes cardinales del espacio y el tiempo. Ese “corte” es guardado en el cofre de las palabras que designan ambas coordenadas sagradas, *templum* (el sitio) y *tempus* (la duración), pues en ellas sobrevive la raíz griega τέμ- (“cortar”); lo sagrado es, entonces, “lo recortado”, “lo demarcado” (Cassirer 1972).

---

difieren diametralmente de la tirria ilustrada (de café) que ha plasmado Juan José Sebreli en *La era del fútbol* (2005). Las similitudes visibles entre ambas esferas (a partir también del diálogo con la obra de Huizinga) solo le sirven para condenar el deporte, “una forma ideológica en función del control social y la conservación del orden establecido” (*idem*: 233), y como tal un fenómeno de carácter mítico, como “toda concepción ideológica irracionalista” (*ib.*). La argumentación reiterada en el libro es básica: el fútbol, como toda mitología o toda ideología, mantiene en un estado alienado a las masas (manipuladas por los poderes de turno y la industria mediática); este irracionalismo (la negación de la razón y de la historia) conduce irremisiblemente al fascismo o el populismo.

32 Una herencia de las llamadas “sociedades de barullo”, según la expresión de Roger Caillois (1958), en cuyos juegos primaria la máscara, el disfraz, la pantomima (el simulacro, *mimicry*), junto con el trance, el éxtasis, el goce (el vértigo, *ilinx*).

No sería entonces, a juicio de Giorgio Agamben, la operación de volver a unir (de *reigare*) la que caracterizaría a todo gesto religioso, sino la observancia de las fórmulas (*relegere*) de las que depende aquella separación:

Es posible definir la religión como aquello que sustrae cosas, lugares, animales o personas del uso común y los transfiere a una esfera separada. No sólo no hay religión sin separación, sino que toda separación contiene o conserva en sí un núcleo auténticamente religioso. El dispositivo que realiza y regula la separación es el sacrificio: a través de una serie de rituales minuciosos [...], el sacrificio sanciona el pasaje de algo que pertenece al ámbito de lo profano al ámbito de lo sagrado, de la esfera humana a la divina. En este pasaje es esencial la cesura que divide las dos esferas, el umbral que la víctima tiene que atravesar, no importa si en un sentido o en el otro (2013: 98).

Lo esencial es "la cesura que divide las dos esferas", y que delimita el "pasaje" de un ámbito a otro, "el umbral que la víctima tiene que atravesar". Ahora bien, la frontera trazada es tanto la "cesura" que separa como el "pasaje" que conecta, y la experiencia sagrada está hecha de esta aterradora ambigüedad. En otras palabras, al instituir un "corte", el ritual subraya la transición (el puente) entre un estado y el otro, como enseñan los tantísimos "ritos de pasaje" en la suma de culturas y civilizaciones (de una estación del año a otra, de una etapa de la vida a otra, que son concebidas según ciclos de nacimiento y muerte).<sup>33</sup>

Hay que cuidarse, pues, de ese umbral. Vamos a detenernos exactamente allí para ensayar una revisión lúdica (por ende, una profanación, como veremos) de las claves del universo mítico que venimos considerando. Acompañemos al narrador y protagonista de "La observación de los pájaros", una pieza insuperable del Negro

---

33 Que "no hay religión sin separación" y que "toda separación contiene o conserva en sí un núcleo auténticamente religioso" es lo que ha comprobado Loïc Wacquant (2006) al tomar nota de la dimensión religiosa del "sacrificio" que conlleva la práctica del boxeo. La observancia de tres regulaciones estrictas (nutrición, vida social y familiar, sexo), que convierte al pugilismo en una disciplina ascética, traza un corte tajante respecto del mundo profano.

Roberto Fontanarrosa. ¿Puede haber algo más “sagrado” para un hincha de fútbol que un clásico? El sufrido personaje del relato ha decidido escabullirse, incapaz de soportar semejante acontecimiento; prueba de salir a caminar lejos de la cancha, de no escuchar la radio, incluso se refugia en la oscuridad silenciosa de un cine. Sin embargo, se engaña a sí mismo; en el monólogo obsesivo con el que insiste en distraerse hace irrupción, una y otra vez, la tensión del partido. De hecho, es esa alternancia entre distracción y atención la que marca el ritmo de la narración.

¿No podríamos pensar esa alternancia como un vaivén insoluble entre lo sacro y lo profano? Porque las inquietudes y reflexiones que los sobresaltos del encuentro le provocan remiten en la imaginación del protagonista a varias coordenadas sagradas. El tiempo, la primera: “Pero, ¿cómo es posible que tarden tanto en pasar cuarenta y cinco minutos? ¿Cómo puede ser que se transformen en una eternidad inacabable? La cosa es no mirar el reloj” (Fontanarrosa 2009: 139-140). En efecto, la temporalidad mitológica no se condice con la medición “homogénea” del reloj; es el tiempo-otro del ritual, un tiempo quebrado, un tiempo detenido, un tiempo que retorna cíclicamente al origen (o un origen que se arremolina). El espacio, la segunda, con el inventario minucioso de los “rituales” que conlleva estar “allí *in situ*, en el lugar propiamente dicho de los hechos” (*ídem*: 142), es decir, en la popular del estadio. Así como nuestro hincha porfía en desentenderse de la duración temporal del clásico, también se mantiene alejado del ombligo sacrosanto de la cancha, eje de la “cosmización” futbolera rosarina del que no puede sustraerse, sin embargo.<sup>34</sup>

En ese deambular monologado de la tarde del domingo, a medias cansino y a medias exaltado, este canalla entrañable carga con todo el peso de aquello de lo que pretendía tomar distancia:

---

<sup>34</sup> En esta graciosa manía del narrador por mantenerse lejos del estadio mientras transcurre el clásico rosarino se hace patente, por contraste, lo que Hans Gumbrecht (2006) ha denominado “cultura de la presencia”, el sentido de estar ahí cuando y donde ocurre el acontecimiento deportivo, que es todo acontecer *hic et nunc*; la maravilla de lo que se manifiesta, la epifanía del ser ante nosotros, que reverbera en las ganas de “presenciar el partido”.



Uno recupera, de pronto, aquel instinto primario y animal que infructuosamente trataron de legarnos nuestros ancestros aborígenes. Comienza a rastrear señales en la copa de los árboles, a adivinar conductas en la actitud de los animales, a bucear respuestas en los indicios de la naturaleza, en la interpretación del vuelo de los pájaros [...]. Uno es un radar, es una antena, es el cervatillo frágil que eleva el morro húmedo en la espesura, el oráculo que adivina el destino en la lectura sutil de los guijarros (*ídem*: 145-146).

Digámoslo sin ambages: desde el inicio del partido, este hincha *ha entrado en pánico*, no por el temor del resultado sino por aquel inmenso temblor del sentido que recorre la naturaleza en la experiencia mítica y que los griegos nombraban en el dios Pan (Barthes 1983). Gracias a la interminable red de semejanzas y continuidades que es capaz de tejer el mito (o, en este caso, el pánico futbolero), todo deviene señal, indicio o presagio; cualquier grito lejano, la conducta de un perro, un bocinazo, el gesto pasajero de un automovilista, todo termina atrapado en esta máquina significativa que pone en marcha el clásico en la conciencia del narrador.

Puede que la divinidad interrogada en la adivinación no sea otra cosa que la vibración propia de la máquina simbólica, es decir, el tejido incesante de la mediación cultural. Es ella la que permite enlazar el mundo humano con la naturaleza en el conjunto de la cosmovisión mítica (y así "bucear respuestas en los indicios", en "la lectura sutil de los guijarros"). El dios Pan es el nombre de esta apuesta por la totalidad, porque la significación mitológica es totalizante. Si lo sabrá el hincha del cuento, cuando confiesa lo que siente cada vez que, colgado de la radio, es sorprendido por un locutor desafortunado que exclama de pronto "¡Gol de...!": "Uno queda aterido, trémulo, abofeteado, pensando que en esas tres palabras pudo haber cambiado el sentido de la vida, el eje del movimiento del mundo y el sentido mismo de nuestra existencia sobre la Tierra" (*ídem*: 143-144).

Esta vocación de totalidad que anima la experiencia significativa de lo sagrado, y que en tono juguetón quisimos reconocer en el atribulado paseo de este personaje, se esconde a la vista de cualquiera en el título del relato. Porque la observación de los pájaros oscila aquí entre uno de los recursos con los que el hincha se afana por distraerse (no estar en la cancha, no escuchar la radio, caminar solo por las callecitas de la tarde, mirando árboles y aves) y la vivencia pánica de la cosmovisión mitológica, legado de los "ancestros aborígenes", aquella destreza ritual del augur para "recortar" el cielo (siempre el corte, la demarcación de lo sacro) a fin de leer, en el lienzo así desplegado, el vuelo numinoso de los pájaros.

5. Acompañemos aún la errancia fallida del hincha del cuento. Con cada paso que da, arroja al aire la moneda de lo sagrado y lo profano; caiga cara o cruz, se trata del anverso y el reverso de una misma práctica ritual. "Lo que ha sido ritualmente separado, puede ser restituido por el rito a la esfera profana" (Agamben 2013: 98): toda "consagración" contempla tanto un residuo excluido de la operación (y, por ende, "consumible") como una acción "profanadora" más o menos específica (como el simple contacto). "Profanar", por cierto, supone deshacer la esfera sagrada; pero habría que retener la ambigüedad constitutiva de este campo, como se advierte en la significación contradictoria de los términos latinos *sacer* ("consagrado a los dioses" a la vez que "excluido de la comunidad") y *profanare* ("hacer profano" a la vez que "sacrificar").

Profanación mediante, un objeto o un acto sagrados pueden ser devueltos al uso común. Pero existe además la posibilidad de romper con la distancia sacra a través de un uso curioso, una reutilización no útil o "completamente incongruente" de lo sagrado: se trata de la profanación del juego. Hemos apuntado antes la glosa de Agamben a la sagaz ocurrencia de Benveniste: el juego rompe la unidad del acto sagrado en dos mitades, el juego de acción del rito (*ludus*) y el juego de palabras del

mito (*jocus*). He allí la huella de los "antiguos sacrificios religiosos", de cuyo seno (en esta conjetura arqueológica) habría brotado la práctica lúdica.

Según el maestro italiano, "el juego libera y aparta a la humanidad de la esfera de lo sagrado, pero sin abolirla simplemente. El uso al cual es restituido lo sagrado es un uso especial, que no coincide con el consumo utilitario" (*ídem*: 100). Es decir, la profanación lúdica no repone el objeto o el acto sacros al mundo de las actividades cotidianas, al consumo, a la utilidad; la profanación lúdica simplemente pone en obra un uso "distráido" de lo sagrado. Es como si se tropezara con la pieza de un ritual olvidado o perdido y en el acto la integrara en un uso nuevo (que no coincidiría con el uso "utilitario" o "instrumental").

Podríamos adjuntar una glosa más, mientras gira en el aire nuestra moneda de dos caras. Sea que sagrado y profano designen dos modalidades íntimamente hermanadas de la existencia, y que, aunque delimiten dos campos opuestos, permanezcan conectados (un tizne profano en lo sacro, una sacralidad escondida en lo profano). Sea que el juego, nacido en el seno del culto, se haya liberado (u olvidado) paulatinamente de esas ataduras; o que no haya abolido sin más el ámbito religioso, sino que lo haya desplazado fuera de toda lógica utilitaria. ¿Es, entonces, un vestigio de lo sagrado o una profanación? La caminata del canalla de Fontanarrosa nos ha sugerido dos alternativas. O bien el juego, antes que una "inversión", es una "diversión" de lo sagrado (el cambio de camino, el "llevar por varios lados" del verbo *divertir*); una ejercitación "distráida", una práctica de "lo sagrado divertido"; como quien dice una gambeta, un amague de lo sagrado. O bien el juego, antes que al terreno sagrado o al terreno profano separados por la frontera ya estudiada, remite precisamente al límite (que, así como divide, también une). El juego es el equilibrio incierto sobre esa cuerda, el ritmo con el que atravesamos en un sentido y en otro el pasaje abierto por el sacrificio, el vaivén divertido en el umbral.

6. Habiendo trazado esta deriva conjetural sobre la herencia de lejanos sacrificios y arcaicas mitologías en el mundo del deporte, bien podríamos definirla como una exploración sobre el retorno lúdico de lo reprimido (con las disculpas del caso, doctor Freud), o bien un retorno de lo reprimido lúdico (para hacer honor al tono elegíaco del maestro Huizinga). En el juego, en el sentido del juego, siguiendo las enseñanzas de *Homo ludens*, vibra el impulso primordial de la cultura. Probemos de explicarlo, una vez más, con esta cita de Juan Villoro:

El hombre en trance futbolístico sucumbe a un frenesí difícil de asociar con la razón pura. En sus mejores momentos, recupera una porción de la infancia, el reino primigenio donde las hazañas tienen reglas pero dependen de caprichos, y donde algunas veces, bajo una lluvia oblicua o un sol de justicia, alguien anota un gol como si matara un leopardo y enciende las antorchas de la tribu (2006: 32).

Hay algo primitivo aquí, un "reino primigenio" de pronto recuperado, que puede asociarse ya sea con el regreso a la infancia o bien con el regreso a aquella "infancia de la humanidad" que una opinión tan clásica como equívoca ha atribuido a las sociedades primitivas. Lo que vuelve en el "trance futbolístico" no solo es difícil de conciliar con la razón, sino que ha latido antes que ella en el corazón humano. Es ese pulso, esa experiencia, con sus coordenadas sagradas y su simbología cósmica, con sus rituales y sus narraciones, lo que nombramos en el mito. Mal haría la razón, además, como nos recuerda Hans Georg Gadamer (1997), en renegar del mito, de la historia común que les une y de la sabiduría expresada en sus formas.<sup>35</sup>

---

35 "El mito [...] es por lo tanto exactamente esto: fundamento de la vida. La fórmula mágica que encarna nuestra búsqueda de sentido y la encuentra precisamente ahí, en las tinieblas más oscuras, en la gran vorágine a la que los griegos pusieron el nombre de *Chaos*. Del corazón de este abismo sin fin se genera la palabra, la luz, la tierra. De las fauces de la nada emergen los mitos, así como de las profundidades del caos [...] se inicia el mundo", resume Gaia De Pascale (2015: 22), a la hora de explorar una colección de narraciones con las que compone una mitología del acto de correr. De la legendaria carrera de Filípides, pasando por el canto XXIII de la *Ilíada*, enlazando mitos de la antigua China o la tribu cheyene americana, incluyendo cuentos infantiles y películas de Hollywood, hasta llegar a las figuras contemporáneas del atletismo profesional o el *running* amateur, la autora exhuma los vestigios de rituales sagrados lejanos en las prácticas de nuestros días; y pone en obra la fabulosa paleta de colores que los relatos míticos ofrecen a la imaginación deportiva.

Qué maravilloso resulta, en definitiva, imaginar (siquiera por el placer lúdico) que el juego es el modelo a escala de una cosmovisión; y que los deportes guardan, en el poema móvil de los cuerpos, un tarot de arcanos sacrificios. No siempre habría que mentar mitologías primitivas. Valga el discurso del cardenal Nicolás de Cusa en su *De ludo globi*, a mediados del siglo XV: el simple acto de impulsar una bola sobre una superficie (¡otra vez un juego de pelota!) basta para comprender la perfección esférica del universo, la redondez absoluta cuya imagen es el mundo, el círculo infinito del movimiento perpetuo. “Por ello afirmo que la redondez es la imagen de la eternidad, ya que el círculo y la redondez son la misma cosa” (De Cusa 1994: 59).

# TAUROMAQUIA

1. En las figuraciones mitológicas primordiales de las antiguas civilizaciones agrícolas, donde predominan las divinidades femeninas ligadas a la tierra, apenas unos cuantos animales, a decir de Joseph Campbell (1991), representan el poder masculino: el jabalí, el chivo, el toro. En esa dramatización excesiva de la masculinidad (no solo deportiva) que pone en juego el espectáculo del boxeo, no resulta extraño, pues, dar con una profusa mitología taurina. Quién podría negar el acierto de titular *Toro salvaje* (*Raging Bull*, 1980) al que acaso sea el retrato cinematográfico más crudo de un púgil, el rabioso Jake LaMotta encarnado por Robert De Niro. ¡Cuánto habría ganado el filme, de por sí una pieza magistral, si la cercanía de la cámara durante los combates hubiera sido acompañada por bufidos!

Bastará trazar un arco imaginario entre la fundación mitológica que significó la pelea del siglo entre Jack Dempsey y Luis Ángel Firpo, *Toro Salvaje de las Pampas* (ironía de la historia: la imagen de la nación así plasmada, ese *Wild Bull of the Pampas*, se debe a la pluma del periodista norteamericano Damon Runyon), pasando por Justo Suárez, *Torito de Mataderos* (primer ídolo popular de este deporte), y la sorprendente aparición del inigualable Nicolino Locche, “torero sin banderillas” según la admirada definición de Rodolfo Braceli (1998), para advertir que esta tauromaquia también se ha entreverado en la imaginación del boxeo argentino.<sup>36</sup>

---

36 Nicolino, en palabras de Braceli: “Un boxeador en esencia torero. Un torero que prefería no matar a sus toros extenuados” (*idem*: 136). Espejo de tantos, el Intocable era también el ídolo de Gustavo Ballas. ¿Qué le confiesa el ex campeón mundial cordobés a Osvaldo Principi, en el ciclo de entrevistas *Knock Out Arte*, a propósito de su entrenador, el maestro Paco Bermúdez? “Cuando yo llegué era un torito, él me frenó” (Principi 2006: 17). Si bien predomina en el boxeo, la tauromaquia nutre la imaginación de otros deportes. Valga como muestra esta reflexión de Obdulio Varela, en la historia de vida registrada por Osvaldo Soriano: “Es que el jugador tiene que ser como el artista: dominar el escenario. O como el torero, dominar el ruedo y al público, porque si no, el toro se le viene encima” (“Obdulio Varela/ El reposo del centrojás”, en Soriano 2014: 103).

Con su agudeza habitual, el escritor Abelardo Castillo (amante del box y púgil aficionado, hijo de don Abelardo, boxeador primero y luego destacado entrenador) ha subrayado algo más que la afición estética por esta clase de metáforas:

El boxeo se manifiesta bastante intensamente en tres artes, diría yo. En la escultura, en la literatura y en el cine. Y tanto en la literatura como en el cine hay otra manifestación; yo no diría de un deporte, sino de un juego feroz que *es la lidia de toros, que mantiene con el boxeo un gran parecido esencial*. Creo que el boxeo es mucho más humano. El boxeo es un símbolo del combate, de la guerra. El toreo es la simbología de la caza; el hombre cazando al animal para comer. Esto tiene un enorme componente trágico y sus raíces son indudablemente arcaicas (Principi 2006: 31-32; el destacado es nuestro).

No sería entonces un asunto meramente literario, uno de esos tópicos que merecen la atención del análisis retórico (y bien merecida, por cierto). Este "parecido esencial", esta pregnancia de la simbología y su anclaje arcaico en la cultura que sugiere la reflexión del maestro sampedrino invitan a interrogar esta "continuación" de la corrida de toros en el noble arte de los puños. En el testimonio de protagonistas, en la poesía de las narraciones deportivas, en la letra de algunos ensayos, puede que vuelva a fundirse aquella fascinación primitiva inscrita en los mitos. ¿No es el mundo del deporte nuestra mitología contemporánea?

2. Vamos a sumarnos al griterío de los dos mil espectadores que el 7 de febrero de 1882, en la ciudad de Mississippi (porque las prohibiciones en varios estados de la Unión han obligado esta multitudinaria peregrinación), han formado un circo de hurras y apuestas en torno de otro circo improvisado en el suelo. Allí se estrujan a puño limpio dos pesos pesados, el guapo Paddy Ryan, el Gigante de Troya, y el hurraño John L. Sullivan, el Mozo Fuerte de Boston. Sí, es una pelea de premio (*prize-*

*fight*). Contemplemos la escena con los ojos espantados del poeta cubano José Martí, cuya crónica en *La Opinión Nacional* de Caracas (publicada el 4 de marzo) seguimos:

Aquí los hombres se embisten como toros, apuestan a la fuerza de su testuz, se muerden y se desgarran en la pelea, y van cubiertos de sangre, despobladas las encías, magulladas las frentes, descarnados los nudos de las manos, bamboleando y cayendo, a recibir entre la turba que vocea y echa al aire los sombreros, y se abalanza a su torno, y les aclama, el saco de monedas que acaban de ganar en el combate (Martí 2003: 40).

¿Qué mejor manera de describir el empuje y el choque de los cuerpos que con la embestida de los toros? ¿Cómo no sumergirse en la imagen de la sangre y la carne embrutecida, en la acción descarnada de los nudillos? Porque las reglas de Queensberry aún no han sido establecidas por completo. Sumemos el corro jubiloso y atronador que rodea el amasijo entre las cuerdas, y nos encontraremos fácilmente en una plaza de toros. Con cuánta justicia punzaba Roland Barthes aquello en que se asemejan el mundo del *catch*, el teatro griego y la corrida de toros, cuando les asignaba "la naturaleza de los grandes espectáculos solares", "el carácter compacto y vertical de la superficie luminosa" (1991: 13). ¿Tan lejos estaría el boxeo?

La potencia visual de la descripción traduce, en realidad, el rechazo de una práctica semejante. Lo taurino de la escena simboliza el retroceso de la civilización humana, el atroz regreso de una animalidad primitiva. En la embestida, Martí nombra también el volverse bestia. La ferocidad de aquel pugilato de puños desnudos y combates hasta la extenuación es, además, una ocasión para que el héroe de la independencia cubana contraste la civilidad de los pueblos americanos con la brutalidad venida de Europa:

Los tiempos no son más que esto: el tránsito del hombre-fiera al hombre-hombre. ¿No hay horas de bestia en el ser humano, en que los dientes tienen



necesidad de morder, y la garganta siente sed fatídica, y los ojos llamean, y los puños crispados buscan cuerpos donde caer? Enfrenar esta bestia, y sentar sobre ella un ángel, es la victoria humana. Pero [...] en tanto que los aztecas industriosos y los peruanos cultos hacían camino en la cresta de los montes, echaban por canales ciclópeos las aguas de los ríos, y labraban para los dedos de sus mujeres sutilísimas joyas, los hombres de aquellas tierras del Norte, que opusieron a los dardos de los soldados de César el pecho velludo, y las espaldas cubiertas de pieles, alzaban tienda nómada en la tierra riscal, y comían en su propia piel, ahumada apenas, la res ensangrentada que habían ahogado con sus brazos férreos (*ob. cit.: 42*).

No debería extrañar esta semblanza de los salvajes "hombres del Norte" en la pluma del poeta de *Nuestra América*, como tampoco esta defensa de aztecas e incas. La bestialidad de aquellos salvajes así retratada, anterior a la civilización industrial, retorno furioso del "hombre-fiera", es la violencia primaria que impulsa "los puños crispados" del pugilismo. Lo que ha llegado a nuestra tierra con el boxeo, en palabras de Martí, es la herencia de Caín.<sup>37</sup>

3. ¡*Alí, boma ye! ¡Alí, boma ye!* En la vociferación del público (*¡Matalo! ¡Matalo!*), que exige la matanza, habría algo más que la secreta rememoración de los combates de gladiadores en la antigua Roma. Si el rostro de todo púgil carga con la marca de Caín, los espectadores de boxeo reviven *la infancia homicida de la raza*. Observemos la superficie elevada donde se despliega la contienda (un signo distintivo respecto de otros deportes), y no será difícil reconocer que se trata de una suerte de altar para

---

37 En sus *Versos de la calle* (1924), Álvaro Yunque traza un cuadro similar: "Alrededor la bestia muchedumbre/ Y se mueve esa boa sin cabeza./ Se agita el monstruo./ Diez mil garras se crisan frenéticas./ Diez mil ojos que brillan terribles./ Diez mil pies que patean./ El odio vibra en el reptil acéfalo/ Como si fuese una corriente eléctrica./ El ambiente se mancha de gritos:/ ¡Ruge la bestia!/ Excitados los nervios/ Y de rojo, ebria,/ Insensible, feroz, primitiva;/ El ambiente de insultos se incendia./ En el centro hay lanzando/ Cuatro mazas sangrientas,/ Dos payasos vestidos de músculos/ Se golpean". Su hermano, Alcides Gandolfi Herrero, fue un liviano inolvidable de aquellos tiempos bohemios. Enlace: <http://www.alvaroyunque.com.ar/poesia/libros/index.html>.

una ceremonia salvaje, acaso un rito expiatorio. ¿No es un peso pesado, como ha sugerido Norman Mailer (2013), el más aterrador de los asesinos desarmados? En este espacio sagrado, depredador de la civilización, donde la acción puede desembocar en la violación del tabú fundamental (no matarás), algo profundo acontece más allá de las palabras. El combate de boxeo es la imagen misma de la agresividad colectiva de la humanidad.

Estas son las pistas que la escritora norteamericana Joyce Carol Oates ha esparcido, aquí y allá, sobre el atractivo primordial del noble arte en los capítulos de su ineludible ensayo *Del boxeo*, publicado en 1987. Hacen a lo que podríamos llamar la *dimensión sacrificial* de este deporte. El entrenamiento riguroso que exige la práctica de los puños de cara al *agón* de la competición (la disciplina ascética del cuerpo, no solamente en el ejercicio del gimnasio, y la obligación extrema de dar el peso) conlleva, por cierto, un sacrificio. Pero Oates ha explorado el sentido guardado en la palabra misma, la factura de lo sagrado (del latín *sacer facere*, *sacrificar* es *hacer sacro*). Así como el trazo del círculo de los antiguos rituales sobrevive en el anillo que nombra el *ring*, la faena de los músculos desnudos (re)actualiza sobre el altar del cuadrilátero el latir animal de pretéritos sacrificios.<sup>38</sup>

Como si habitar la carne no fuese una proposición primitiva [...]. El silencio terrible en el cuadrilátero del boxeo es el silencio de la naturaleza antes del hombre, antes del lenguaje, cuando el solo ser físico era Dios (Oates 2014: 111).

Una afirmación primaria, cruda y excesiva del ser físico: en la brutalidad del boxeo (aunque no sea invariablemente brutal), en el drama sin palabras de cada pelea ("silencio de la naturaleza" primigenio), en la ferocidad salvaje que recobran los puños (atávica reminiscencia inscripta en la carne), anidan las claves, si no de la

---

38 Loïc Wacquant (2006) ha combinado la significación deportiva del "sacrificio" del entrenamiento profesional con la significación religiosa del "sacrificio" como separación del mundo profano. Nutrición, vida social y familiar, comercio sexual, compondrían así "la santísima trinidad de la fe pugilística" (*idem*: 140).

belleza, de la íntima fascinación que únicamente es capaz de ejercer el espectáculo sanguíneo del box. Sacrificar el cuerpo es volver a hacerlo sagrado.

Resultaría equívoco leer en este retorno de lo reprimido una simple condena. Es cierto que no "se juega" al boxeo como sí a otros deportes; pero la ausencia visible del factor lúdico no basta para que la autora le niegue una identificación semejante. El boxeo no es un deporte porque es mucho más: "Es un acto de autodeterminación consumada: el restablecimiento constante de los parámetros de nuestro ser" (*ídem*: 52). Aquí es fundamental el cultivo sistemático del dolor. El pugilismo va más de aguantar los golpes que de acertarlos. Es comprobar con la contundencia del cuerpo el hecho bruto de estar vivo, sin ninguna mediación simbólica. Como en los rituales ancestrales, la unción de la carne en el espacio-tiempo sagrado incardina la existencia humana en el cosmos y convierte el mundo en una maravilla reciente. "Es el ser ancestral y perdido lo que se busca, por vanos que sean los medios" (*ídem*: 82).

Lo cual nos retrotrae a la paradoja del boxeo: su obsesivo atractivo para muchos que encuentran en él no sólo un espectáculo que comporta sensacionales proezas de destreza física, sino también una experiencia emocional imposible de comunicar con palabras; una forma de arte [...] desprovista de análogo natural en las artes; por supuesto, también es primitiva, del mismo modo en que pueden considerarse primitivos el nacimiento, la muerte y el amor erótico, e impone nuestro reticente reconocimiento de que las experiencias más profundas de nuestra vida son acontecimientos físicos (*ídem*: 150-151).

Es como si el cuerpo se sacudiera la costra civilizada (porque, en esta dimensión, la civilización es una costra) y se abriera al regreso de una vitalidad primordial. Un existencialismo filosófico expuesto y argumentado con el fluir de la potencia física. Una forma de arte en la que bulle el excedente vital de la embriaguez dionisiaca, tal como el escritor francés Henry de Montherlant (1982) se asombraba de verla resurgir

en la figura de dos novatos aficionados; dos sátiros que, a sus ojos, simbolizaban la epifanía del hombre-dios.<sup>39</sup>

4. Es hora de volver sobre aquel “parecido esencial” que Abelardo Castillo ha adivinado entre la lidia de toros y el boxeo. Gracias a la fascinación literaria de Joyce Carol Oates, acabamos de esbozar algunas conjeturas sobre las “raíces indudablemente arcaicas” de esta afinidad. No habría que leer solamente lo “antiguo” en el adjetivo, sino el étimo griego ( ) que designa (como en “*arquetipo*” o en “*arquitectura*”) el principio, el origen, el fundamento. Al igual que las ruinas del coliseo romano, la tauromaquia se erige como una huella de tiempos lejanos; no por eso menos presente, no por eso menos actual, si se atiende a la significación fundacional en la raíz *arcaica*.

En el guion para el documental *Le sport et les hommes* (1961), del cineasta canadiense Hubert Aquin, nuestro admirado Roland Barthes había aventurado una reflexión en la misma sintonía:

La corrida de toros no es exactamente un deporte, y, sin embargo, *tal vez sea el modelo y el límite de todos los deportes*: elegancia de la ceremonia, reglas estrictas del combate, fuerza del adversario, ciencia y coraje del hombre, todo nuestro deporte moderno está en este espectáculo de otra época, heredado de los antiguos sacrificios religiosos (Barthes 2008: 17; el destacado es nuestro).

La “herencia de antiguos sacrificios religiosos” no habría sido grabada solamente en el boxeo, sino en todos los deportes. Es el “modelo” (el ἀρχή) visible en la corrida de toros: la ejecución ritual primitiva convertida en un espectáculo elegante, en el que se conjugan la fuerza y el coraje con la racionalidad científica

---

<sup>39</sup> El poema se titula “*Criterium de novatos aficionados*”, y participa de la exaltación vitalista que se extiende entre la intelectualidad europea de entreguerras. “Ningún museo del mundo le haría experimentar la belleza, pero la ha visto aquí” (Montherlant 1982: 145).

moderna; donde la violencia de antaño es estilizada (¿o es quizá sublimada?) en un combate figurado, en un enfrentamiento danzado.

“El toreo es la simbología de la caza”, ha sugerido también Castillo. En el seno de la ceremonia ritual, como sabemos, la performance corporal dramatiza o recapitula una narración mítica, un tejido signifiante, una cosmovisión. En “el canto de la imaginación, inspirado por las energías del cuerpo” que constituye toda mitología (Campbell 1991: 53), se inscribe una experiencia de la significación a la par de una significación en la que anclar una experiencia. En la poesía del mito, en la cadena de correspondencias que la metáfora multiplica (si es que la metáfora no es la pieza que nos ha quedado del mimetismo desmesurado de los mitos), el cuerpo es integrado como objeto simbólico y ligado por analogía con el rompecabezas mágico del universo. Es el reino de la metamorfosis, donde se desdibujan y confunden los límites entre animal y humano, ese umbral que la cultura debe trazar una y otra vez.

Cómo no volver a toparnos con la simbología taurina, entonces, en esta descripción, en una de las composiciones que Henry de Montherlant ha dedicado al boxeo amateur:

Una curiosa y pequeña sala con el ring aferrado mediante cuerdas, para que no salga por los aires. Con bacinillas, jarros, esponjas, toallas, un colchón (para la lucha) que evocan el cuarto de uno, su alcoba. Hay, también, unos cordajes y una escalera dubitativa lanzada hacia una galería, evocando un navío. Y las dos rotundidades de unos guantes colgados de una de las cuerdas, marrones, lisos, brillantes, recordatorio, ¡Dios me perdone!, del señor toro (1982: 165).

Rotundos (es decir, redondos), marrones, brillantes, allí cuelgan los testículos del señor toro en la forma de unos guantes. Al lado de la analogía figurativa podríamos colocar las asociaciones significantes que la imaginación analógica puede convocar. Ahí está la fecundidad, la potencia sexual, la masculinidad en el simbolismo de tantas creencias; ahí está la obstinación, la tozudez, la persistencia del signo de tierra en el

zodiaco; ahí está la sustancia aislada de la bilis del toro en el siglo XIX, la taurina, hoy sintetizada en las bebidas energizantes. ¿No hay un toro rojo en el emblema de una marca líder, en esa otra mitología contemporánea que es la publicidad?

De nuevo, debemos a la sagacidad semiológica de Roland Barthes la llave para acceder a una de las significaciones mitológicas fundamentales de la deriva que venimos ensayando (con las disculpas del caso por esta variación libre):

El bistec participa de la misma mitología sanguínea que el vino. *Es el corazón de la carne*, la carne en estado puro, *y quien lo ingiere asimila la fuerza taurina*. Es evidente que el prestigio del bistec se vincula con su cuasi-crudez: en él la sangre es visible, natural, compacta y cortable; uno puede imaginar perfectamente la ambrosía antigua en esta especie de materia pesada que se achica bajo el diente de tal manera que permite sentir al mismo tiempo su fuerza de origen y su plasticidad para expandirse por la sangre del hombre. *La razón de ser del bistec es lo sanguíneo* (Barthes 1991: 79; los destacados son nuestros).

Todo un simbolismo de lo primigenio se condensaría en el bistec. Nada hay más primordial que esta mitología que enlaza la carne con la sangre y la fuerza taurina. Es aquella "simbología de la caza" antes mentada. Es la irrupción atávica de la ingesta de carne por parte del ser humano, cuyas consecuencias antropológicas y filosóficas acucian los debates más actuales. Del mismo modo, el toro sería el símbolo antiquísimo de la potencia vital, de la unión de la carne (porción de tierra) con la sangre (curso de agua).

Esta mitología sanguínea del bistec relumbra en la que acaso sea la narración arquetípica de la literatura de boxeo. Jack London la tituló "A piece of steak", y haríamos bien en corregir tantas traducciones si en vez de "Por un bistec" o "Un buen bistec" decidiéramos "Un buen bife". Al fin y al cabo, son las dos cosas que le faltan a Tom King, su protagonista, un *prize-fighter* en el ocaso, alguna vez campeón de los

pesos pesados de Nueva Gales del Sur. Un buen bife antes de la pelea, en vez del miserable plato de polenta que su mujer le ha preparado (porque no hay otra cosa, y únicamente él ha comido), le habría asegurado la energía para vencer a su rival, el joven y entusiasta Sandel. Un buen bife, asestado en el momento justo, le habría permitido ganar.

La fuerza, la fortaleza física para enfrentar el duro combate. Los buenos tiempos, cuando podía engullir cuanto churrasco se le antojara porque la plata no era un problema y cualquier carnicero le habría fiado. La energía de la juventud, la de la sangre caliente bullendo en las venas. Todo esto simboliza ese bife que se le ha negado al curtido Tom King. Puede que en ningún deporte esta mitología atávica de la carne y la sangre alcance la significación con la que se entrelaza en el boxeo. En nuestra galería imaginaria, es el cuadro legendario de Justo Suárez, el *Torito*, que asimilaba la fuerza animal bebiendo la sangre caliente que chorreaba de las bestias faenadas en el matadero.

5. Llegados al séptimo círculo del infierno, Dante y Virgilio son recibidos por la criatura que a la sazón custodia el umbral del orco: "y do punta el brocal rompido saca,/ se alzaba el que es de Creta infamia eterna./ Y el concebido en la engañosa vaca,/ al contemplarnos, se mordió a sí mismo,/ como aquélla quien dentro la ira ataca" (Alighieri 1999: 63). En la ensoñación de su *Divina comedia*, el poeta florentino bautizó este recinto de los violentos con la figura terrible del Minotauro, que de él se trata (concebido de la unión de Pasífae, escondida en una vaca de madera, y el toro que el dios Poseidón había confiado al rey de la isla de Creta, Minos). Es el solitario inquilino del laberinto trazado por Dédalo, adonde eran llevados regularmente jóvenes que saciarían su apetito. Es el Asterión que anhela el encuentro con su redentor en el cuento de Jorge Luis Borges, y que cuenta así sus distracciones: "Semejante al carnero que va a embestir, corro por las galerías de piedra hasta rodar

al suelo, mareado. Me agazapo a la sombra de un aljibe o a la vuelta de un corredor y juego a que me buscan” (Borges 1989: 569).

“Como el toro que rompe sus prisiones/ al hundirle el cuchillo, que ir no sabe,/ mas brinca ciego en vagas direcciones,/ tal hizo el minotauro” (Alighieri, *ib.*): asombrados como el Dante ante el monstruo, por qué no imaginar en esta furiosa bestia el antepasado mitológico del púgil. Es la misma Joyce Carol Oates quien nos ha sugerido el símil en este pasaje de su ensayo:

Sin embargo, en un sentido más profundo, los boxeadores *están* enfadados, tal como indica un conocimiento superficial de sus vidas. Y es que el boxeo, fundamentalmente, tiene que ver con la rabia. De hecho, *es el único deporte en el que la rabia es aceptada, ennoblecida*. Es la única actividad humana en la que la rabia puede ser traspuesta inequívocamente en arte (2014: 105; el destacado es nuestro).

La violencia del boxeo es una violencia reglamentada, controlada, estilizada. La rabia del boxeo es una rabia ennoblecida; el noble arte de los puños es también el noble arte de la rabia. La ira ciega del bruto que se muerde a sí mismo, la embestida llena de furia, el holocausto sacrificial, el mareo de la sangre, el festín de la carne... ¡cuánta poesía derramada por la fuente mítica! Ha sido Borges, quién si no, el que nos enseñó aquello de que la historia universal acaso fuera la historia de unas cuantas metáforas, o de la diversa entonación de unas cuantas metáforas (“La esfera de Pascal”, en Borges 1996). En la lidia de toros hemos reconocido el vestigio fósil de los antiguos sacrificios, y el talismán (el espejo oblicuo) en el que los deportes pueden admirar sus remotos orígenes. En el minotauro de las leyendas griegas, ahora, queremos reconocer una inscripción rupestre del misterio primordial del boxeo.



6. La *tauro-magia* que hemos desplegado hasta aquí ha dialogado tácitamente con una conjetura magistral de George Steiner. Ha llegado el momento de presentarla:

La posibilidad de lo sobrenatural está inserta en los mitos, en aquellos desgastados o en aquellos mitos sombríos que están en la base de nuestras metáforas y, si mi hipótesis es correcta, en ciertos rasgos poéticos, no pragmáticos, de la gramática misma [...]. Los maestros del discurso poético pueden llevar a la luz de la palabra articulada las sollicitaciones de lo misterioso, de lo extrasensorial, de lo alucinatorio y de lo hipnótico en la medida en que estos elementos son una parte integrante del tenebroso desarrollo de la sintaxis y las percepciones humanas (1996: 264-265).

“Los mitos son metáforas de la potencialidad espiritual del ser humano, y los mismos poderes que animan nuestra vida animan la vida del mundo”: no hemos hecho más que explorar en estas líneas esta enseñanza de Joseph Campbell (1991: 54), la fabulosa potencia de figuración que le debemos a la mitología; esa otra partera de la historia, hermana cenicienta de la equívoca razón, desmesurada y fecunda selva salvaje de relatos sin fin que suele ser reducida a mera “mitología” (Gadamer 1997, García Gual 2014). Con erudita elegancia y pasión por las letras, G. Steiner ha dado un paso más y ha arriesgado que el mito está en el corazón de la gramática. No solo en la base de las metáforas (una metáfora sería, así, un mito olvidado y preservado a la vez, el átomo de un mito), sino en la estructura poética de la gramática. Nuestras divagaciones deportivas han circundado, pues, estas divagaciones humanísticas.

Sobre el altar del cuadrilátero, como en la plaza de corridas, volvemos a presenciar el sacrificio originario de los mitos. En el vaivén (o en el umbral) entre el hombre-fiera y el hombre-hombre que los puños ponen en escena, es dramatizada la metamorfosis de los mitos y retorna la vida primordial que la civilización había reprimido. Nos maravillan estas divagaciones. El boxeo, a juicio de J. C. Oates, es el

silencio de la naturaleza antes del hombre, cuando el solo ser físico era Dios. Epifanía del hombre-dios, ha celebrado H. de Montherlant.

Sí, pero un dios con cabeza de toro.

**PARTE V**  
**EGRESO Y TRAVESÍAS**

# NOTAS SOBRE LA DESNUDEZ ATLÉTICA<sup>40</sup>

*El dibujo del desnudo está fundado en las nociones de la belleza, y estas nociones consisten en las dimensiones, en las proporciones y, en parte también, en las formas, cuya belleza fue el primero y principal objeto de los artistas griegos [...]. Las formas determinan la figura; las medidas establecen las proporciones.*

*J. J. Winckelmann (1955: 392-393).*

—*Mire usted nuestro arquero [...]. La continuidad de la nariz con la frente.*

*La expansión pectoral. La curvatura de los muslos.*

*La tensión de los dorsales [...]. Bueno, eso es la escultura...*

*Roberto Fontanarrosa (2003), "Viejo con árbol".*

1. Nada más clásico que la representación del cuerpo desnudo del atleta. Basta pensar en el modelo que ofrece el *Discóbolo* atribuido a Mirón en el siglo V a.C., o el *Púgil* hallado en las Termas de Constantino (datado en el siglo I a.C.). Las esculturas de bronce de la antigüedad, como las que se solían dedicar a los vencedores en los Juegos Olímpicos, se proponían como la representación idealizada del cuerpo humano en una práctica determinada, y no como la efigie de un individuo concreto.

---

<sup>40</sup> Ponencia presentada (con el título "La *ESPN Magazine* y sus *Body Issues*: notas sobre la desnudez atlética") en la mesa "Narrativas mediáticas, artísticas y deportivas", en el marco del III Congreso de Periodismo Deportivo organizado por la Facultad de Periodismo y Comunicación de la UNLP, en octubre de 2015.

Sin embargo, aquellos que hubieran resultado victoriosos por tercera vez en una disciplina olímpica eran premiados con una estatua icónica, vale decir, con su mismo retrato, según refiere Plinio el Viejo en el libro XXXIV de su *Historia natural*.

En octubre de 2009, la publicación deportiva *ESPN Magazine* inició una galería de retratos fotográficos por la que han pasado alrededor de doscientas figuras de buena parte de las disciplinas conocidas (del fútbol y el básquet al tenis y el boxeo, del atletismo y la natación al surf y las artes marciales mixtas, del vóley y el *hockey* a la gimnasia y el golf, entre tantas otras). En esas páginas han brillado celebridades como las hermanas Serena y Venus Williams, Manny Pacquiao, Michael Phelps, Thomas Berdych, Stan Wawrinka y hasta Sergio Maravilla Martínez. En agosto de 2015, veinte deportistas de Latinoamérica (con una leve mayoría de argentinos) se sumaron a esta galería. Se trata del especial *Body Issue*, que en buena medida rivaliza con el especial anual de otra publicación, *Sports Illustrated*, con sus modelos en traje de baño en playas exóticas. La nota distintiva de cada *Body Issue* es que se trata de una colección de desnudos.<sup>41</sup>

Antes que cuestionar esta decisión editorial como un recurso fetichizado, que solo buscaría un rápido impacto comercial en el mercado de las publicaciones especializadas de tiraje masivo (un cuestionamiento previsible y legítimo, por cierto), nos gustaría examinar con algún detalle esta suerte de museo virtual de las divinidades deportivas contemporáneas, pues bien podría inscribirse en un arco temporal que remite a la tradición clásica en las artes plásticas.

---

41 La edición argentina de la *ESPN Magazine* es una publicación digital para dispositivos móviles. Los especiales *Body Issue* consultados para este trabajo pueden encontrarse en internet. Esta es la nómina completa de deportistas del especial latinoamericano: María Laura Ábalo (remo, Argentina); Carla Arreola (natación, México); Gerardo Bedoya (fútbol, Colombia); Germán Chiaraviglio (atletismo, salto con garrocha, Argentina); Marc Crosas (fútbol, México); Jennifer Dahlgren (atletismo, martillo, Argentina); Leryn Franco (atletismo, jabalina, Paraguay); Johnny González (boxeo, México); Jonás Gutiérrez (fútbol, Argentina); Juan Manuel Leguizamón (rugby, Argentina); Dayron Márquez (atletismo, jabalina, Colombia); Sergio Maravilla Martínez (boxeo, Argentina); Rocío Miranda Illescas (vóley, Perú); Federico Molinari (gimnasia, anillas, Argentina); Princesa Oliveros (atletismo, Colombia); Paula Pareto (judo, Argentina); Paola Pliego (esgrima, México); Rey Misterio Jr. (lucha, México); Sexy Star (lucha, México); Manuela Vázquez (automovilismo, Colombia); Camilo Villegas (golf, Colombia).

2. En ocasiones, la figura humana se recorta iluminada contra un lienzo neutro, lo que subraya la abstracción del cuerpo respecto de cualquier entorno posible, como si estuviera suspendido en el espacio. La única referencia al deporte en cuestión es la propia posición de la figura, como ocurre con las imágenes del futbolista Jonás Gutiérrez, la corredora Princesa Oliveros o la voleibolista Rocío Illescas. En otros casos, un elemento de la práctica reenvía –metonimia mediante– al deporte de referencia, como ocurre con el cinturón negro para la judoca Paula Pareto, el martillo para Jennifer Dahlgren o las anillas para el gimnasta Federico Molinari. Por último, el cuerpo puede aparecer en el espacio característico de la disciplina retratada, como la sala de esgrima para Paola Pliego, el ring para el luchador Rey Misterio, o el bote en el río para María Laura Ábalo. Estos tres aspectos, entonces (la pose del cuerpo, los elementos distintivos de la práctica, el escenario, que pueden funcionar por separado o en combinación), hacen a una construcción visual eminentemente simbólica, el esperanto iconográfico que tejen las imágenes del deporte. En la misma línea, aunque es posible identificar en estas fotografías el retrato de tal o cual deportista, la galería de cada *Body Issue* funciona a la vez como una exposición idealizada de las diversas disciplinas atléticas, una codificación estilizada de los modelos corporales vinculados con esas disciplinas.

La luz que moldea los contornos, el relieve y el volumen de los músculos, la contextura ósea: está clara la centralidad del cuerpo como modelo de cada práctica deportiva. Ahora, en estas esculturas fotográficas sobresale precisamente la posición en la que han sido retratados estos cuerpos, y en especial la expresión de los rostros. Es allí donde se podría señalar, en principio, un anclaje del arte clásico; ante la cámara queda plasmada “una noble sencillez y una reposada grandeza, tanto en la actitud como en la expresión” (Lessing 1985: 39), como las que Johannes J. Winckelmann supo atribuir a la pintura y la escultura de la antigüedad griega.

3. En efecto, los retratos de esta galería atraen por su “reposada grandeza”, en contraste con la cinética intensa de las imágenes deportivas registradas a diario. Antes que una *kinesis*, aun en aquellos casos en que un movimiento ha sido congelado por la captura fotográfica, las figuras de cada *Body Issue* plasman una *stasis*; la actitud estática en la que se ofrecen estos cuerpos atléticos –en definitiva, esculturas– abre la posibilidad de una actitud correspondiente en el espectador que les admira. “La belleza es contemplada por la imaginación aquietada por las relaciones más satisfactorias de lo sensible”, como deduce Stephen Dedalus, alter ego de James Joyce, en su *Retrato del artista adolescente* (1998: 247). El mismo Dedalus define, más adelante, citando y traduciendo a Santo Tomás de Aquino: “*Tres cosas son precisas en la belleza: integridad, armonía, luminosidad*” (ídem: 252). Gracias a que los cuerpos del deporte se presentan aquietados en la luminosidad de estas imágenes, es posible examinar en ellos la armonía de la composición.

Gracia, armonía y proporción se cuentan entre las categorías centrales de la tradición clásica en la reflexión estética (cf. Beardsley y Hospers 1990, Tatarkiewicz 2000, Xirau y Sobrevilla 2003). Tan importante como el equilibrio entre las partes que componen el conjunto, el ritmo armónico de la estructura de la obra o las proporciones matemáticas de la realización plástica es lo que podríamos llamar cierta contención del impulso plástico. En la exposición visual de estos cuerpos atléticos es manifiesta esa contención, ese límite de la representación; no solo por aquellas “relaciones satisfactorias de lo sensible” que deleitaban a Stephen Dedalus (la simetría de las figuras, su recorte iluminado contra el fondo, el trazo sutil de la musculatura), sino fundamentalmente por la expresión –más bien la falta de expresión– en los rostros.

En este punto cabría recordar la comparación o el contraste que despliega Gotthold Lessing en las páginas de su *Laocoonte, o sobre los límites en la pintura y la poesía* (1766), entre los versos de la *Eneida* de Virgilio y el grupo escultórico que representa el infortunio del adivino troyano. Mientras que el poema subraya el patetismo de la escena, en especial con los gritos horribles que salen de la boca del

augur, en la escultura la expresión del rostro se muestra atenuada, contenida; una infernal serpiente marina rodea los cuerpos sufridos de Laocoonte y sus hijos, tensos en un combate agónico, pero no hay gestos extremos ni desfigurados en sus rostros.

Apunta Lessing:

Existen pasiones y grados de pasión que el rostro traduce por horribles contorsiones, y que obligan al cuerpo a actitudes tan violentas, que destruyen por completo la bella armonía de sus contornos en estado de reposo. Los artistas de la Antigüedad se abstuvieron por completo de representar estas actitudes, o bien las redujeron a un grado menor en que era posible cierta especie de belleza (1985: 48).

Por qué no leer también en estas notas una descripción de lo que ocurre con los cuerpos atléticos, una vez reposados en la galería fotográfica de cada *ESPN Magazine*. Lejos de los "grados de pasión", de las "horribles contorsiones" y las "actitudes tan violentas" en que a menudo se expresan los cuerpos del deporte (y que como tales suelen ser esculpidos por las luces de las cámaras en la prensa diaria), los retratos de esta revista nos ofrecen un museo de figuras en "estado de reposo". Las imágenes de cada *Body Issue* traducen y respetan, así, el límite de la expresión plástica clásica, aquella "armonía de los contornos" en la que, para Lessing, se cifra la ley de la belleza.<sup>42</sup>

4. Cualquiera puede advertir, entonces, una diferencia manifiesta entre estas fotografías y la captura en caliente que procuran las cámaras de la prensa cotidiana en el desarrollo de todo acontecimiento deportivo. No se trata, claro, de la diferencia entre cuerpos vestidos y cuerpos desnudos, sino de la diferencia entre la toma

---

<sup>42</sup> En términos similares expone Winckelmann esta cuestión: "la expresión altera los rasgos del rostro y la disposición del cuerpo, alterando también, por consiguiente, las formas que constituyen la belleza. Por eso, cuanto mayor es tal alteración, más perjudicial es a la belleza [...]. Siguiendo tal máxima, se tenía la costumbre de seguir con toda fidelidad la norma de dar a las figuras una actitud tranquila, considerándose esto como una regla fundamental del Arte" (1955: 472).



fotográfica de un cuerpo en movimiento y la composición calma de una pose para el objetivo (cabe incluir aquí las poses cinéticas, la reproducción de una ejecución atlética determinada para la cámara). Sin embargo, la *poesía muda* de estas imágenes (según el célebre *dictum* de Simónides sobre la pintura) asume un desafío similar al de la fotografía de prensa en el calor real de cada performance deportiva. Es lo que, volviendo a Lessing, podríamos denominar *momento pregnante*.

En la realización plástica, el artista –leemos, de nuevo, en el *Laocoonte*– “no puede sorprender más que un solo instante” (1985: 56); en el caso del pintor (sumemos aquí al fotógrafo), ese instante único es sorprendido desde un punto de vista único. Ahora, si las obras resultantes “son ejecutadas, no solamente para ser vistas, sino miradas y contempladas larga y repetidas veces, es evidente que dicho instante único, dicho punto de vista único, nunca resultará lo suficientemente bien elegido en cuanto a su fecundidad y por mucho cuidado que se ponga en su elección” (*ídem*: 57). La clave de la ejecución pictórica o escultórica pasa, pues, por la chance de atrapar un *instante fecundo*, un *momento pregnante*. Cuánto más valiosa resultará esta reflexión para la fotografía, ese fabuloso arte de capturar el instante, y cuánto más en el caso del fotoperiodismo deportivo, habituado a sumergirse en la turbulencia de las prácticas y las competencias.

¿Cómo se define o se reconoce esa fecundidad, esa *pregnancia*? En primer lugar, “fecundo es sólo el instante que deja el campo libre a la imaginación” (*ídem*: 57). Podrá objetarse que, en una galería de desnudos, poco queda para imaginar; pero Lessing se refiere, de acuerdo con el ideal clásico, a aquella contención del impulso plástico que subrayamos antes. La armonía de las formas bellas, cifra de aquel ideal, impone la regla de limitar tanto la expresión del rostro como la manera de presentar el cuerpo. En el modelo del *Laocoonte*, el gesto sufriente pero contenido de la figura principal es mucho más sugerente que el paroxismo, luego del cual ya no hay nada. En el *Moisés* de Miguel Ángel (1515), por sumar otro modelo, el giro hacia la izquierda del rostro, la leve agitación de la barba y el sutil gesto ceñudo con que observa más

allá (junto con la flexión del pie y la rodilla izquierdos, la posición de las manos y otros detalles) sugieren la inminencia de un movimiento, una agitación contenida que podría estallar de repente.

Si nos detenemos ahora en algunos retratos del *Body Issue*, podremos advertir una limitación similar. La expresión concentrada y a la vez calma en el rostro de Leryn Franco no se ve afectada por el esfuerzo. En el rostro de Jonás Gutiérrez, cuyo cuerpo aparece congelado en una fantástica acrobacia, es visible la tensión del esfuerzo, pero este no lo desfigura. Algo similar ocurre con el supremo movimiento detenido en que ha sido retratada Rocío Illescas: la flexión del rostro acompaña la exigencia muscular, pero a la vez se muestra sumamente estilizada. En otros modelos (como en las fotografías de Paula Pareto y Princesa Oliveros) se reitera la seriedad reconcentrada del rostro, a lo que se agrega cierta dirección desviada de la mirada (como en los casos de Gerardo Bedoya o Federico Molinari). La expresión del rostro en estas imágenes debería sugerir un matiz enigmático, abierto a la cooperación interpretativa del espectador.

El segundo aspecto atribuido por Lessing al desafío del momento pregnante requiere de una discusión algo más detallada. "Si el arte da a este instante único una perpetuidad invariable, no debe representar nada que se conciba como transitorio" (*ídem*: 57). Menuda paradoja: si todo instante es único, si todo instante es transitorio, ¿cómo hacer para que la realización plástica esquive aquello que lo define como tal? Veamos. Lessing está en lo cierto: aquellos fenómenos "cuya esencia consiste... en que súbitamente existen y desaparecen, de manera que lo que son en sí no pueden serlo sino por un instante", "reciben de la perpetuidad que les preste el arte una apariencia que no es natural" (*ídem*: 57). En otras palabras, la realización plástica congela en un gesto perpetuo una acción que por naturaleza es efímera. Si este juicio es válido para el grupo escultórico del *Laocoonte*, tanto más valioso puede resultar para el arte fotográfico, y en especial para la fotografía deportiva.

Siguiendo el razonamiento de Lessing, dado que se otorgará apariencia de perpetuidad a un movimiento que, como el de toda ejecución deportiva, se concentra en el azar de un instante, y que como tal es único e irrepetible, la clave pasaría por atenuar los rasgos extremos de ese instante. La imagen buscada (en la pintura, en la escultura, en la fotografía) habría de tender hacia una estilización del instante, hacia una codificación simbólica que hiciera de un acto transitorio un gesto abstracto, de un momento pasajero un momento pregnante, cargado de duración. La contención del impulso plástico, los límites en la expresión del rostro y la pose del cuerpo, la abstracción de los rasgos corporales, lejos de reducir las potencialidades de la imagen, constituirían recursos para sostener la duración, la fecundidad, la pregnancia de ese instante.<sup>43</sup>

Volvamos ahora a las imágenes del *Body Issue*. La estilización y la abstracción en que se expone la acrobacia futbolística de Jonás Gutiérrez; el cuerpo elástico de Leryn Franco en el momento previo al lanzamiento; la flexibilidad de Rocío Illescas para impactar la pelota: en todos estos modelos plásticos, el movimiento se presenta como cifra simbólica del deporte en cuestión. Es un instante, sí, en toda su fecunda apariencia congelada de eternidad. Es solo un momento, sí, pero que basta para plasmar en toda su pregnancia la esencia de una práctica. Cumplen así con una de las leyes clásicas principales en opinión de Lessing: "una forma de expresión desligada suficientemente de la idea de lo transitorio, de manera que no pueda desagradar la perpetuidad que le presta el arte" (*ídem*: 58).

5. En la antigüedad clásica, más que una costumbre, era una obligación estar desnudo para trabajar el cuerpo en el *gymnasium* (nombre que deriva, precisamente, de *gymnos*, el término griego que designa la desnudez). A propósito, escribe Johannes J. Winckelmann:

---

<sup>43</sup> Las traducciones alternan entre el *instante fecundo* y el *momento pregnante*. Podría señalarse cierta similitud semántica en torno de lo embrionario, del embarazo de sentido, de lo que hace de ese instante uno *preñado de significancia*. A la vez habría un matiz diferencial complementario: la *fecundidad significativa* concentrada en ese momento podría explicar su *pregnancia*, la capacidad de fijar la atención del espectador.

Los gimnasios y demás lugares en que los jóvenes completamente desnudos se ejercitaban en la lucha y otros juegos, y donde se iban a admirar las bellezas de la Naturaleza, eran verdaderas escuelas de belleza. Allí contemplaban los artistas el desarrollo de las formas, y como su imaginación estaba constantemente excitada por la cotidiana visión del desnudo, tenían siempre presente la belleza de las formas, y ésta les era familiar (1955: 411).

Por supuesto, el culto del propio físico iba acompañado por el disfrute de ser admirado por los demás en ese espacio común, de modo similar a lo que ocurre en los gimnasios de nuestros días. Al tomar nota de esta semejanza en su *Elogio de la belleza atlética*, Hans Gumbrecht subraya “la atmósfera eróticamente cargada que siempre ha formado parte de la práctica de la escultura del propio cuerpo” (2006: 171). En ese sentido, el erotismo de la práctica corporal no pasaría por la desnudez en sí, sino por el culto de un cuerpo desnudo expuesto para ser admirado. La experiencia del gimnasio conlleva así un desdoblamiento del atleta, a la vez sujeto de la práctica y espectador. Así como la “imaginación constantemente excitada” en la frecuentación de las disciplinas corporales resultaba una escuela de belleza formal para los artistas, según las notas de Winckelmann, no habrá de sorprendernos la manifiesta carga erótica puesta en escena por los modelos corporales fotografiados en cada *Body Issue* de la *ESPN Magazine*.

Hemos sugerido la posibilidad de considerar al deporte como una escultura del cuerpo, y a esta galería como una colección de fotografías de esculturas atléticas. La pasión por *esculpir el cuerpo* se cuenta entre las primeras razones esbozadas por Gumbrecht a la hora de intentar el elogio de la belleza deportiva, al igual que explicar la fascinación que los deportes ejercen sobre el espectador. Ahora, respecto de las limitaciones de la belleza clásica (como acabamos de exponerlas sucintamente), y respecto de los cuestionamientos habituales sobre lo que la práctica deportiva haría con la supuesta naturaleza de los cuerpos humanos, dice Gumbrecht:

En vez de pensar exclusivamente en los cuerpos como algo que puede transformarse en formas corporales ya existentes, el esculpir el propio cuerpo y su transformación tienen el potencial de generar una infinidad de nuevas y hermosas formas híbridas (2006: 170).

Es harto discutible si la colección de desnudos atléticos que la *ESPN Magazine* publica desde hace años permite plasmar este "potencial de transformación" con que se entusiasma nuestro autor. Antes que "una infinidad de nuevas y hermosas formas híbridas", este museo visual –si bien variable– parece ceñirse a determinados cánones corporales, emplazados además en los límites de una composición plástica en la que predominan los rasgos de la tradición clásica.

Sin embargo, a partir de esta apuesta por la escultura del cuerpo en el elogio de Gumbrecht podría trazarse una última reflexión. Si consideráramos al deporte como una forma del arte, está claro que la materia con la que trabaja es el cuerpo. Si el deporte es una escultura del cuerpo, si el deporte esculpe los cuerpos, lo que hace entonces es liberar las formas atrapadas en esa materia. Al tallar y cincelar, al dar volumen y relieve, al abrir la piedra o la madera del cuerpo, el deporte no hace más que desnudarlo, para que revele todas las potencialidades de sus formas plásticas.

## LA FERRARI DEL SOL<sup>44</sup>

1. El mito (al menos como lo cuenta Ovidio al abrir el Libro Segundo de sus *Metamorfosis*) dice así: Helios, el dios Sol grecolatino, señorea en su palacio majestuoso del cielo, con su manto púrpura y su trono de esmeraldas. Ante él se presenta el joven Faetón, ansioso por ser reconocido como su hijo. Aunque el dios se lo jura sobre la laguna Estigia (el máximo compromiso para los dioses), Faetón exige una prueba extrema: quiere conducir el carro de su padre. "Únicamente yo puedo conducir el carro de fuego que ilumina el mundo", le advierte el dios; sabe que el camino de ascenso no presenta dificultades, pero que cuesta abajo el riesgo de catástrofe requiere de la mayor experiencia. Experiencia, claro, es lo que le falta al *rookie* impaciente de su hijo, que insiste con montar el carro fabricado por el dios Vulcano, con sus mandos y ruedas de oro, con sus centelleos de plata.

La Luna y Venus palidecen al ver cómo son embridados los caballos, que echan fuego por sus belfos, para ser conducidos por el entusiasmo de Faetón. Poco y nada atiende el joven los consejos del padre. Poco y nada puede hacer, luego, para dominar cuatro caballos desbocados que arrastran el carro del Sol por regiones nunca transitadas. Campos y ciudades, bosques y montañas, ríos y lagunas: todos terminan calcinados. Peces, animales, seres fabulosos: ninguno sabe dónde meterse para escapar del desastre. El *rookie* pide entonces la ayuda de Zeus, padre de todos los dioses que, como se sabe, es de cólera fácil: desde la cima del Olimpo, fulmina con un rayo al fallido conductor (doblemente chamuscado); los caballos se sueltan y corren así en cuatro direcciones distintas.

El atropellado Faetón ha chocado, nomás, la Ferrari de papá.

2. El vínculo que se forja entre un piloto y su carro tiene bastante de metamorfosis. En una doble dirección; pues si la máquina se hace una con un cuerpo, una mente y un corazón (es decir, si la máquina *se humaniza*), el piloto se vuelve la parte más sensible de un mecanismo, y cuanto más mecánico mejor (es decir, el humano *se maquiniza*). Como es habitual, el cine de ciencia ficción imagina hace tiempo el conflicto que esta metamorfosis conlleva. En un extremo podríamos citar, por ejemplo, a *Robocop* (Paul Verhoeven, 1987) el policía revivido como máquina que, sin embargo, guarda en algún circuito un rastro de lo que fue su corazón; en el otro extremo podríamos citar a *eXistenZ* (David Cronenberg, 1999) ese futuro no tan lejano en el que las consolas de realidad virtual se nutren de la energía almacenada en la espina dorsal del cuerpo humano.

Hay quienes sostienen, como Marshall McLuhan, que el camino y la rueda deben pensarse como extensiones del pie. Hay quienes sostienen, como Paul Virilio, que la velocidad es la que produce la conciencia (y no algo captado por la conciencia).

3. Uno de los aspectos más fascinantes del mito de Faetón reside, precisamente, en lo que el carro del Sol fuera de curso genera en el mundo que depende de sus revoluciones. Es algo parecido a lo que ocurre en el relato que abre las *Crónicas marcianas* de Ray Bradbury (1973), "El verano del cohete": el lanzamiento de un cohete, en enero de 1999, hace que el invierno en Ohio se transforme apenas un minuto después en un tórrido estío. Como esas carreras que cambian de pronto, para siempre, nuestra forma de imaginar el mundo.

# LA RUEDA PERFECTA<sup>45</sup>

1. ¿Quién inventó la rueda? Si diéramos crédito a Platón (y hay quienes aseguran que toda la filosofía de Occidente no es más que una nota al pie de sus *Diálogos*), no cabría hablar de la “invención” de la rueda, sino más bien de su recuerdo. Antes de existir en este mundo, el alma humana compartía el universo de las ideas; al atravesar las aguas del Leteo para nacer, esas ideas se le olvidaron, y la aventura del conocimiento consiste en recordar eso que sabíamos y que al nacer olvidamos. La aritmética y la geometría (el número es la clave del conocimiento para los discípulos de Pitágoras), primeras entre las ciencias, nos recuerdan entre otras cosas la perfección de las ideas y las formas. La idea misma de perfección puede dibujarse: es, claro, el círculo. (Cuando las cosas andan bien, ¿no decimos acaso “me salió redondo”?)

El círculo es la forma perfecta de la rueda. Toda rueda aspira a la perfección del círculo.

2. Hay algo de hipnótico en el giro de las ruedas. La velocidad con la que rotan en torno de sus ejes y el vertiginoso desplazamiento que producen sobre la pista hacen de las carreras de motos un espectáculo incomparable. ¿Y quién no ha experimentado ese efecto óptico con el que las coordenadas de la realidad parecen tambalear, cuando las ruedas de un automóvil parecen girar al revés? Vaya uno a saber qué fascina a los niños y las niñas de hoy. No hace tanto, podían pasar horas poniendo en movimiento una pieza tan simple como el trompo, solamente por la belleza de verlo girar. Por no mencionar la diversión que todavía les depara cada vuelta de una calesita.

---

45      Texto publicado en el blog *Noticias Veloces* (17 de julio de 2013).



La perfección del círculo y la belleza de las revoluciones celestes sostuvieron por siglos la astronomía clásica. Qué maravilloso eso de imaginarse el universo como una fabulosa música producida por el movimiento de las esferas en el cielo. La divinidad creadora, el primer motor (diría Aristóteles): un mecánico poniendo a punto los ejes. Y que giren, nomás.

3. Un círculo que gira puede ser también una imagen monstruosa. Puede ser el remolino colosal que amenaza con engullir con barco y todo al protagonista del relato de Edgar Allan Poe, "Un descenso en el Maelström" (Poe 2000). Puede ser el remolino en el que se hunde una silueta humana, en la célebre secuencia de apertura de *Vértigo*, una de las obras maestras de Alfred Hitchcock (1958). En muchos cómics, locos y borrachos suelen ser dibujados con los ojos arremolinados, en círculos concéntricos o en espiral. Como en el film de Hitchcock, ocurre que el vértigo más aterrador nace del remolino del alma humana, esa de la que, según se dice, son espejo los ojos. Esas otras ruedas, acaso más siniestras.

## MÁS QUE HUMANO<sup>46</sup>

1. "Desiste, Alejandro, de intentar imposibles, no sea que por rastrear el abismo te prives de la vida". Después de haber vencido a Darío, rey de los persas, el joven hijo de Filipo dirige a sus hombres hacia los confines del mundo conocido. Primero decide aventurarse en el inaccesible mar; hace construir una gran jaula de hierro con una enorme tinaja de cristal (que cuenta con una escotilla) y, una vez dentro, desciende hasta las profundidades, donde es atacado por un pez gigante del que se salva raspando. Luego, allí donde el cielo se incurva, manda capturar dos aves blancas y grandísimas; ordena atarles al cuello un madero con forma de yugo, hace preparar un cesto con piel de buey, se sube en él y consigue que los pájaros levanten vuelo: desde lo alto contempla la Tierra como un diminuto círculo rodeado por una serpiente.

Como si la biografía histórica no fuera por sí sola sorprendente, el desconocido prosista al que los filólogos llaman el Pseudo Calístenes (2008) registra estas dos aventuras maravillosas en su fabulosa y novelesca *Vida y hazañas de Alejandro de Macedonia* (escrita hacia el siglo III de nuestra era, dónde si no, en Alejandría). La hazaña submarina y el viaje más allá del cielo, ambos increíbles para los antiguos, son reproducidos en la versión medieval de esta fábula, el *Libro de Alexandre*, esa joya del mester de clerecía del siglo XIII.

Así que eso de inventarles acciones extraordinarias a los ídolos viene de bastante lejos.

2. El Gran Premio de Nürburgring en 1957, maniobrando al filo de las curvas con su Maserati 250 F, bajando a cada vuelta el récord del circuito, arrollando las

---

46 Texto publicado en el blog *Noticias Veloces* (20 de marzo de 2015).

Ferraris de Peter Collins y Mike Hawthorn: ¿hace falta agregar algo al mito de Juan Manuel Fangio? Liderar todos los grandes premios del campeonato de 1965 con su Lotus y hacerse un rato para ganar (¡ese mismo año!) las 500 Millas de Indianápolis: ¿hace falta inventarle algo más a Jim Clark? El cuarto lugar en el Gran Premio de Imola en 1976, solo seis semanas después de haber recibido la extremaunción en la pista de Nürburgring, donde había sufrido quemaduras de tercer grado: ¿hace falta fabular al trazar el retrato de Nikki Lauda?

“¿Por qué, Alejandro, pisas un suelo reservado a la divinidad?”, graznan al Magno dos aves con rostro humano. “¡Oh, Alejandro! Tú, que no comprendes las cosas de la tierra, ¿intentas conocer las del cielo?”, le advierte otro ser alado con igual figura humana. Pero es que eso lo define como tal. El héroe es aquel que desafía los límites, *porque los revela como límites al cuestionarlos* con su impulso incontenible. Los desnaturaliza, los hace problemáticos (vale decir, sociales e históricos), sienta las bases para derribar esos límites de la existencia. El hombre común, en cambio, *se limita a existir*; los límites de la existencia no representan un problema para él, pues ni siquiera los concibe como tales.

Estos héroes no saben detenerse. Todos podrían hacer suyas las palabras que Sófocles pone en boca de Áyax: “Vergonzoso es que desee larga vida el hombre que no experimenta cambio alguno en sus desgracias. ¿En qué puede agrandar un día tras otro arrimando y separando de la muerte? No compraría a ningún precio a un mortal que se inflama en vanas esperanzas. Hermosamente vivir o hermosamente morir es preciso que haga el bien nacido” (1995: 73).

3. Los griegos encontraron un nombre para la desmesura del héroe y la llamaron *hybris*. No hay héroe que escape a ella –como si su soberbia fuera obra del destino–, como tampoco al castigo de los dioses, últimos custodios de los límites humanos.

Pero los héroes suelen ser tan tercos como los supo definir Friedrich Nietzsche en *Ecce homo*: "La verdadera divinidad consiste en cometer la falta, no en disponer el castigo" (1997: 35).

# PARADOJAS DE LA VELOCIDAD<sup>47</sup>

1. Aquiles, hijo de Peleo, rey de los mirmidones de Ftía, *el de los pies ligeros*, es el más veloz de los guerreros que cumplen con su destino en la guerra de Troya. Cuando por fin depone su cólera y se lanza contra Héctor (en el canto XXII de la *Ilíada*, el poema inmortal de Homero), se asemeja a *un gavián, el ave más ligera, arrojado en fácil vuelo tras la tímida paloma*. Sin embargo, no hay velocidad que valga. *Como en sueños, ni el que persigue puede alcanzar al perseguido, ni este huir de aquel*. Cómo no recordar a propósito la situación similar en *Rush*, el filme de Ron Howard (2013): ni James Hunt puede dar alcance a Nikki Lauda en las pistas donde se dirime el campeonato de Fórmula 1 de 1976, ni este escapar de aquel. (Es discutible, claro, la asociación de Hunt con Aquiles, cuando es Lauda quien sorprende incluso a los propios mecánicos de Ferrari con sus trucos para aligerar el andar de la máquina. Pero recordemos que Dante Alighieri, en su también inmortal *Divina comedia*, condena a Aquiles, precisamente, al segundo círculo del infierno: el de los lujuriosos.)

Es que toda persecución tiene algo de onírico, pues nos recuerda de qué está hecho el objeto del deseo.

2. Aquiles, pese a ser *el de los pies ligeros*, tampoco puede dar alcance a la humilde tortuga en la célebre paradoja planteada por Zenón de Elea. (Como su rival es mucho más veloz, se le conceden al quelonio unos metros de ventaja. Para superarlo, Aquiles debe antes alcanzarlo; para alcanzarlo, debe recorrer la distancia que los separa, por mínima que sea; pero primero debe recorrer la mitad de esa distancia, y luego la mitad de esa mitad, y así hasta el infinito. La conclusión es que nunca consigue alcanzarlo. Habría bastado con que conociera a nuestro Carlitos Balá:

---

<sup>47</sup> Texto publicado en el blog *Noticias Veloces* (6 de febrero de 2014).

¡el movimiento se demuestra andando!) En esta antigua paradoja, Jorge Luis Borges supo reconocer una matriz precursora de los relatos kafkianos, donde abundan los personajes que nunca logran llegar a donde se dirigen.

Si de los juegos de la lógica pasamos a las reglas del sueño, se trata de la paradoja con la que el objeto del deseo atrapa al sujeto: la fuerza de atracción del objeto es irresistible, pero a la vez resulta inalcanzable. Si lo fuera, ya no espolearía nuestro deseo.

3. Puede que haya que considerar la cuestión en estos términos: la velocidad acaso sea una enemiga del deseo. El objeto que perseguimos se desplaza de manera desfasada respecto de la velocidad: demasiado rápido o demasiado lento, siempre se (nos) escapa. Parece que Aquiles da caza por fin a Héctor, que gana la carrera a la tortuga, que Hunt atrapa por fin a Lauda... pero no: o nunca lo consiguen, o los rebasan fácilmente. El objeto que persiguen los elude, se les escabulle, nunca está donde lo buscan y lo encuentran donde no lo esperan. ¿Es quizá más rápido? ¿Es quizá más lento? ¿A qué velocidad se desplaza ese objeto?

Como en los sueños, el sujeto que persigue se siente atrapado en una sustancia viscosa que lo retiene. Una sustancia en la que se estanca y desde la que contempla, fascinado, como en un cine de la psique, el movimiento elusivo de las cosas.

# RODEOS MECÁNICOS<sup>48</sup>

1. *Yo soy toro en mi rodeo/ y torazo en rodeo ajeno. Llega un momento en toda competencia de Turismo Carretera en el que el espectáculo no está en la pista. En un improvisado picadero, un fanático tensa las riendas de su Chevrolet y se lanza en desafío de un fanático de Ford que, a su vez, no tarda en espolear su pingo mecánico. Un corro de gritos y banderas termina de armar la fiesta campera. Y allí el gaucho inteligente,/ en cuanto el potro enriendó,/ los cueros le acomodó/ y se le sentó en seguida,/ que el hombre muestra en la vida/ la astucia que Dios le dio./ Y en las playas corcobiando/ pedazos se hacía el sotreta,/ mientras él por las paletas/ le jugaba las lloronas;/ y al ruido de las caronas/ salía haciéndose gambetas.*<sup>49</sup>

En los versos del *Martín Fierro* (¿nadie ha advertido aún la continuidad de la gauchesca con el mundo motor que ya se anuncia en ese nombre?) resuena el lazo atávico de todo jinete con su caballo. Es la misma escena que retorna cíclicamente cada vez que, montado en su animal de cuatro ruedas, un paisano *sale arando* o traza una espiral frenética, como si estuviera en la doma rebenqueando un cimarrón. *No me hago al lao de la güeya/ aunque vengan degollando. En el peligro, ¡qué Cristos!/, el corazón se me enancha,/ pues toda la tierra es cancha,/ y de esto naidas se asombre:/ el que se tiene por hombre/ ande quiera hace pata ancha.* En estos infaltables e imperdibles ruidos que animan las tardecitas del TC, es revivida toda la arcadia en que se funde la nostalgia del personaje de José Hernández.

¡Ah tiempos!... Si era un orgullo/ ver *ginetiar un paisano.*

---

48 Texto publicado en el blog *Noticias Veloces* (24 de junio de 2014).

49 Todos los versos citados corresponden a la edición de Ángel J. Battistessa (Hernández 1958).

2. De las carreras de TC puede decirse lo mismo que Roland Barthes atribuye al mundo del *catch* en la primera de sus *Mitologías* (1991): *es un espectáculo excesivo*. Pero mucho más que ese énfasis retórico en las acciones, como en el teatro antiguo (la vistosidad de ciertas maniobras de adelantamiento, la pugna en las curvas más cerradas, los roces y los derrapes, sin contar con la teatralidad aumentada de la narración radial y televisiva), lo esencial de este espectáculo al aire libre es *el carácter compacto y vertical de la superficie luminosa*. Como en el circo romano, como en la arena de la lucha libre, como en la representación de las tragedias griegas, como en las corridas de toros, el TC participa de *la naturaleza de los grandes espectáculos solares: aquí y allá, una luz sin sombra elabora una emoción sin repliegue*.<sup>50</sup>

Por lo demás, todos ellos son recintos circulares: el circo, la arena, el anfiteatro, la plaza de toros. Más allá de las peripecias del trazado de la pista, el cerco de espectadores del TC imita también el círculo. La clave está en cerrar una muralla en torno de ese universo fascinante. La clave está en el rodeo, como ese que montan los fanáticos, coleando y girando en círculo con sus chivos y sus fords. La huella circular con que los neumáticos marcan la tierra no replica solamente la forma de todos estos recintos, sino también el disco del sol, divinidad mitológica de estos rituales.

3. Desde que el inventor escocés James Watt se puso a hacer cuentas en una mina de carbón, allá en la época dorada de la revolución industrial, los *caballos de fuerza* (HP) se convirtieron en la medida universal de la potencia mecánica. Es cierto, este nombre importa menos que la fórmula que establece la relación entre fuerza, distancia y tiempo. Pero en la imaginación del mundo tuerca, el auto es efectivamente la versión técnica del caballo. ¿No es un jinete gaucho el piloto? *Ansí, todo el que procure/ tener un pingo modelo,/ lo ha de cuidar con desvelo,/ y debe impedir también/ el que de golpes le den/ o tironén en el suelo*.

---

50 Hemos pulsado estas notas barthesianas al abrir "Avatares del coro".



# AL DENTE (TRES TESTIMONIOS SOBRE EL INCIDENTE SUÁREZ)<sup>51</sup>

... para marcar el sitio

en que ayunó Juan Díaz y los indios comieron.

Jorge Luis Borges

1. Estadio das Dunas de Natal, Brasil, martes 24 de junio de 2014. Italia y Uruguay disputan la clasificación a octavos de final del Mundial de Fútbol. Corre el minuto 33 del segundo tiempo. Entonces ocurre (una vez más). El delantero de la Celeste, Luis Suárez, le clava los dientes en el hombro izquierdo a Giorgio Chiellini, defensor de la *Azzurra*. Los ojos del árbitro mexicano Marco Rodríguez están en otra parte. Protestas, tumulto, nada. Apenas unos minutos después, el capitán charrúa Diego Godín convierte el gol de la victoria.

El mordisco repetido de Suárez (no es la primera vez que lo anima la compulsión caníbal) únicamente se advierte en la repetición de las imágenes televisivas que se repiten en tiempo real en todo el mundo.

2. "¡El hambre!, ¡el hambre!, ¡ay!, ¡clavar los dientes en un trozo de carne!": sí, lo recuerdo, yo escribí eso, dice Manuel Mujica Láinez (1964: 10). Está en *Misteriosa Buenos Aires*. La historia del balletero Baitos, para volver a contar la historia –o el destino– de la expedición de Pedro de Mendoza en 1536. El Adelantado es allí apenas un par de ojos hinchados y unos labios como higos secos, que sueltan de tanto en tanto unos gemidos pavorosos. Sí, lo recuerdo: "el lujo burlón de los muebles traídos

<sup>51</sup> Breve divertimento publicado en el sitio web *Otros Círculos* (11 de julio de 2014). El epígrafe de apertura cita los versos de "Fundación mítica de Buenos Aires" (Borges 1989).

de Guadix”, “el gran tapiz con los emblemas de la Orden de Santiago”, “el Erasmo y el Virgilio inútiles”, “la revuelta vajilla que, limpia de viandas, muestra en su tersura el Ave María heráldico del fundador”... Esos irónicos blasones de fábula que deshace el acoso de los vivos y los muertos. Es el destino que aguarda a los europeos en esta tierra, ¿no le parece? ¿Recuerda los versos del canto cuarto de *La Argentina*, el poema de Martín del Barco Centenera? Aquello de “la perra/ pestífera cruel hambre canina”, entre otros versos –o escenas– que yo no hice más que glosar en aquel cuento. “Es hambre enfermedad la más rabiosa/ que puede imaginar ningún cristiano”, escribía Centenera desde Lisboa en 1602. El hambre es aquí la partera de la historia, créame.

Me imagino a ese muchacho Suárez como imaginé entonces al pobre Baitos. “El hambre le tortura en forma tal que comprende que si no la apacigua en seguida enloquecerá. Se muerde un brazo hasta que siente, sobre la lengua, la tibieza de la sangre. Se devoraría a sí mismo, si pudiera. Se troncharía ese brazo” (*ídem*: 13). ¿Por qué no? Como cuando hinca los dientes (el balletero del cuento, o Suárez) en su víctima: “No piensa en el horror de lo que está haciendo, sino en morder, en saciarse” (*ídem*: 14). Lo supieron los primeros europeos que llegaron a estas orillas, en carne propia (discúlpeme esta humorada vulgar). Está en el poema de Centenera: ellos se comieron a sí mismos. No comprendo a qué viene tanto escándalo.

### 3.

En el fondo glacial del noveno círculo, Ugolino roe infinitamente la nuca de Ruggieri degli Ubaldini y se limpia la boca sanguinaria con el pelo del réprobo. Alza la boca, no la cara, de la feroz comida y cuenta que Ruggieri lo traicionó y lo encarceló con sus hijos. Por la angosta ventana de la celda vio crecer y decrecer muchas lunas, hasta la noche en que soñó que Ruggieri, con hambrientos mastines, daba caza en el flanco de una montaña a un lobo y sus lobeznos. Al alba oye los golpes del martillo que tapia la entrada de la torre.

Pasan un día y una noche, en silencio. Ugolino, movido por el dolor, se muerde las manos; los hijos creen que lo hace por hambre y le ofrecen su carne, que él engendró. Entre el quinto y el sexto día los ve, uno a uno, morir. Después se queda ciego y habla con sus muertos y llora y los palpa en la sombra; después el hambre pudo más que el dolor (Borges 1991: 351).

Sí, puede que esté en uno de mis *Nueve ensayos dantescos*, si mal no recuerdo, dice Jorge Luis Borges. Es el falso problema del conde Ugolino della Gherardesca: ¿ejerció acaso, en los primeros días de febrero de 1289, el canibalismo? La *inutile controversia* es insoluble, aunque el ambiguo verso 75 del canto penúltimo del *Infierno* permite una conjetura semejante. "Dante no ha querido que lo pensemos, pero sí que lo sospechemos. La incertidumbre es parte de su designio", creo haber escrito. Con este muchacho Suárez parece ocurrir lo mismo, ¿no es cierto? El fútbol no se cuenta entre mis pasiones, pero qué maravilloso que un jugador se haya molestado en transitar los versos de la *Divina comedia*.

4. "Sólo la antropofagia nos une", habrá pensado, dice riendo Oswald de Andrade. "Sólo me interesa lo que no es mío. Ley del hombre. Ley del antropófago" (De Andrade 1981: 67). Sí, yo escribí esas cosas en el *Manifiesto Antropófago*, para el primer número de la *Revista de Antropofagia*, en 1928. Bueno, el Mundial de Fútbol se juega en *el país de la gran serpiente*, ¿no? Usted ya sabe, si recuerda aquel manifiesto, que aquí nunca tuvimos gramáticas; aquí nunca supimos lo que era urbano, suburbano, fronterizo y continental; aquí nunca admitimos el nacimiento de la lógica. No hacía falta la vanguardia para proclamarse contra todos los importadores de conciencia enlatada, contra todas las historias del hombre que empiezan en el cabo Finisterre, contra el mundo reversible y las ideas objetivadas, contra todas las

catequesis, contra la verdad de los pueblos misioneros, esa mentira muchas veces repetida, ¿no le parece?

Qué mejor que esta conciencia participante, esta rítmica religiosa en torno de la pelota, para proclamar la Revolución Caribe. ¿Recuerda? Antes de que los portugueses descubrieran al Brasil, Brasil había descubierto la felicidad. Aquí ya teníamos el comunismo, ya teníamos la lengua surrealista, la edad de oro, la magia y la vida, la distribución de los bienes. Aquí ya sabíamos trasponer el misterio y la muerte con la ayuda de algunas formas gramaticales. Vamos, *sin nosotros Europa no tendría siquiera su pobre declaración de los derechos del hombre*, escribí entonces y escribo ahora.

No solo los brasileños: todos los americanos somos fuertes y vengativos como el Jabutí. La antropofagia es nuestra naturaleza y nuestra ley. ¿Recuerda? "Pregunté a un hombre lo que era el Derecho. Me respondió que era la garantía del ejercicio de la posibilidad. Ese hombre se llamaba Galimatías. Lo devoré" (*ídem*: 70).

Vamos, si está en el manifiesto que escribí: "La alegría es la prueba del nueve". Búsquelo.<sup>52</sup>

*Necesidad de la vacuna antropófaga*: lo de Luis Suárez fue vanguardia modernista brasileña, fue crítica cultural, fue *la transformación permanente del tabú en tótem*.

*Tupí or not tupí, that is the question.*

---

52 El manifiesto lo dice dos veces en plural: "La alegría es la prueba de los nueves" (*ídem*: 71).

# LUNA PULPO DE LA MELANCOLÍA<sup>53</sup>

1. Estirados, retorcidos, enredados, columpiados, partidos, desmembrados, danzantes: los jugadores de Metegol también pueden ser musas inquietantes. Basta con un resto de vereda para que remonten hasta el cielo su acrobacia onírica. Pequeños gólems de la imaginación, anclados a esas manijas gigantes de las que sin embargo pugnan por escaparse con la gracia de una gambeta, quizá solo consigan enroscarse más y más en las trampas de la fantasía. ¿Qué tal si echamos una ficha en la ranura y dejamos que disputen por nosotros un partido eterno? ("Quedan fichas", tríptico: eche 20 centavos en la ranura si quiere ver la vida color sepia.)

2. Se dirá que las manos y las manijas hacen serie con la manipulación. Pero las manos son también las que palpan el grafito y el lápiz, las que tantean las superficies y la materia, las que toman a su cargo la aventura estética y se deslizan con el mismo trazo que esos jugadorcitos de Metegol. (¿No nos enseñó Roberto Fontanarrosa que el *wing* de metegol también sueña?) ¿No tienen algo de esas figuras y sus movimientos plásticos las herramientas de dibujo?

3. Una furiosa Spika devoradora (¿nos engaña el primer plano o es que su enojo la agranda?) muestra el filo de los dientes mientras mastica el cuerpo entregado de unos cuantos jugadores. "Escucho todo en defensa propia", se justifica. La memoria suele adoptar la forma del dragón. Pero es el recuerdo el que muerde la conciencia. ¿Cómo no va a mostrar los dientes esta radio encuerada del pasado? Allí donde una formación de Spikas voladoras se lanza hambrienta, las fauces bien abiertas, sobre

---

<sup>53</sup> Artículo publicado en el sitio web *Otros Círculos* (3 de mayo de 2014), a propósito de la exposición *Alma de Pulpo*, obras de Miguel Ángel Ferreira, en el Museo de Arte Contemporáneo Latinoamericano (MACLA), Pasaje Dardo Rocha, La Plata. Reproducciones de las obras mencionadas pueden hallarse en sitios de internet.

un puñado atemorizado de muñequitos de Metegol (en un paisaje que podría haber soñado De Chirico), los fragmentos de la memoria se cruzan con el mundo onírico, con el reino de lo *unheimlich* ("Lecturas").

4. Un muñeco roto, un trozo de vereda, una pelota partida: todo lo que queda de la infancia son las ruinas. No es casual que en esa colección de retazos predomine una tonalidad ocre. Es con esas ruinas que se teje la obra. Las hojas arrancadas de una agenda, incluso los libros (esas aves extrañas, ensartadas en las manijas del Metegol, atrapadas en las mismas cuerdas), todo resulta un fragmento de una totalidad más añorada que perdida –porque nunca fue una totalidad, porque lejos de perderse no cesa de retornar. De esa materia reiterada se componen las obsesiones del artista, que registra el contenido manifiesto de un sueño y, al hacerlo, no puede evitar que se (le) vuelva ajeno, extraño. ("Tardes de Spika", tríptico.)

5. La Pulpo, como el busto de un prócer de la infancia, corona el monumento a la pelota. Los colores de la Pulpo se inflan en el cuero y toman la forma de una número 5. Una gran Pulpo se mantiene a flote sobre un cementerio de aparatos tecnológicos. ¿Y por qué no soñar con una Pulpo para las destrezas de los muñecos del Metegol?

6. Qué fantástico comodín de la infancia esa pelota Pulpo. En ese tiempo que tanto se presta a la mitología, la Pulpo es una divinidad celeste. La luna puede desplegar sus fases, pero ha de terminar suplantada por la Pulpo ("Eclipsado por la Pulpo"). Ocurre que, en el cielo de la infancia, es la Pulpo la luna de la melancolía.

# BIBLIOGRAFÍA

## Estudios y textos clásicos

Alighieri, Dante (1999), *Divina comedia*. Traducción del Conde de Cheste. Madrid, Jorge A. Mestas Ediciones.

Aristóteles (2009), *Poética*. Traducción, notas e introducción de Eduardo Sinnott. Bs. As., Colihue.

Auerbach, Erich (1996), *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. México DF, Fondo de Cultura Económica.

Bajtín, Mijaíl (1986), "La épica y la novela". En: *Problemas literarios y estéticos*. La Habana, Arte y Literatura.

Burckhardt, Jacob (1974a), *Historia de la cultura griega*. Vol. II. Barcelona, Iberia.

Burckhardt, Jacob (1975), *Historia de la cultura griega*. Vol. III. Barcelona, Iberia.

Burckhardt, Jacob (1974b), *Historia de la cultura griega*. Vol. IV. Barcelona, Iberia.

Campbell, Joseph (1991), *El poder del mito. Diálogos con Bill Moyers*. Barcelona, Emecé.

Campbell, Joseph (2014), *El héroe de las mil caras*. CABA, Fondo de Cultura Económica.

Chirassi Colombo, Ileana (2005), *La religión griega. Dioses, héroes, ritos y misterios*. Madrid, Alianza.

Crystal, David y Crystal, Ben (2002), *Shakespeare's Words. A Glossary and Language Companion*. Londres, Penguin Books.

De Cusa, Nicolás (1994), *El juego de las esferas*. México DF, Facultad de Ciencias, UNAM.

De la Garza, Mercedes (comp.) (1992), *Literatura maya*. Caracas, Biblioteca Ayacucho.

De Sahagún, Bernardino (1981), *El México antiguo*. Edición de José Luis Martínez. Caracas, Biblioteca Ayacucho.

Díaz Tejera, Alberto (1989), *Ayer y hoy de la tragedia*. Sevilla, Alfar.

García Gual, Carlos (2013), *Introducción a la mitología griega*. Madrid, Alianza.

García Gual, Carlos (2014), *Historia mínima de la mitología*. Madrid, Turner.

González Pérez, Aníbal (ed.) (1982), *Poéticas (Aristóteles, Horacio, Boileau)*. Madrid, Editora Nacional.

Grimal, Pierre (1989), *La mitología griega*. Barcelona, Paidós.

Hauser, Arnold (1998), *Historia social de la literatura y el arte*. Vol. I. Madrid, Debate.

Hesíodo (2000), *Obras y fragmentos*. Madrid, Gredos.

Homero (1996), *Ilíada*. Madrid, Gredos.

Homero (2010), *Odisea*. Barcelona, Planeta/ DeAgostini.

Jaeger, Werner (1985), *Paideia. Los ideales de la cultura griega*. México DF, Fondo de Cultura Económica.

León-Portilla, Miguel (comp.) (1986), *Literatura del México antiguo*. Caracas, Biblioteca Ayacucho.

Lessing, Gotthold (1985), *Laocoonte, o sobre los límites en la pintura y la poesía*. Bs. As., Orbis/ Hyspamérica.

Murray, Gilbert (1955), *Esquilo, el creador de la tragedia*. Bs. As., Espasa Calpe.

Nietzsche, Friedrich (1995), *El origen de la tragedia*. México DF, Espasa-Calpe.

Nietzsche, Friedrich (1997), *Ecce homo*. Barcelona, Edicomunicación.

Nietzsche, Friedrich (2015), *El crepúsculo de los ídolos*. La Plata, Terramar.

Nilsson, Martin Persson (1961), *Historia de la religión griega*. Bs. As., Eudeba.

Ovidio (1995), *Las metamorfosis*. Barcelona, Edicomunicación.

Píndaro - Baquílides (2006), *Odas*. Madrid, Gredos.



Platón (1996), *Diálogos*. México DF, Porrúa.

Pseudo Calístenes (2008), *Vida y hazañas de Alejandro de Macedonia*. Barcelona, Gredos.

Schlesinger, Eilhard (2006), *El Edipo Rey de Sófocles*. Edición de Ana María González de Tobía. La Plata, Centro de Estudios de Lenguas Clásicas, FAHCE/UNLP.

Sófocles (1995), *Áyax. Las Traquinias. Antígona. Edipo Rey*. Madrid, Alianza.

Steiner, George (1996), *Antígonas*. Barcelona, Gedisa.

Suñol, Viviana (2012), *Más allá del arte: mimesis en Aristóteles*. La Plata, Universidad Nacional de La Plata.

Tatarkiewicz, Wladyslaw (2000), *Historia de la estética. T. I. La estética antigua*. Madrid, Akal.

Vidal-Naquet, Pierre (2003), *El mundo de Homero*. Bs. As., Fondo de Cultura Económica.

Winckelmann, Johannes Joachim (1955), *Historia del Arte en la Antigüedad*. Madrid, Aguilar.

## **Estudios y escritos sobre el deporte**

Alabarces, Pablo; Di Giano, Roberto; Fridenberg, Julio (comps.) (1998), *Deporte y sociedad*. Bs. As., Eudeba.

Alabarces, Pablo y otros (2005), *Hinchadas*. Bs. As., Prometeo Libros.

Alabarces, Pablo (2008), *Fútbol y patria. El fútbol y las narrativas de la nación en la Argentina*. Bs. As., Prometeo Libros.

Archetti, Eduardo P. (2001), *El potrero, la pista y el ring. Las patrias del deporte argentino*. Bs. As., Fondo de Cultura Económica.

Barthes, Roland (2008), *Del deporte y los hombres*. Barcelona, Paidós.

- Bourdieu, Pierre (1996), "Programa para una sociología del deporte". En: *Cosas dichas*. Barcelona, Gedisa.
- Burgo, Andrés y Wall, Alejandro (2014), *El último Maradona. Cuando a Diego le cortaron las piernas*. CABA, Aguilar.
- Caillois, Roger (1958), *Teoría de los juegos*. Barcelona, Seix Barral.
- Caparrós, Martín y Villoro, Juan (2012), *Ida y vuelta. Una correspondencia sobre fútbol*. Bs. As., Seix Barral.
- Carballo, Carlos (coord.) (2015), *Diccionario crítico de la educación física académica*. CABA, Prometeo Libros.
- Coubertin, Pierre de (1973), *Ideario Olímpico. Discursos y ensayos*. Madrid, Instituto Nacional de Educación Física.
- De Pascale, Gaia (2015), *Correr es una filosofía. Por qué corremos*. Barcelona, Duomo.
- Diem, Carl (1966), *Historia de los deportes*. Barcelona, Luis de Caralt ed.
- Dini, Vittorio y Nicolaus, Oscar (comps.) (2001), *Te Diegum. Maradona: genio y transgresión*. Bs. As., Sudamericana.
- Durántez, Conrado (1996), "Historic roots of the ceremonies". En: De Moragas, Miquel, MacAloon, John y Llinés, Montserrat (eds.), *Olympic Ceremonies. Historical Continuity and Cultural Exchange*. Lausana, Comité Olímpico Internacional.
- Elias, N. y Dunning, Eric (1992), *Deporte y ocio en el proceso de la civilización*. México DF, Fondo de Cultura Económica.
- García Blanco, Saúl (1994), "Origen del concepto 'deporte'". *Aula*, Vol. VI (pp. 61-66). Facultad de Educación, Universidad de Salamanca. Enlace: <http://revistas.usal.es/index.php/0214-3402/article/view/3334>.
- Gumbrecht, Hans Ulrich (2006), *Elogio de la belleza atlética*. Bs. As., Katz.
- Huizinga, Johan (2015), *Homo ludens*. Madrid, Alianza.
- Levinsky, Sergio (1996), *Maradona, rebelde con causa*. Bs. As., Corregidor.

Magnane, Georges (1966), *Sociología del deporte*. Madrid, Península.

Mailer, Norman (2013), *El combate*. Barcelona, Contraediciones.

Mangone, Carlos (1998), "Periodismo deportivo: la minucia cotidiana como determinación del campo". En: Alabarces, P. y otros (*ob. cit.*).

Maradona, Diego A. (2000), *Yo soy el Diego*. Bs. As., Planeta.

Montes, Jorge (1978), *El "Mono" Gatica y yo*. Bs. As., Corregidor.

Oates, Joyce Carol (2014), *Del boxeo*. CABA, Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara.

Panzeri, Dante (1967), *Fútbol, dinámica de lo impensado*. Bs. As., Paidós.

Panzeri, Dante (2013), *Dirigentes, decencia y wines*. Bs. As., Sudamericana.

Principi, Osvaldo (2006), *La vida es un ring*. Bs. As., Capital Intelectual.

Sasturain, Juan (2004), *Wing de metegol*. CABA, Libros del Rescoldo.

Sasturain, Juan (2011), "Messi y los dos linajes". Diario *Página/12*, 19 de diciembre.

Sebreli, Juan José (2005), *La era del fútbol*. Bs. As., Debolsillo.

Scher, Ariel (2014), *Contar el juego. Literatura y deporte en la Argentina*. CABA, Capital Intelectual.

Tomasi, Diego (2014), *El caño más bello del mundo. Pensamiento futbolero de Juan Román Riquelme*. CABA, Hojas del Sur.

Villoro, Juan (2006), *Dios es redondo*. Barcelona, Anagrama.

Wacquant, Loïc (2006), *Entre las cuerdas. Cuadernos de un aprendiz de boxeador*. Bs. As., Siglo XXI.

## **Humanidades y ciencias sociales**

Agamben, Giorgio (2013), "Elogio de la profanación". En: *Profanaciones*. Bs. As., Adriana Hidalgo.

- Agamben, Giorgio (2014), "¿Qué es lo contemporáneo?". En: *Desnudez*. CABA, Adriana Hidalgo editora.
- Agamben, Giorgio (2015), "El país de los juguetes. Reflexiones sobre la historia y el juego". En: *Infancia e historia*. CABA, Adriana Hidalgo.
- Anderson, Benedict (1993), *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México DF, Fondo de Cultura Económica.
- Barthes, Roland (1983), "La actividad estructuralista". En: *Ensayos críticos*. Barcelona, Seix Barral.
- Barthes, Roland (1991), *Mitologías*. México DF, Siglo XXI.
- Beardsley, Monroe C. y Hospers, John (1990), *Estética. Historia y fundamentos*. Madrid, Cátedra.
- Bloom, Harold (1995), *El canon occidental*. Barcelona, Anagrama.
- Bloom, Harold (2009), *La ansiedad de la influencia*. Madrid, Trotta.
- Bourdieu, Pierre (1995), *Las reglas del arte*. Barcelona, Anagrama.
- Cassirer, Ernst (1972), *Filosofía de las formas simbólicas. II. El pensamiento mítico*. México DF, Fondo de Cultura Económica.
- Corominas, Joan (1987), *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Madrid, Gredos.
- Corominas, Joan y Pascual, José A. (1989), *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. Madrid, Gredos.
- Eco, Umberto (1993), "El mito de Superman". En: *Apocalípticos e integrados*. Barcelona, Lumen.
- Eco, Umberto (2013), *El superhombre de masas*. Bs. As., Sudamericana.
- Eliade, Mircea (1998), *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona, Paidós.
- Elias, Norbert (1989), *El proceso de la civilización*. México DF, Fondo de Cultura Económica.

Gadamer, Hans Georg (1997), *Mito y razón*. Barcelona, Paidós.

Harari, Roberto (2007), "Maradona: ¿un héroe trágico?". Sitio web El Sigma.

Enlace: <https://www.elsigma.com/colaboraciones/maradona-un-heroe-tragico/11467>.

Lakoff, George y Johnson, Mark (1995), *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid, Cátedra.

Martín Barbero, Jesús (1987), *De los medios a las mediaciones*. Barcelona, Gustavo Gili.

Martínez Estrada, Ezequiel (2001), *La cabeza de Goliat. Microscopía de Buenos Aires*. Barcelona, Losada/ Clarín (La Biblioteca Argentina. Serie Clásicos).

Megged, Nahum (1991), *El universo del Popol Vuh*. México DF, ed. Diana/ Universidad del Valle de Atemajac (UNIVAC).

Ortega y Gasset, José (1946), "El *Quijote* en la escuela" y "El origen deportivo del Estado". En: *Obras Completas. T. II: El Espectador (1916-1934)*. Madrid, Revista de Occidente.

Rappaport, Ray A. (2016), *Ritual y religión en la formación de la humanidad*. Madrid, Akal.

Rinesi, Eduardo (2011), *Política y tragedia. Hamlet, entre Maquiavelo y Hobbes*. Bs. As., Colihue.

Steiner, George (2012), *Gramáticas de la creación*. Bs. As., Debolsillo.

Xirau, Ramón y Sobrevilla, David (eds.) (2003), *Estética*. Enciclopedia Iberoamericana de Filosofía. Madrid, Trotta.

## **Literatura**

Baricco, Alessandro (2005), *Homero. Ilíada*. Barcelona, Anagrama.

Borges, Jorge Luis (1989), *Obras Completas (1923-1949)*. Bs. As., Emecé.

Borges, Jorge Luis (1996), *Obras Completas II (1952-1972)*. Barcelona, Emecé.

Borges, Jorge Luis (1991), *Obras Completas III (1975-1985)*. Bs. As., Emecé.

Braceli, Rodolfo (1998), *Argentinos en la cornisa*. Bs. As., Aguilar.

Bradbury, Ray (1973), *Crónicas marcianas*. Bs. As., Minotauro.

Calvino, Italo (1994), *Por qué leer los clásicos*. México DF, Tusquets.

Casciari, Hernán (2015), *Messi es un perro y otros cuentos*. Bs. As., Orsai.

Cervantes, Miguel de (2004), *Don Quijote de la Mancha*. Edición del IV Centenario. Alfaguara/ Real Academia Española.

Cortázar, Julio (1968), *La vuelta al día en ochenta mundos*. Bs. As., Siglo XXI.

De Andrade, Oswald (1981), *Obra escogida*. Caracas, Biblioteca Ayacucho.

De Montherlant, Henry (1982), *Las Olímpicas*. Barcelona, Nuevo Arte Thor.

Fontanarrosa, Roberto (2003), *Usted no me lo va a creer y otros cuentos*. Bs. As., De la Flor.

Fontanarrosa, Roberto (2009), *Puro fútbol*. Bs. As., Ediciones de la Flor.

Hernández, José (1958), *Martín Fierro*. Edición de Ángel J. Battistessa. Bs. As., Peuser.

Joyce, James (1998), *Retrato del artista adolescente*. Barcelona, Lumen.

London, Jack (2000), *Las mejores narraciones*. Barcelona, Editorial Juventud.

Marechal, Leopoldo (1992), *Adán Buenosayres*. Bs. As., Sudamericana.

Martí, José (2003), *Escenas norteamericanas*. Caracas, Biblioteca Ayacucho.

Mujica Láinez, Manuel (1964), *Misteriosa Buenos Aires*. Bs. As., Sudamericana.

Olguín, Sergio (2000), "Box: el último refugio de la épica". Prólogo a *Cross a la mandíbula. Cuentos argentinos de box*. Bs. As., Norma.

Paz, Octavio (1972), *El arco y la lira*. México DF, Fondo de Cultura Económica.

Poe, Edgar Allan (2000), *Cuentos*. Barcelona, Planeta.

Shakespeare, William (1995), *Hamlet. Macbeth*. Barcelona, Planeta-De Agostini.

Shakespeare, William (2004), *Sonetos completos*. Traducción, prólogo y notas de Miguel Ángel Montezanti. Bs. As., Longseller.

Scher, Ariel (2016), *Deportivo Saer. Cuentos de deporte y literatura*. CABA, Deldragón.

Soriano, Osvaldo (2014), *Arqueros, ilusionistas y goleadores*. CABA, Seix Barral.