



Universidad de Valladolid

Facultad de Filosofía y letras

Departamento de Literatura española

**Narrativa y deporte en la Literatura española
del siglo XX**

**Máster en Estudios Filológicos Superiores: Investigación y
Aplicaciones Profesionales**

Presentado por:

Alba Pérez Alonso

Dirigido por:

Teresa Gómez Trueba

Valladolid, 2016



Universidad de Valladolid
Facultad de Filosofía y letras
Departamento de Literatura española

**Narrativa y deporte en la Literatura española
del siglo XX**

**Máster en Estudios Filológicos Superiores: Investigación y
Aplicaciones Profesionales**

Presentado por:

Alba Pérez Alonso

Dirigido por:

Teresa Gómez Trueba

Valladolid, 2016

Narrativa y deporte en la Literatura española del siglo XX

Índice

Introducción.....	11
1. Capítulo primero. Historia y literatura deportiva	15
<i>1.1. Los acontecimientos históricos.....</i>	<i>15</i>
<i>1.2. Trazado histórico-literario del siglo XX de la literatura con tema deportiva.....</i>	<i>18</i>
<i>1.2.1. 1900 — 1936.....</i>	<i>19</i>
<i>1.2.2. 1936 — 1975.....</i>	<i>23</i>
<i>1.2.3. 1975 — 2000.....</i>	<i>26</i>
2. Capítulo segundo. 1900 — 1936	31
2.1. El boxeador y un ángel: boxeo, cine, ciudad, Biblia y mitología	31
<i>2.1.1. El boxeador y un ángel</i>	<i>32</i>
<i>2.1.2. La hora muerta</i>	<i>33</i>
<i>2.1.3. Polar, Estrella.....</i>	<i>35</i>
<i>2.1.4. Susana saliendo del baño y El gallo de la pasión</i>	<i>36</i>
3. Capítulo tercero. 1936 — 1975.....	39
3.1. El partido de fútbol de Cuentos Republicanos: el fútbol como deporte incomprendido.....	39
3.2. Neutral Córner. Un combate en 13 asaltos y una crónica.....	43
<i>3.2.1. Neutral Córner.....</i>	<i>44</i>

3.2.2. <i>La ley del péndulo</i>	45
3.2.3. <i>The king</i>	46
3.2.4. <i>El boxeador que perdió su sombra</i>	47
3.2.5. <i>Break !!!</i>	49
3.2.6. <i>El pensador</i>	50
3.2.7. <i>El boxeador fanfarrón</i>	51
3.2.8. <i>Jaculatorias</i>	52
3.2.9. <i>Un minuto de paz</i>	53
3.2.10. <i>El estratega</i>	54
3.2.11. <i>Avispas y hormigas</i>	55
3.2.12. <i>Narciso</i>	56
3.2.13. <i>Epitafio de un boxeador</i>	57
3.2.14. <i>Crónica de un combate</i>	58
3.3. <i>Once cuentos de fútbol. El deporte de masas desde la intelectualidad</i>.....	59
3.3.1. <i>El pie con bola o parábola de la juventud de por vida</i>	60
3.3.2. <i>Mamotreto Primero: La lonja</i>	61
3.3.3. <i>Mamotreto Segundo: La suerte de Juan Tarafe</i>	66
3.3.4. <i>Mamotreto Tercero: El potro</i>	69
3.3.5. <i>Mamotreto Cuarto: La soledad y el azar</i>	72
3.3.6. <i>Colofón envuelto en la Hoja del lunes</i>	75
4. Capítulo cuarto. 1975 — 2000	77
4.1. <i>La torre herida por el rayo: un enfrentamiento ajedrecístico entre el Bien y el Mal (o viceversa)</i>	77
4.2. <i>El Alpe d'Huez: una gesta ciclista en primera línea</i>	83
5. Capítulo quinto: Deporte y literatura. Temas y enfoques. Conclusiones	91
Bibliografía	99

A las obras verdaderamente valiosas sólo se llega por mediación de este antieconómico esfuerzo: la creación científica y artística, el heroísmo político y moral, la santidad religiosa son los sublimes resultados del deporte. (Ortega, 1985: 39)

Introducción

Es común encontrar en el mundo de la cultura un rechazo general hacia el deporte. Tal actitud resulta comprensible a la luz de su carácter masificador y absorbente, así como el protagonismo del que goza la práctica deportiva cada día, a lo largo de demasiados minutos, en los medios de comunicación. Sin embargo, quien desee comenzar la empresa ardua de historiar la contemporaneidad de una forma amplia, no puede dejar a un lado el deporte como elemento fundamental en muchos de los ámbitos que rodean al ser humano y su configuración en la sociedad. La literatura es uno de esos aspectos en los que la práctica deportiva ha dejado su huella, iniciándose de golpe en la época de las Vanguardias. El juego como elemento motor o, en otras palabras, la experimentación de la literatura como un juego de palabras y estructuras, entronca directamente con la práctica deportiva. De la misma forma, la ausencia de ganancias materiales que conlleva el deporte desde una perspectiva mística de éste se relaciona con el interés vanguardista de extraerle al arte el utilitarismo. *El arte por el arte, el deporte por el deporte*. Sin embargo, el deporte como motivo temático (y en ocasiones incluso estructural y formal) en la literatura no se detiene al fin de la Vanguardia, sino que continúa a lo largo del siglo XX, evolucionando de la mano de la trayectoria evolutiva del deporte moderno. El carácter deportivo fue plasmándose en la sociedad española al mismo tiempo que el deporte se convirtió para la literatura en un reducto en el que se acogía el espíritu lúdico, heroico y exaltado del hombre. Ortega auguraba un proceso de cambio en el nuevo hombre del siglo XX, en relación con el XIX:

La nueva pleamar filosófica revela que un nuevo tipo de hombre inicia su dominación. Yo he procurado reiteradamente y desde distintas vertientes sugerir su perfil: es el hombre para quien la vida tiene un sentido deportivo y festivo. (Ortega, 2005: 811)

En efecto, el deporte avanza más allá del espectáculo. Configura, en cierta medida, la perspectiva vital del hombre del siglo XX, herencia que recibirá el siglo XXI.

Así, las líneas que conforman este trabajo tienen varias pretensiones. En primer lugar, realizar un acercamiento al panorama general literario del siglo XX en relación a la literatura deportiva. En segundo lugar, profundizar en ejemplos concretos de género narrativo a través de comentarios enfocados al tratamiento del deporte. Por último, realizar una reflexión final acerca de cómo ha funcionado la *deportividad* en los ejemplos anteriormente presentados, atendiendo a su razón de ser, su trayectoria y su funcionamiento en el mundo cultural del siglo XX.

La decisión de centrarme en el género narrativo atiende, primeramente, al hecho de que, dentro del escaso estudio pormenorizado que existe de la literatura deportiva, el género más cultivado ha sido el de la poesía. Por esta razón, me resultó interesante el tratamiento de este género, que, junto al teatro y al ensayo, ha quedado ensombrecido en lo que se refiere a los estudios realizados. Bien es cierto que la creación poética con temática deportiva ha sido cultivada en mayor proporción en la primera parte de siglo si se compara con los otros géneros, pero el transcurso del tiempo, como podrá verse, muestra una inversión en este sentido. La poesía va perdiendo potencia creadora dando paso a la narrativa en el siglo XX, precediendo al total desarrollo que alcanzará en el siglo XXI, fenómeno que, aunque interesante, no se desarrolla en este trabajo.

Los ejemplos seleccionados para su estudio en las páginas siguientes intentan abarcar, en la medida de lo posible, un abanico de obras que se extienda a lo largo del todo el siglo XX, comenzando por los años veinte hasta llegar a los últimos años de los noventa. Ciertamente, los estudios teóricos existentes en relación con la literatura deportiva se centran, fundamentalmente, en aportar un listado de títulos y autores de obras de los diferentes géneros., Sin embargo, la tarea de análisis y estudio detenido en cada obra es prácticamente inexistente, siendo la poesía el género más estudiado.

Como es obvio, la envergadura de este trabajo no alcanza a realizar una visión completa de la narrativa deportiva del siglo XX, pero creo que era necesario un acercamiento más profundo a ciertas obras narrativas que, si no han pasado inadvertidas por completo, su repercusión ha sido muy limitada. La razón por la que estas novelas han pasado sin pena ni gloria en la trayectoria literaria no se atiene, desde mi punto de vista, a la falta de calidad literaria o desinterés general de la obra. Precisamente, una de las razones quizá pudiera ser la infravaloración a priori de la propia temática. Esta es otra de las cuestiones de interés en este trabajo, pues resulta de vital importancia reflexionar acerca de lo que el deporte es en la literatura y de cómo se manifiesta en ésta.

El primer capítulo de este estudio abarcará una presentación general de aquellos autores y obras que, a lo largo del siglo XX, han publicado novelas, colecciones de cuentos o

cuentos aislados en los que el deporte tiene un papel fundamental. Para ello, me basaré en los estudios de las dos figuras más relevantes en el panorama español dedicadas a los estudios de literatura deportiva española, véase, Antonio Gallego Morell (1969) y María Ángeles Rodríguez Arango (1997), añadiendo los estudios más recientes de Jesús Castañón y Edmundo Loza Olave (2013). Aunque posteriormente me centraré en la narrativa, realizaré primeramente un trazado histórico-literario con ejemplos de autores y obras de los diferentes géneros.

El segundo, tercer y cuarto capítulo del trabajo, realizaré un estudio concreto de diversas obras de género narrativo pertenecientes al del siglo XX. El primer capítulo abarcará el periodo de 1900 a 1936, con el libro de relatos *El boxeador y un ángel* de Francisco Ayala, publicada en 1929. Posteriormente, en el tercer capítulo, que abarca de 1936 a 1975, realizaré un acercamiento al cuento *El partido de fútbol* que se encuentra dentro de la colección *Cuentos republicanos* (2009), publicados en 1961, por Francisco García Pavón. Seguidamente, trataré la obra *Neutral córner* (1996) de Ignacio Aldecoa, que fue publicada en 1962 y que está formada por microrrelatos enmarcados en el mundo del boxeo. Por último, me acercaré a *Once cuentos de fútbol* (1972), de Camilo José Cela, publicados también en 1962. El siguiente capítulo se centra en el periodo de 1975 al 2000, comenzado con la novela *La torre herida por el rayo* (1987) de Fernando Arrabal, publicada en 1983, que se enmarca en el deporte del ajedrez. Por último, trataré la novela *El Alpe d'Huez* (1996), de Javier García Sánchez, publicada en 1995, en la que se narra una etapa del Tour de Francia. Tras la lectura de un corpus de obras más amplio, tomé la decisión de centrarme fundamentalmente en obras de autores que guardaran un considerable prestigio en el panorama literario español. Mi intención es mostrar que el tema deportivo no se detiene en un reducto de autores de segunda línea, sino que ha sido tratado y expresado también por nombres relevantes de la Literatura española.

El quinto y último capítulo de este trabajo, de carácter conclusivo, se presentará como una reflexión del significado del deporte como tema literario, lo cual resulta de interés tras observar los ejemplos que acogen los capítulos anteriores. Se tratarán en este capítulo los inicios del siglo XX con las Vanguardias y las ideas en relación con el deporte de Ortega y Gasset, presentando el deporte como tema literario desde una perspectiva teórica en el mundo cultural y, más concretamente, literario, reflexionando acerca del lugar que ocupa el deporte en la literatura, la sociedad de masas, la idea de vida, de hombre y de héroe, entre otros temas.

Presentadas someramente las partes que conforman este estudio, finalmente me queda decir para dar por terminada esta introducción que mi interés primordial para este trabajo es el de realizar un acercamiento al deporte como fenómeno literario de una forma lo más completa posible. Sin embargo, resulta necesaria la realización de una investigación continuada y

organizada acerca del tema que ocupan estas páginas. Los trabajos que utilizo en este estudio no resultan sino casos aislados, pudiendo decir que son fruto de intereses personales acerca de un tema en cuestión. Aun es necesario inculcar una conciencia firme acerca de la magnitud e importancia del fenómeno deportivo en la literatura universal, y en este caso concreto, en la literatura española, observando el deporte desde el misticismo que confiere la práctica física del hombre, de la mano de la actividad intelectual, más allá del espectáculo a veces enajenante que acostumbra a llenar los telediarios. Desde mi punto de vista, es esa perspectiva desde la que el deporte como tema literario se torna interesante e injustamente abandonado.

1. Capítulo primero. Historia y literatura deportiva

Para poder comprender el fenómeno deportivo en la literatura del siglo XX, es necesario realizar una aproximación a los acontecimientos históricos que tuvieron lugar a principios de siglo y que marcaron un antes y un después en la trayectoria deportiva europea. En efecto, el siglo XX constituye el inicio del deporte moderno, tal y como podemos comprenderlo en la actualidad. Bien es cierto que existen manifestaciones literarias que, de una forma o de otra, se relacionan con el deporte, previas al siglo XX. Sin embargo, los acontecimientos históricos que tienen lugar en este siglo son de vital importancia como prefiguración del deporte como tema literario.

1.1. Los acontecimientos históricos

Hay varios factores influyentes que deben tenerse en cuenta, tanto a nivel europeo como a nivel español. En primer lugar, es necesario atender a la imaginaria heroica adoptada por los regímenes totalitarios de los inicios del siglo XX. Tanto la Alemania nazi, como la Italia fascista y la España franquista, comenzarán a utilizar el deporte como herramienta propagandística y legitimadora en sus respectivos países. Resulta imposible no imaginar las famosas imágenes de Leni Riefenstahl en su película *Olympia* de 1936, en la cual la cineasta representaba a los atletas olímpicos adoptando una estética que se conecta directamente con la del atleta greco-romano. Sin embargo, «a pesar de que con Hitler el uso del deporte alcanzaría mayor extensión y eficacia, y con Franco mayor longevidad, será Benito Mussolini quien reviva la noción clásica olvidada del deporte como herramienta política.» (Viuda-Serrano, González, 2012: 45). En este sentido, la estructuración deportiva en el régimen español estuvo considerablemente influenciada por el modelo de la Italia fascista.

La utilidad de los recursos deportivos por parte de los regímenes europeos de mitad del siglo XX estuvo subordinada a la búsqueda de una imagen patriótica del hombre, mostrando su superioridad a través de gestas deportivas. Sin embargo, frente a esto se encuentran las intenciones adoctrinadoras de la población a través del deporte. Así, por ejemplo, en el caso de Italia, «Mussolini tomó el control del deporte y lo orientó hacia la regeneración social.» (Viuda-

Serrano, González, 2012: 45), en la búsqueda de crear una juventud fuerte, espiritual y físicamente. De igual forma, en el panorama español, se implantó en España el mecanismo de potenciamiento de la educación física, con pretensiones adoctrinadoras, más que del deporte de competición. Además de esto, los triunfos deportivos se utilizaron como píldoras anestésicas en la sociedad española. Como bien dicen Viuda Serrano y Teresa González,

[...] la realidad deportiva del país iba a encumbrar desde muy temprano el fútbol y el deporte espectáculo. No cabía otra cosa con la dura y larga miseria de la posguerra y la inexistencia de una sociedad civil fuerte que había sido el motor del desarrollo del deporte en el primer tercio del siglo XX. No obstante, a partir de la mitad de los años 50, los grandes éxitos futbolísticos del Real Madrid, así como escasos pero sonados éxitos deportivos individuales, serán convenientemente utilizados por el régimen franquista como escaparate internacional. (2012: 50)

El deporte fue utilizado en esta etapa histórica, en definitiva, como medicina adoctrinadora necesaria del régimen totalitario español, siendo la prensa deportiva uno de los puntos clave de educación social.

Desde mi punto de vista, este es uno de los acontecimientos más importantes que hay que tener en cuenta para comprender la presencia del tema deportivo en la literatura española de mitad de siglo XX. Sin embargo, anteriormente, tuvieron lugar otros acontecimientos históricos relevantes para este estudio. Aunque en España el fútbol tuviera un lugar destacado en la política interior y exterior del régimen, en 1914 fueron elaborados en el país los Reglamentos y Estatutos de la Federación Española de Fútbol. El inicio de la estructuración del deporte en el país data de estas fechas, y un ejemplo de ello es la aparición en 1918, según Checa y Merino (1993), de la primera Escuela Central de Gimnasia de Toledo. Por otro lado, en 1928 se celebraron en Barcelona los primeros torneos de Liga. En cuanto al Atletismo se refiere, fue influyente la aparición de España en la Olimpiada de 1920.

Según Gallego Morell (1969), también es necesario tener en cuenta otro acontecimiento histórico para comprender este tema, y es el establecimiento de las Olimpiadas en 1912, con la previa aparición de los Juegos de Atenas, promovidos por Jorge I en 1896. Sin embargo, la constatación de las Olimpiadas, según el mismo, en el plano literario, no llegó hasta 1924 con las Olimpiadas de París. Estos campeonatos «desde el principio nacen vinculados a las preocupaciones intelectuales» (Checa, Merino, 1993: 41), y la iniciativa que da lugar a su recuperación está enlazada con el manifiesto que Pierre de Coubertin, educador reformista francés, realiza en 1884, reivindicando la reinstauración de «los antiguos juegos panhelénicos en el horizonte de la literatura griega.» (Checa, 1993: 41).

En relación con Pierre de Coubertin, otro elemento histórico relevante, sin duda, es la convicción de la Institución Libre de Enseñanza, cuya creación fecha de 1876, de realizar una educación que compaginase el trabajo intelectual con el «juego corporal al aire libre e intimidad con la naturaleza y el arte.» (Checa, 1993: 46). Desde la Institución se promovía el ejercicio de pasear y el senderismo a través de las excursiones escolares.

Pierre de Coubertin fue una figura fundamental en relación a la modernización de la educación en Francia y Europa en general. El lema de su causa fue «Rebroncer la France», y su planteamiento, en líneas generales, era la búsqueda de una libertad en la enseñanza, impulsándola desde instituciones privadas, pues, como apuntan Martínez Gorroño y Hernández Álvarez (2014), era imposible hacerlo desde el ámbito público, que se encontraba dominado por los valores tradicionales educativos. La Institución Libre de Enseñanza, con Giner de los Ríos, era también el sector crítico en la educación española desde la misma perspectiva.

Ambos movimientos reformistas, el de la ILE y el de Pierre de Coubertin, se iniciaron en el último tercio del siglo XIX, si bien la ILE comenzó su trayectoria mediada la década de los setenta, en 1876, mientras que Coubertin inició su impulso educativo en las aulas avanzadas ya los años ochenta, tras conocer otras formas alternativas que ya se desarrollaban en otros países, como la de la Institución Libre de Enseñanza española. (Martínez Gorroño, Hernández Álvarez, 2014: 246)

En los planes educativos de ambos impulsores reformistas, el deporte tuvo especial importancia, pues planteaban su práctica como una forma de liberación del cuerpo. La potencialidad del deporte como actividad educadora y regenerativa se presentó como una novedad importante en la Europa del momento, que, tradicionalmente, concebía el deporte como forma de holgazanería y pérdida de tiempo.

Tanto Giner de los Ríos como Pierre de Coubertin, con esfuerzo, «trataron de convencer a la sociedad de su tiempo de la necesidad de introducir los ejercicios corporales y los juegos como parte de los contenidos escolares.» (Martínez Gorroño, Hernández Álvarez, 2014: 248). La modernización que buscaban ambos reformistas de forma paralela tenía la referencia de las teorías krausistas, destacando como punto fundamental, no solo la práctica física, sino, más importante aún, la educación física, de la mano de la educación intelectual y espiritual, dando su comienzo desde la niñez y juventud en los centros escolares. «Los recursos del juego fueron vistos como ilimitados a la vez que sumamente útiles para la educación.» (Martínez, Hernández, 2014: 250).

La Institución Libre de Enseñanza comenzó a poner en práctica la educación física a partir de los juegos tradicionales españoles junto con la gimnasia tradicional de orientación

higienista. Sin embargo, pronto se introducirían deportes ingleses en su plan de reforma. Según Martínez y Hernández (2014), Giner de los Ríos había realizado diversos viajes a las islas británicas, en 1884 y 1886, lo que le permitió conocer el sistema educativo británico. También Pierre de Coubertin viajaría en diversas ocasiones a Inglaterra con el mismo fin. Estos viajes le sirvieron a Giner «para reorientar algunos de los contenidos que ya venía desarrollando, [y] a Coubertin, [...] para inspirar la reforma educativa que deseaba emprender.» (Martínez, Hernández, 2014: 254).

La Institución Libre de Enseñanza no abandonaría las prácticas tradicionales españolas en cuanto a juegos y ejercicios físicos se refiere, pero fueron éstos completados con ejercicios de origen inglés. De hecho, en 1881, el fútbol se introduce en la Institución, convirtiéndose así en el primer centro que impartía docencia para este deporte en España

Como puede observarse, la trayectoria educativa que fue implantando de forma progresiva la Institución Libre de Enseñanza en España tiene una importancia clave para comprender la instauración de las prácticas deportivas modernas que, actualmente, continúan vigentes. Aunque con la dictadura franquista su proyecto educativo tocara su fin y se regresara en cierta medida a la gimnasia de tipo militar, la práctica de la Educación Física y los deportes modernos como el fútbol, continuó en la sociedad española de todas las ideologías, perviviendo y potenciándose hasta la actualidad.

1.2. Trazado histórico-literario del siglo XX de la literatura con tema deportivo

Los acontecimientos históricos explicados en el apartado anterior reflejan un inicio de centuria en el que el deporte se presenta como protagonista, revalorizándose desde los órganos de poder. Como puede comprenderse, la literatura, fenómeno que no puede desligarse del trayecto histórico, se vio influenciada de forma considerable.

Las líneas que siguen este apartado conformarán un trazado histórico-literario a lo largo del siglo XX, mostrando desde sus inicios, en los diversos géneros, la presencia del deporte como temática literaria. Como se ha mencionado con anterioridad, utilizaré dos estudios principales que realizan un corpus de obras de esta temática a lo largo de la historia. En primer lugar, por orden cronológico, el estudio de Antonio Gallego Morell, *Literatura de tema deportivo* (1969). En segundo lugar, utilizaré el estudio de Jesús Castañón Rodríguez y María Ángeles Rodríguez Arango, *Creación literaria española sobre deporte moderno* (1997). Puesto que el primer estudio abarca hasta el año 1969 y el segundo hasta 1997, aunque realmente las fechas no superan los años ochenta, he utilizado las aportaciones que Jesús

Castañón ha realizado posteriormente junto con Edmundo Loza Olave, en “Apuntes bibliográficos sobre comunicación deportiva y literatura española” (2013).

El método de orden de este apartado establece tres periodos que atienden a los hechos históricos más importantes de España. En primer lugar, de 1900 a 1936, hasta el inicio de la Guerra Civil española. Seguidamente, continuaré desde 1939 hasta 1975, fecha del fin de la dictadura española. Para terminar, abarcaré el periodo comprendido entre 1970 hasta el año 2000, fin del siglo XX.

1.2.1. 1900 — 1936

Poesía

Para comenzar con este periodo, presentaré algunos datos acerca de la creación poética que tuvo lugar desde principios de siglo hasta el inicio de la Guerra Civil en España. Según Gallego Morell (1969), la producción poética española con temática deportiva en el siglo XX comienza con Ramón de Basterra, realizando poemas como *La pelota* de 1923. Sin embargo, Castañón y Rodríguez (1997) sitúan poemas anteriores en relación con el aeroplano, como el poema de Unamuno *Al aeroplano*, que fecha de 1915, temática que se expandirá notablemente desde 1919 con la influencia del futurismo de Marinetti y por la presencia novedosa en la gran guerra de los aeroplanos. Bien es cierto que, en 1912 Antonio Machado, en sus *Proverbios y cantares*, dedica algunos versos al boxeo.

Los autores que cultivaron en este periodo temporal el tema deportivo, en la poesía conforman un número considerable. Los más prolíficos fueron Guillermo de la Torre, con sus poemas *Skating-Ring*, de 1923, dedicado al patinaje, *Madrigal aéreo* de, 1919 y *Aviograma* de 1920, dedicados al aeroplano y *Estuario* de 1923, sobre el esquí acuático. Por otro lado, Antonio de Obregón, con sus poemas *Desnudo*, de 1930, dedicado a la natación, *Alas* de 1939, sobre el aeroplano, *El último modelo* de 1930, tratando el automovilismo y *Verdemar* de 1930, acerca del deporte acuático de remos. También participó de esta creación Concha Méndez Cuesta, nadadora y poeta, quien publicó sus poemas *Estadio* de 1935, acerca del deporte de forma general, *Patinadores* de 1935, acerca del patinaje, y *Regata* de 1935 sobre lo que su propio título indica.

José María Alfaro, seguido de Juan Larrea, Miguel Hernández, Antonio Machado, y varios del Grupo del 27, como Jorge Guillén, Rafael Alberti, Vicente Aleixandre y Gerardo Diego, también fueron cultivadores de poemas con temática deportiva. De estos autores se encuentran *Pequeña oda a una Olimpiada*, de 1933, dedicado al deporte en general, *Madrigal a Margarita esquiadora*, de 1934 sobre esquí o *Brindis a los nadadores* de 1935 tratando el

tema de la natación. Juan Larrea, por su parte, realizó poemas como *Longchamps* en 1928, acerca de la hípica o *Cosmopolitano*, en 1919, dedicado al aeroplano. Miguel Hernández construyó su gran poema *Elegía al guardameta* en 1928 sobre fútbol, y también *Bella y marítima*, en el mismo año, sobre natación. Por su parte, Antonio Machado, crea el poema *Alerta* en 1924 sobre el deporte en general y dedica algunos versos de *Proverbios y cantares* de 1912, como se ha mencionado anteriormente, al boxeo.

En cuanto a los del grupo del 27, Jorge Guillén compuso el poema *Fábula deportiva* en 1928, el mismo año en que Rafael Alberti crea su magnífica *Oda a Platko* sobre fútbol y Vicente Aleixandre su *Retrato*, poema acerca del patinaje. Por último, Gerardo Diego crea sus poemas *Ajedrez* en 1921 y *Desenlace* en 1932 sobre patinaje.

También otros autores cultivaron en esta etapa el tema deportivo en sus poemas. Son, por ejemplo, Ángel Espinosa, con su poema *Al aeroplano* de 1915, Rafael Lasso de la Vega con *Aviones* en 1920, Juan Becerril con *Ideario*, poema de 1928 sobre atletismo, Miguel Pérez Ferrero con su poema *Round* de 1929 sobre boxeo o Luis Amado Blanco con *Tennis* de 1933.

La poesía en este primer periodo de tiempo tiene un corte experimental muy importante en su mayoría. Las Vanguardias promovían precisamente ese espíritu lúdico y deportivo en la literatura, y especialmente en la poesía. Es posible encontrar muchos de los poemas citados y otros no mencionados en este trabajo en la segunda parte de *Literatura de tema deportivo* (Gallego, 1969), la cual resulta ser una antología realizada por el propio autor, así como en el número dedicado al deporte, arte y literatura de la revista *Litoral* (Saval, 2004). Estas dos antologías recogen poemas deportivos de todos los deportes, aunque aún no existe una antología completa sobre la poesía de tema deportivo.

Teatro

Tanto Gallego Morell como Castañón Rodríguez y Rodríguez Arango coinciden en situar a Jacinto Benavente como el primer dramaturgo que trató el tema deportivo con una de sus obras, *Más fuerte que el amor*, de 1906. Esta obra no es en su totalidad una obra deportiva, pero resulta llamativa la aparición de un personaje deportista en la trama, haciendo referencia al buen físico del personaje y a su uniforme de deportista.

Pero sin duda será Enrique Jardiel Poncela quien lo tratará más profundamente en esta primera parte del siglo. En estos momentos, tal y como Castañón y Rodríguez afirman: «El costumbrismo social del Madrid deportivo y el esnobismo del deportista aparece en el teatro» (1997: 13). De la mano de Jardiel, con la publicación de *Teatro irrepresentable* en 1925, dentro

de la cual aparecieron varios sainetes de tema deportivo. *La Olimpiada de Bellas Vistas, El novio de Benigna, El Once del Amaniel F.C. o La natación de Anastasio*, son algunas de ellas.

El humor que caracteriza estas obras es utilizado generalmente, no para exaltar el deporte, sino lo contrario, pues «se adelanta al deportista como tipo humano inferior y retrasado» (Castañón y Rodríguez, 1997: 13). Esta perspectiva es llamativa si se tiene en cuenta que el deporte es plasmado en la Literatura, tal y como ha podido verse en la poesía, desde la exaltación del mismo y de los propios deportistas.

Ensayo

Como puede deducirse a partir del desarrollo histórico, el deporte, desde la perspectiva de su legitimación, aceptación e implantación, era un tema relevante en aquellos años. No sorprende que, de los géneros literarios, el del ensayo haya sido el que, en esta primera etapa, se haya hecho más eco del tema deportivo, tanto desde la perspectiva adulatoria como contraria a las prácticas deportivas.

Varios son los autores que trataron el deporte en sus ensayos. Miguel de Unamuno realizó de forma continuada varios ensayos breves en forma de artículo publicados en periódicos acerca de diversos deportes. En 1912 publica *Sobre el Ajedrez y Recuerdos entre montañas*, entre otros. En 1915 publicará *Deporte y Literatura*. Continuarán sus ensayos con *Juego limpio* en 1917, *Patriotismo y optimismo* en 1920 o *Del deporte activo y del contemplativo* en 1922. En 1923 publicaría *Intelectualismo y deportismo* y en el 1924 *Sobre el desarrollo adquirido por el football en España*. Unamuno escribió más acerca del tema, aunque quizá estos sean los más notables, desde mi punto de vista.

Por otro lado, también escribió acerca del deporte Ortega y Gasset, «con quien nos llegan las más sugerentes ideas de un tema, como tantos otros, desperdigado, aquí y allá, a lo largo de toda la palabra del gran pensador.» (Gallego, 1969). En obras como *El origen deportivo del Estado* de 1939, *Revés del almanaque* de 1934 en *El Espectador* e incluso en *La deshumanización del arte* Ortega reflexiona, dicho de forma somera, acerca del sentido deportivo y lúdico de la vida y los efectos del deporte en la sociedad, presentando, como afirma Luis de Llera (2000), una metafísica de lo lúdico y deportivo. De sus ideas se hablará en el tercer capítulo de este trabajo, aunque bien es cierto que también se mostró escéptico ante la incipiente masificación del deporte en sentido general.

Otros autores también trataron el tema deportivo en sus ensayos, como, por ejemplo, Fernando Vela en *Futbol Asociación y Rugby* de 1924, quien, además, publicó bajo el pseudónimo de F. Alonso, según Gallego Morell (1982: 48), en Espasa Calpe el libro de Ernesto

Giménez Caballero *Hércules jugando a los dados* de 1928. Este último resulta ser un conjunto de ensayos breves en los que el tema deportivo se enlaza con el del azar. Algunos de los ensayos que contiene esta obra son *Explicación del fútbol*, *La crisis del alpinismo* o *Los cascos mágicos*.

Otros autores fueron Gregorio Marañón en 1929 con *Sexo, trabajo y deporte*, Josep María de Sagarra en *Alas líricas del sport*, del mismo año, y Jacinto Miquelarena con *Stadium*, *Notas de sport*, de 1934.

Narrativa

El periodo de tiempo que abarca este apartado fue poco prolífico en lo que se refiere a la narrativa de tema deportivo. Gallego Morell (1969) establece algunas novelas que tienen como tema el deporte, de forma principal o secundaria.

Es el caso, por ejemplo, de, *Zalacaín el Aventurero*, de 1909, de Pio Baroja. En ella hay referencias al «juego de pelota a cesta y a diez juegos» (Gallego, 1969: 87). Con esa referencia, Baroja refleja el espíritu de rivalidad entre los jóvenes del caserío de Urbia.

En 1915 López de Haro publica *Nora, la intrépida*, que se corresponde con el tratamiento del mundo de la natación, y Eduardo Zamacois escribe *Rick*, con ambientes de la hípica, en 1909, publicadas ambas en la colección de *Los contemporáneos*.

En 1931 aparece la novela deportiva *Chiripi* de Juan Antonio de Zunzunegui, que reflejará la historia de un jugador de fútbol. Las divisiones de la obra atienden a terminología del juego en cuestión y con dibujos insertos en la narración, que, tal como Morell señala, fue una técnica que Ramón Gómez de la Serna utilizó y puso de moda entre algunos narradores.

Por último, hay que señalar la obra *El boxeador y un ángel*, de Francisco de Ayala, publicada en 1929, de la cual se hablará en el segundo capítulo. Este libro de relatos puede considerarse la primera obra importante del autor, a pesar de que actualmente sólo es posible encontrarla en sus obras completas. Se trata de una obra vanguardista, en la que se pueden apreciar técnicas del surrealismo y el creacionismo. Está configurada a partir de relatos breves cuyo enlace resulta ciertamente complejo. Además, utiliza la técnica del guion de cine en parte de los relatos que la configuran.

Se encuentran otras novelas en esta etapa, como *El coloso de Rande* de José Luis Bugallal, publicada en 1927, y la obra *La "tournée" de Dios*, publicada en 1932 por Jardiel Ponce.

1.2.2. 1936 — 1975

Poesía

La poesía de esta etapa, que abarca más años que la anterior, fue también muy prolífica, más si cabe, que la de años anteriores, por lo que me limitaré a la exposición de aquellos poetas y poemas más relevantes y productivos.

El deporte se plasma de una manera diferente en los poemas, pues la concepción general del fenómeno deportivo era diferente en la sociedad. Si en la etapa anterior el deporte, comprendido como parte fundamental en la sociedad, era algo novedoso para el siglo XX, a partir de los años 40 comenzaría el asentamiento de los rasgos del papel protagonista que actualmente tiene el deporte.

En 1936 comienza la Guerra Civil española y por aquel entonces eran «días de la Olimpiada Popular de Barcelona, una olimpiada a la que hubiese seguido una brillante pirotecnia literaria.» (Gallego, 1969: 111). En efecto, los triunfos deportivos y la relevancia de los diferentes deportes a lo largo del tiempo influyen directamente en la creación literaria. Así pues, la poesía de este periodo inicia el tratamiento de deportes nuevos en auge, como el motociclismo, y de perspectivas deportivas enfocadas a «los grandes triunfos del espectáculo deportivo de masas» (Castañón, Rodríguez, 1997: 16). Los autores que, en este sentido, fueron más prolíficos, son varios. José María Fernández Nieto es uno de ellos, con sus poemas *Laurel de versos para un campeón de España* sobre atletismo, *Villancico del ciclista* y *Villancico del futbolista*, todos ellos de 1969. Juan Antonio Villacañas escribió poemas como *El estadio*, sobre deporte en general, *Cien metros lisos*, sobre atletismo y *Saludo a Cristine Caron*, acerca de la natación, publicados en 1965. Otro poeta fue José García Nieto, con *El triunfo del deporte* de 1958, *Oda a un pelotari* de 1955 y *Segunda Oda a Jacinto Quincoces*, de 1943, sobre fútbol. Este último poema es la continuación del poema de Federico Muelas, *Oda a Jacinto Quincoces*, de 1943. También Juan Becerril con sus poemas *1500* y *400* sobre atletismo, ambos de 1945 y *Parábola del sol y nieve*, del mismo año, sobre esquí.

En esta etapa, el ciclismo, el fútbol y la natación son los deportes más tratados en los poemas. Continúan escribiendo poemas deportivos varios autores del Grupo del 27. Rafael Alberti escribe *Balada de la bicicleta con alas* en 1950 y *Nadadora* en 1961. Por su parte, Gerardo Diego creará poemas como *El balón de fútbol* en 1961, *El salto* en 1943 sobre natación y *Regatas* en 1961. Gabriel Celaya escribe sobre fútbol en sus poemas *Contraoda del poeta de la Real Sociedad* y *Sociedad-Real Unión de Irún*, así como *Canto a los juegos vascos* en 1961. Pedro Salinas también creará un poema en relación con la natación, *Nadadora de noche* de

1955. Por último, Jorge Guillén, quien creará poemas como *Nadadoras* en 1957 y *Carrera* en 1963, sobre motociclismo.

Otros autores que tratarán este tema serán Manuel Vázquez Montalbán con su poema *Bíceps, tríceps...* sobre el deporte en general en 1963, Calos Bousoño con *Nadadora saltando al mar* en 1966 o José María Quiroga con *Ser nadador y Un cuchillo, una piragua*, ambos poemas de 1955.

Teatro

Tras los mecanismos utilizados por el Régimen en relación con el fútbol, no es de extrañar que el fútbol comience ya a acaparar la literatura deportiva. En efecto, las obras teatrales que aparecen comprendidas entre estos años son de tema futbolístico, aunque quizá sea más correcto decir de ambiente futbolístico. Es interesante el hecho de que haya más interés por el ambiente y comportamiento humano ante los hechos deportivos masificados, que por el deporte en sí mismo.

Para comenzar, en 1945 aparece *El portero de la pampa*, de Antonio Santiago Álvarez y José de Lucía, obra que retrató con fidelidad, entre otras cosas, el ambiente costumbrista en relación con el fútbol y los bares madrileños. Más tarde, Luis Maté presentará en 1955 *Los maridos engañan después del fútbol*, en el que el fútbol es un elemento ambiental más que temático. En 1961 aparece *El gol nuestro de cada día* de Juan de Diego y en 1964 aparecerá *La pareja* de Jaime de Armiñán, en la que el fútbol sí es centro temático de la obra. También lo será de *Fútbol*, de José María Bellido Cormezana, en 1963, que, según Gallego Morell, es una obra teatral «más concebida para teatro leído que para su representación escénica.» (1969: 104).

Ensayo

En esta época, el género que se ve inmerso en la temática futbolística, prácticamente en su totalidad, se trata del ensayo. Desde varias perspectivas, «el fútbol en sus dimensiones técnica, humorística y de interpretación política y social» (Castañón, Rodríguez, 1997: 20) dan lugar a varias obras. Según Gallego Morell, el ensayo deportivo se consagra en España en estos años, con *Fútbol y De portería a portería*, ambos pertenecientes a Wenceslao Fernández Flores, en 1949. Considero necesario apuntar la discordancia de opiniones en relación a estos dos ensayos entre los dos estudios fundamentales que se vienen utilizando hasta el momento para la realización de este capítulo. Mientras que Gallego Morell los clasifica como ensayo, Castañón y Rodríguez las califican como novelas. Sería necesario un estudio pormenorizado de

ambas obras para dar mi punto de vista al respecto. Lo cierto es que este autor también se moverá en el entorno de la novela deportiva, como se verá más adelante.

Jardiel Poncela es otro de los autores que, además de en el teatro, lleva el tema del deporte al ensayo. *El nuevo juicio del boxeo* de 1943, *Gimnasia noruega* o *El raid*, ambos de 1938, son algunos de los ensayos que escribió el autor. Otro ensayo de importancia fue *Plenitud* de 1946, escrito por la tenista Lili Álvarez. Se presentó como estudio preliminar a una obra de Jean Giraudoux de título *El Deporte*, aunque está conformado por varios estudios que profundizan en el deporte en relación con el hombre y el arte.

En 1955 se publica *Fútbol. Prosas rimadas*, de Alfredo Olavarría, y en 1967 sale a la luz *Fútbol: planeta fantástico*, ensayo de Francisco García Montes. Miguel Delibes, por su parte, en 1968 publicará su ensayo *Vivir al día* y en 1972 será Manuel Vázquez Montalbán quien publicará *Política y deporte*, nombre que ya ha aparecido con anterioridad en la poesía, y aparecerá en el siguiente apartado de narrativa.

Narrativa

En relación con la novela y el cuento, este periodo literario recoge una cantidad considerable de obras de literatura con tema deportivo, si se compara con el periodo anterior, en el que aún no podían encontrarse demasiados ejemplos. El fútbol y el boxeo son los deportes que, con mucha diferencia, se elevan como los dos grandes temas deportivos.

En 1949 aparece la novela de Wenceslao Fernández Flórez *El sistema Pelegrín*. Este autor será «el novelista de nuestra centuria que más insistentemente trata el tema deportivo en su prosa.» (Gallego, 1969: 90). Esta novela tiene el subtítulo de *Novela de un profesor de Cultura Física*. En 1957 aparece el cuento de Ignacio Aldecoa *Young Sánchez*, sobre boxeo. En 1958 el mismo autor publicará otra novela con el tema del deporte titulada *Aventuras del Caballero Florestán del Palier* de 1959. Además, como apunta Gallego Morell, a parte de las novelas completas, tiene también varios cuentos sobre deporte, insertos en otras obras, como *Una aventura en la Olimpiada*, *Los remeros* y *Los pelotaris*.

En 1960 se publica *Doce cuerdas*, enmarcada en el mundo del boxeo, escrita por Fernando Vadillo, y también aparece el cuento *Alguien tiene que cruzar la meta el último* de Manuel Pilares. Este mismo autor tiene cuentos relacionados con el fútbol anteriores a este, como, por ejemplo, *Ese niño gordo a quien sus padres compraron un balón* de 1954 o *Mi padre, el fútbol y yo*, del mismo año. En 1961 aparece *Pan y fútbol*, novela de Ángel Zúñiga. En el mismo año, aparecerán *Cuentos Republicanos* de Francisco García Pavón, libro en el que se encuentra *El partido de fútbol*, que trataré en el capítulo siguiente. En 1962, Rafael García

Serrano publicará *El domingo por la tarde*, en el que aparecen varios cuentos con tema futbolístico, como por ejemplo *Herminio, el del bar*, *El delantero centro*, *La caseta* o *Vieja Gloria*, y en el mismo año saldrá a la luz *Neutral Córner*, de Ignacio Aldecoa, colección de cuentos sobre boxeo que se tratará más adelante, en el tercer capítulo. También en 1962 aparecen el cuento *El domingo por la tarde*, sobre fútbol, de Rafael García Serrano. En 1963, Camilo José Cela publica *Once cuentos de fútbol*, colección de cuentos que se verá en el tercer capítulo. Seguidamente, en 1964, aparece *Los once y uno*, de Gonzalo Suárez y en 1967 se publica *Chuso Tornos, peso pluma*, novela escrita sobre boxeo por Eduardo Alonso, y también el cuento *El campeonato* de Miguel Delibes, sobre fútbol. Ya en la década de los setenta se publicará *La eliminatoria*, de Ramón Solís, en 1970. En 1972 aparecerá el cuento de Antonio de Zunzunegui, autor de la ya mencionada novela *Chiripi*, con el título de *Murió en un córner*. Por último, Juan García Hortelano escribirá en 1975 el cuento *Concierto sobre la hierba*, relacionado con el fútbol.

Además, como apuntan Castañón y Rodríguez, «también se incluyen referencias futbolísticas en novelas de Luis de Castresana [...] y de Fernando Vizcaíno Casas [...]» (1969: 19) en obras como *El otro árbol de Guernica* de 1968 y *La memoria de Don Francisco y otras memorias más*, de 1973.

1.2.3. 1975 — 2000

Poesía

La producción poética desciende considerablemente en este último periodo temporal de la literatura deportiva. La temática de la creación poética de esta etapa girará en torno a «la dimensión mitológica del deporte y [...] atletismo, ciclismo, fútbol, natación y vela» (Castañón, Rodríguez, 1997: 23).

En 1976 aparecen varios poemas de temática deportiva. En primer lugar, *Pirri*, poema sobre fútbol de Manuel Alcántara. Seguidamente, Vicente Gaos con *Oración por un gol*. Por su parte, Carlos Murciano escribe *Paréntesis* y Leopoldo de Luis publica *Fútbol modesto*. Sobre natación Luis Antonio de Villena compuso *Piscina*.

En 1977 aparece Senén Guillermo Molleda Valdés con su poema *Guerrero rojiblanco en blanca arena*. Un año después, en 1980, Fernando Zamora escribe *La bicicleta*, poema sobre ciclismo. En 1984 aparece *Los atletas* por Luis Federico Martínez y en el 1986 *Celebrando la vieja barca a la manera de Catulo* de Carlos Barral, sobre el deporte de vela.

En 1987 tratará Esteban Conde el deporte en *Dioses contra la derrota* y en el 1988 Calos Toro escribirá *La victoria*. En el mismo año aparecerá *Equipo de fútbol* de Luis López Anglada. En 1998, Jesús Aguado publica el poema *El saltador*.

Teatro

También el teatro descenderá considerablemente en esta etapa. En 1981 se presenta *¡Gooooool!* de José Luis Alegre Cudós y en 1982 aparece *Esta noche gran velada* de Fermín Cabal, acerca de boxeo. En 1984, Manuel Martínez Mediero escribe *Heroica del domingo*, enmarcada en el mundo del fútbol, al igual que *Un cerebro en el estadio*, de Sebastián Bautista de la Torre en 1988. Además, tal y como apuntan Castañón y Rodríguez, «el grupo catalán El Tricycle realiza teatro de mimo de tema deportivo con el espectáculo *Slastic*», en el mismo año. Por último, encontramos la obra de Ángel María de Pablos en 1997, con el título *Narraciones, guiones radiofónicos y teatro*.

Ensayo

A pesar de que en los anteriores géneros disminuye la repercusión del deporte como tema literario, el ensayo consigue mantenerse, siendo el fútbol de nuevo el deporte más utilizado. Según afirman Castañón y Rodríguez, «en el ensayo se recogen obras con interpretación sociopolítica del espectáculo deportivo de masas» (1997: 25). Además, en esta etapa comienza a mezclarse el género de ensayo con aportaciones periodísticas realizadas por los expertos en deporte de los últimos años.

En 1975 aparece *La gran estafa del fútbol español*, de Álex Botines y en 1976 se publica *Los televidentes en el fútbol*, ensayo perteneciente al autor Juan Agulló. Más adelante, en 1980 se publica *El fútbol sin ley*, seguido de *El otro fútbol* de 1982 de Miguel Delibes. En 1986 aparece *Un taxímetro en cada tobillo*, también sobre fútbol, por Manuel Alcántara, otro autor que ha aparecido con anterioridad en este capítulo y que en 1994 publicará *Requiem por un defensa central*, seguido de *Fondo perdido*, sobre boxeo, de 1997. En el mismo año, 1986 se presentan *A mí el pelotón* de Patxo Unzueta y *El miedo escénico* de Jorge Valdano.

Ya en la década de los noventa, se presenta en 1991 *Guía erótica del fútbol*, de Matías Prats y Santiago Martínez-Fornés. Más adelante, en 1996, aparecerá, acerca del fútbol, *Caldera de Pasiones*, de Carlos Toro y, en el mismo año, Ángel María de Pablos publica *Historia de una carrera: diario de un testigo interesado*, sobre ciclismo. En 1997, Carlos Fernández Santander publica *A bote pronto. El fútbol y sus historias*.

Narrativa

Los deportes que más son referidos en esta etapa en el género narrativo serán el ya más que asentado fútbol y el ciclismo, mayoritariamente. La perspectiva de las obras generalmente abarca la contemporaneidad en todos sus aspectos.

[...] se retrata la sociedad a través del deporte, se crean historias para el espacio de la gran ciudad y su complejo sistema de relaciones personas o sociales, se realizan recreaciones históricas, se proporciona una visión del deporte profesional contada por sus protagonistas y se convierte en elemento de referencia habitual en novelas de tema no deportivo. (Castañón, Rodríguez, 1997: 23)

Las primeras referencias son cuentos como *La bufanda* de Antonio D. Olano o *La furia española* de Alfonso Paso, ambos de 1976 sobre fútbol. En 1978 Enrique Vila-Matas escribe *Fútbol* y en 1979 aparece la novela de Eduardo Mendoza *El misterio de la cripta embrujada*, la cual, aun no siendo de tema deportivo esencialmente, contiene muchas referencias al fútbol. Del mismo autor y en la misma línea se encuentra la novela de la misma saga *El laberinto de las aceitunas* de 1982.

Los años ochenta fueron especialmente prolíficos en relación con el deporte en este género. En 1980 aparecerá la novela *A las 20 horas, fútbol*, de Josep María Carandell. Seguidamente, puede encontrarse el cuento *El entierro de Genarín* de 1981 por Julio Llamazares. En el año 1982 aparece la novela *Secuestro en el Mundial' 82* de Basilio Rogado y el cuento de Matías Sánchez Carrasco llamado *Sabor al fútbol. El "Decabol" (diez cuentos sobre el deporte rey)*. En 1983 Camilo José Cela creará *Noventa minutos de la rebotica*, sobre fútbol. Un año después, en 1984 se presenta la novela *La media distancia* de Alejandro Gándara, sobre atletismo, así como *Cuando uno cree que los ojos hablan* de Luis Martí Ragué. Ángel Allué publica en el mismo año los cuentos *Los negrillos* y *La pelota de papel*, sobre el deporte fútbol.

La novela de Montserrat Torrecilla aparece en 1985 bajo el título *Quinta personal*, enmarcada en el mundo del baloncesto. El año siguiente, 1986, presenta *42 kilómetros de compasión*, de Francisco González Ledesma, acerca del atletismo, así como *Doméstico de lujo* de Luis Blanco Vila, novela que habla de ciclismo. En 1987 se publican *La torre herida por el rayo* de Fernando Arrabal, novela sobre ajedrez que trataré en el cuarto capítulo. También se publicó *Ensayo de banda*, novela sobre rugby y *El Betis: la mancha verde*, de Antonio Hernández. El último autor publicó en 1988 otro cuento llamado *Goleada*. En ese año también aparecerían la novela de Manuel Vicente González *Fuera de juego*, la de Juan Pedro Aparicio *Retratos de ambigú*, enmarcados en el mundo del fútbol, y los relatos *Azucena que juega al tenis* de Manuel Hidalgo y *Puertos afeitados y otras proezas*, cuento sobre ciclismo de David

Solar. En 1989 se encuentra la novela de Joan Valls y Gary Lineker titulada *¿Dónde está el delantero centro?*

A principios de los noventa, aparece *Cinco días en Olimpia*, de Carlos Pardo, en 1992, y en el mismo año se presenta la novela *El impulso de Beamon*, sobre atletismo, por Juan Carlos Girauta. En 1993 se publica *Etapa fin de sueño*, sobre ciclismo, novela de José María Requena. También sobre ciclismo, Ramón Cobo Arroyo publicará su novela en 1994 *El falso billete de la gloria*. Por último, en el mismo año, Javier García Sánchez presentará la novela de la que se hablará en el cuarto capítulo, *El Alpe d'Huez*, obra en la que se narra una etapa del Tour de Francia.

La presentación del trazado histórico-literario en relación con el tema del deporte en la literatura supone la constatación de la ingente cantidad de ejemplos que pueden encontrarse en el siglo XX. Esto pone de manifiesto, al menos cuantitativamente, la importancia del deporte como tema literario en la centuria. Puede observarse, por otro lado, el desarrollo de su tratamiento, que comienza con fuerza mayoritariamente en la poesía, evolucionando paulatinamente hacia la narrativa. Sin embargo, resulta de completa necesidad dar un paso más en el estudio de este fenómeno y realizar acercamientos y análisis de las obras, de forma individual. Lo cierto es que apenas existe bibliografía centrada en el análisis cualitativo de las obras mencionadas desde el punto de vista deportivo. El estudio cuantitativo y la realización de corpus es realmente necesario, y considero oportuno continuar revisando, actualizando y aumentando el trabajo ya realizado, pero siempre ligado al estudio individual, en la medida de lo posible, de las obras. Mi interés para los siguientes capítulos se centra en el análisis desde el punto de vista del deporte de varias de las obras ya citadas anteriormente, para así aportar algunas ideas y observaciones al respecto.

2. Capítulo segundo. 1900 — 1936

2.1. *El boxeador y un ángel*: boxeo, cine, ciudad, Biblia y mitología

La primera obra que resulta de interés para este trabajo es *El boxeador y un ángel*, de Francisco Ayala, siguiendo un orden cronológico. En esencia, el tratamiento del deporte como pilar fundamental en la urbe moderna de principios del siglo XX es, entre otras razones ya presentadas, lo que motiva su presencia en este trabajo. Como se ha dicho en el anterior capítulo, los años comprendidos entre el 1900 y el 1936 no son muy prolíficos en lo que se refiere a la narrativa relacionada con el deporte. Sin embargo, la novela de Ayala es un interesante ejemplo que merece ser comentado en este trabajo.

El boxeador y un ángel se publica en 1929 en la colección de *Cuadernos literarios*, conformando el número 22. A la primera edición acompañó un retrato del autor Francisco Ayala realizado por Timoteo Pérez Rubio.

Como punto de partida, diré que el narrador en la obra se corresponde con un narrador en tercera persona, en ocasiones observador externo, que describe imágenes y escenas, exceptuando el relato *Hora muerta*, en el que el narrador es en primera persona. Existen dos influencias fundamentales en la obra, además del deporte, que no pueden pasarse por alto, que son el cine y el surrealismo. En efecto, la técnica narrativa atiende a la descripción de imágenes, a partir de las cuales se crea la acción. El lector, por su parte, es transformado en público espectador. Como afirma Miguel Nieto Nuño acerca de los personajes ayalianos, «El protagonista no es más que un abstracto elemento — una función — que precisa la forma literaria para construirse. [...] Un sujeto vacío, que por carecer de propiedades deja que ahonde vertiginosamente en él la nueva imagen cinematográfica» (Vázquez Médel, 1998: 46). Las imágenes que se describen atienden profundamente a la estética surrealista. No es de extrañar que *El boxeador y un ángel* se publicase pocos años después de la publicación de la traducción del *Manifiesto Surrealista* de André Breton, en 1925 en la *Revista de Occidente*. Por otro lado, hay un sinfín de personificaciones, pues la mayoría de los elementos inertes que aparecen en la historia tienen la misma vida que los personajes. Incluso, en ocasiones los objetos actúan más que los propios personajes.

2.1.1. *El boxeador y un ángel*

El primer relato que conforma la obra lleva por título el mismo que la obra completa, *El boxeador y un ángel*. Este relato da comienzo a la historia de un personaje que une todos los relatos en sentido estricto, excepto los dos últimos. Ese personaje es un boxeador o púgil sin nombre, que trabaja en una fábrica y vive en una ciudad industrial. El conjunto de metáforas que conforman este relato reflejan un ambiente de oscuridad y suciedad urbanitas que sólo se iluminan con la aparición de mujeres jóvenes, luces de neón y cartelería del cine. Por otro lado, el boxeador va acompañado de un ángel que lo protege en la ciudad. Ese ángel *compañero* es implorado por el púgil, no sólo en el combate de boxeo que se narra en este capítulo, sino en todos los momentos en los que necesita suerte.

Argumentalmente, el primer capítulo es sencillo. Un trabajador de una fábrica se ha citado con un negro para realizar un combate de boxeo. El combate se presenta en desigualdad, pues se describe cómo el púgil de raza blanca implora suerte y apoyo al ángel *compañero*. En mitad del combate, se describe cómo el ángel le aconseja al púgil en el descanso por un lado, y por la otro el manager: «Y el ángel aconsejaba con misterio en la oreja. (Al otro lado, el manager.)» (Ayala, 1929: 16) La suerte del púgil, sin embargo, es predicha anteriormente por un oráculo en la estación de la ciudad, que se describe como un hombre judío que juega al azar la suerte del personaje. El oráculo le asegura suerte en el combate.

Entre sus dedos giró una moneda: el estipendio.

— A ver. Mi suerte.

Dobladas, ordenadas —verdes, rojas, amarillas— todas las suertes, en dosis farmacéuticas. Un gran stock.

— ¿Qué pájaro prefiere)

— Aquél. (Aquél, que había desplegado un conato de vuelo metálico.)

El corazón —puño de Dios— le golpeaba dura y eficazmente, con terrible persistencia.

Mientras que el pájaro, sobre la caja polícroma, clavaba el pico en el Destino, y extraía, pinzado como una frutilla, un papelito rojo.

Soldados, marineros y niñas: — ¡Ya. Del color que siempre! — exclamaron. Y el judío lo entregó. Con más: una sonrisa de doble fondo, multirrefleja.

Se desperezó con delicia el papelito rojo. Tembloroso, entre dedos tamborileantes...

Y: buena, buena suerte: *vencerás*. Así —... *vencerás*...—había saltado del texto.

La palabra, desprendida, le había saltado a los ojos.

—Vencerás— dijo el ángel, palmoteando—. Bien claro lo pone. (11, 12)

Seguidamente, se describe el combate. El púgil blanco con bata azul se enfrenta al púgil negro con bata amarilla. La descripción del partido se realiza en un primer momento a favor del negro, a quien no consigue golpear y hacer sangrar el púgil blanco.

No había manera de enrojecer los jazmines. No podía borrarle al negro su gesto afrentoso; quebrar la línea irónica de su esquivada.
Allí. Allí. Ahora. Contra las cuerdas. ¡Hip”
¿No?... No. ¡De goma! Un negro de goma. (14, 15)

Sin embargo, a pesar de la ventaja del negro, que hace caer al púgil blanco en una ocasión, el destino predicho por el oráculo se cumple y en el último round, el negro es derrotado.

... Último round. Obstinado el negro en su risa sinvergüenza, de biseles blancos; en su juego de puñales.
El otro le puso una risa nueva, de aurora boreal. Se fue el adversario. Tres pasos seguros y un golpe en la mandíbula.
Se le suicidó la sonrisa al negro, cortada—rabo de flor— entre los dientes. Se le voló al cielo. ¡Por fin!
Y el cuerpo, descentrado, cayó como un globo sin gas, bajo los aplausos del ángel. Dos vueltas —color café— en el cuadrado. [...]
Trataba de incorporarse, pálido como el acero. Pero la mirada voluntariosa del pugilista blanco le apretada —pértiga eficaz— contra el tablado. [...]
Nuevo golpe. ¡Al suelo!
Corrían los segundos. Y un hilo de sangre por su cara. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7... [...]
Vencedor por k.-o. (18, 19)

Este primer relato es, sin duda, la parte más puramente deportiva de la obra en cuanto a contenido se refiere. El deporte principal es el boxeo, pero no puede ignorarse el carácter lúdico en el funcionamiento del argumento, pues el azar forma una parte determinante en la victoria del púgil blanco. Por otro lado, resulta de interés el paralelismo de elementos de la tradición grecolatina, como la presencia de deidades en la batalla, conformada por el ángel protector, así como la consulta al oráculo previa al enfrentamiento. Sin embargo, esto es presentado en un ambiente urbano y profundamente irónico, pues, por ejemplo, los héroes luchadores son obreros de la industria de la ciudad y el oráculo se presenta como un judío.

2.1.2. *La hora muerta*

El siguiente capítulo de *El boxeador y un ángel* representa un giro de perspectiva narrativa hacia la primera persona. El inicio del relato comienza haciendo un guiño a este cambio de foco, así como al cambio de acción en el relato: «La ciudad, plataforma giratoria. Un poco chirriante.» (Ayala, 1929: 24). El boxeador que en el capítulo anterior peleaba, toma la voz y se pierde en la ciudad. Además, resulta llamativo el hecho de que el boxeador haya sido el centro del relato en el primer relato, narrado en tercera persona, y que, sin embargo, en el segundo, narrado en primera, pase a difuminarse con los elementos de la ciudad. En efecto, *ciudad, plataforma giratoria*.

La primera parte del capítulo segundo la conforma una descripción de imágenes urbanas, así como de personajes de la ciudad industrial. Comienza con la aurora y el día,

La ciudad—aurora débil=de anemia=que se apoya en las paredes —destacada, violeta, geométrica. Edificios altos, disparados al cielo en línea recta. Puentes de hierro, tiritando. Cables musicales.

Las fábricas respiran con dificultad—pobrementemente—. Y hasta se producen escenas de sugestión rural: ese mecánico—tendido en el suelo—que agota la ubre de su automóvil... (24)

y, posteriormente, describe la noche: «La luna, quieta, es—también—anuncio luminoso. El bastón colgado de mi brazo me sugiere mansamente un brazo de mujer. Dócil. Sumisa. Y leve.» (25).

Antes de continuar con la presentación de los diferentes personajes arquetípicos de la ciudad, vuelve, como estribillo, a afirmar a la ciudad como *gran plataforma giratoria*, pero antes la describe diciendo «Estación. Pista. Fábrica. Velódromo. Universidad. Circo. Gimnasio. Cine. La ciudad, gran plataforma giratoria.» (25). Esta afirmación convierte a *El boxeador y un ángel*, en una obra unificada, pues se representa el marco en que tiene lugar la acción, excepto el último relato. Por otro lado, hay que observar la presencia potente del deporte en esa axiomatización de la ciudad, pues *Pista*, *Velódromo* y *Gimnasio* son incluidos.

En cuanto a la presentación de los arquetipos, Ayala representa personajes de la ciudad, enmarcados en una atmósfera oscura, existencial y, en ocasiones, deprimente. En primer lugar, aparece el *Capitán de Marina* (25), que, entre otras imágenes, se dice lo siguiente:

Ha perdido—definitivamente—el barco o la aeronave, y se ha refugiado en la ciudad. Renunciando a los horizontes geográficos.

Sin embargo, en los oídos—caracolas de la playa—le queda un viento fuerte. (El bar, mientras llueve. Silbidos de vapor. Entre dientes, canciones marineras. (25, 26)

Seguidamente, aparece el *Boxeador*, el *Negro*, el *Campesino*, que «(hace dieciséis años que acaba de llegar.)» (27), el *Motorista*, el *Chino*, los *Soldados*, «Todos iguales. Al mismo paso. Con la misma seriedad. Fusil al hombro.» (28) y la *Niña*, «—Anita—de blanco—saltando a la comba. Calcetines a rayas: ondas eléctricas... Tas, tas... Tas, tas... En el patio del colegio.» (28).

Tras la descripción de los arquetipos, aparece nuevamente el estribillo que marca un cambio, estructural o argumental, en el relato: «La ciudad, gran plataforma giratoria. Estación. Pista, Fábrica. Velódromo. Universidad. Circo. Gimnasio. Y cine.» (29). Tras estas palabras, el personaje boxeador se introduce en el cine durante una hora, la llamada *Hora muerta* del título

de capítulo: «Sonó—por fin—hora tardía, la recién muerta. (Todos teníamos su eco en el corazón). La de los ojos claros y rostro de maniquí.» (31). Mientras se encuentra en el cine, el personaje parece interactuar con una dama, que no es otra que el personaje femenino de la película, la cual se le aparece en sueños mientras él se ha quedado dormido viendo el film.

Asomó entre las puertas. Sonrisa triste, estereotipada. Palidez y abanico. Y una mano—guante blanco, paloma al viento—. «¡Ven!, ven a buscarme, “oh, tú” ... etcétera...» A mí. Se dirigía a mi horizonte—saludo al viento de ropa puesta a secar. —[...]

Mi cabeza se había inclinado como si hubieran aflojado la cuerda. Oscilaba tristemente, arrastrado por el suelo miradas turbias.

De pronto, un tirón violentísimo. La cabeza, erguida. Las miradas de repercusión—fusil de repercusión—a la pantalla.

...Y la dama de aquella hora perdida había desaparecido. Totalmente. Sin dejar ni el sitio. (31, 32)

El resto del relato, hasta la parte final, continúa en la búsqueda, en mitad de un delirio onírico, entre su casa y el cine, de la dama de la película. El final supone un retorno a la ciudad *real*, pues se hace referencia a la *Niña* descrita con anterioridad, de nombre *Anita*, así como a la llegada de la noche del siguiente día.

2.1.3. *Polar, Estrella.*

En el tercer relato de la obra de Ayala se recupera la tercera persona iniciada en el primer relato. Sin embargo, la inmediatez del narrador se diluye ligeramente hacia mayor convencionalismo. Por otro lado, el argumento de este relato es sencillo, aunque se complejiza la interiorización en el personaje boxeador. Hasta el momento, el boxeador se ha enamorado de una estrella de cine, y es ese precisamente el nexo que da comienzo a *Polar, Estrella*: «Una mañana cualquiera, había salido con el propósito de contrastar la luz eléctrica de su amor—estaba enamorado, como todo el mundo, de una estrella de cine—con la luz del parque; luz-patrón que allí se conservaba para referencias exactas.» (Ayala, 1929: 49)

Posteriormente se relata el nerviosismo del personaje provocado por el estreno del nuevo film de la dama del capítulo anterior, que ahora ya no es personaje, sino actriz real: «Polar, estrella escandinava, iba a aparecersele de nuevo, con un nuevo muestrario de sucesos, gestos y miradas.» (52, 53). A continuación, el relato continúa con el camino hacia el cine, «Tras un rodeo, se fue acercando a los carteles. Los carteles del cine—en bicolor—le producían una inquietud de biombos. Además—anticipo burdo—le ofrecían, falsificados, los gestos de Polar. Y esto era intolerable.» (55). Resulta llamativa la ironía aplicada a la posible afectación

de los carteles cinematográficos de la época. Seguidamente, el boxeador entra al cine y refleja en la pantalla el noticiario previo a las películas.

Aguardó para entrar—siempre aguardaba—a que las luces estuvieran apagadas y cruzada la pantalla el viento cosmopolita del noticiario. [...]

Unos balandros—plumas ligeras en el aire—perfilaban de clara geometría el mar plegado de regatas. Veloces torpedos—el número prisionero en el costado—cerraban circuitos de asfalto. Los cruceros embarcaban tropas, y los paisajes de nieve sugerían espaldas de mujer. (Vórtice de ciclón—los pies opuestos, las manos enlazadas—una pareja patinadora).

Transición. (55, 56)

Como puede verse en el fragmento anterior, el deporte vuelve a aparecer, esta vez en la pantalla, previo a la aparición de *Polar, Estrella*. La irrupción en la pantalla provoca al boxeador «un cataclismo visceral: el diafragma le redujo el tórax, mientras brotaba en su ánimo la evidencia difícil de lo astral, de lo inasible. ¡Polar, estrella de cine! ¡Belleza imposible, lejana y múltiple!» (56, 57)

Tras el inicio de la película, el relato introduce a Polar como personaje imaginario, entreverando su imagen con las impresiones y sentimientos del boxeador amante frente a la pantalla, de forma que, o bien Polar ha atravesado la pantalla para hablar con el púgil, o bien ha sido el púgil quien se ha introducido en el transcurso de la película: «Varias veces ya se habían enconado sus miradas, como dos gallos, cuando la protagonista se quedó sola (¡al fin, sola!) en su tocador.».

Para finalizar el relato, el boxeador, ante la vulgaridad del desnudo de la mujer en la pantalla, camina perdido hasta que finalmente resuelve suicidarse.

Cerró los ojos (su concavidad negra, cruzada de relámpagos a la deriva), y con los brazos extendidos—antenas del miedo—se arrojó al espacio. Pero en seguida se sintió flotando en sorpresa. El aire le había recogido en su seno. El dios del cinema tenía dispuesta su caída *au ralenti*. (66,67)

Podría pensarse que el relato concluye con la muerte del boxeador ante la vulgaridad de su amada, que eligió desnudarse públicamente. Sin embargo, la obra finaliza con dos relatos breves simbólicos.

2.1.4. *Susana saliendo del baño y El gallo de la pasión*

El capítulo cuarto y quinto podrían situarse fuera de la línea temporal de la acción llevada a cabo con anterioridad por parte del boxeador. Su función dentro del argumento, desde

mi punto de vista, es la de enriquecer, simbólica y estéticamente, la escena anterior de Polar, así como ironizar con las escenas subidas de tono en el cine.

El relato *Susana saliendo del baño* carece de trama, pues se trata de una descripción relacionada con una escena de Polar en el baño que antes presencié el personaje. Sin embargo, aparentemente, existe una búsqueda de representación del acto del baño cotidiano en comparación con el de Polar en la pantalla de cine. No obstante, la descripción de Susana, mujer desconocida en la obra hasta el momento, insufla belleza y elegancia, características no resaltadas en relación con Polar. La estrella de cine pierde fuerza así en el relato, permaneciendo como una ilusión que solo se encuentra en la pantalla del cine. Susana queda plasmada desde la figura de una diosa mientras que Polar representa una figura más ordinaria y vulgar. El relato, aunque muy breve, utiliza imágenes surrealistas y mitológicas para representar el momento en que Susana entra al baño, se baña y sale de la bañera, como por ejemplo la alusión al grifo en relación con el grifo de la bañera «Los dos grifos de níquel—raras aves, agarradas a la piel tersa de la bañera—miraban, pensativos [...]» (Ayala, 1929: 71) o a la Medusa y el cabello mojado de la mujer, «Se cubrió de largos pliegues blancos. Arriba, la cabeza: mojada y trágica medusa. Abajo, los pies, apuntados triangularmente.» (73). Además, tal y como apunta Rosa Navarro Durán (1998), no hay que olvidar el patente paralelismo con la Susana bíblica, bañándose en aceites, así como el nacimiento de Venus entre la espuma.

El último relato, titulado *El gallo de pasión*, «se recrea un episodio bíblico» (Navarro, 1998:60) del Evangelio según san Mateo. Los paralelismos textuales con el fragmento bíblico son expuestos de forma muy precisa por Navarro Durán. Desde mi interpretación, guarda sentido dentro de la obra comprendiendo este capítulo como un cierre en el que pide perdón a Dios, de forma irónica y heterodoxa, pues, tal afirma la última frase de la obra, «—como era previsible—Dios le perdonó.» (Ayala, 1929:80).

El protagonista, Pedro, se encuentra sentado junto a unos romanos frente al fuego con «gesto de pobrecito judío» (Ayala, 1929: 77). Según la historia bíblica, Dios le pide que niegue tres veces antes del amanecer, y Pedro se encuentra negando mientras el alba llega. Ante esto, los romanos se ríen.

Con la llegada de la aurora, la aparición del Gallo de la Pasión es irónica: «(Muy engallado, el gallo de la Pasión; muy poseído de su papel histórico.» (78). Con esta presentación, el gallo lanza tres flechas a Pedro al corazón, como signo de que es momento de arrepentirse. Sin embargo, al final del relato, Pedro se disculpa, y paralelamente, el autor de la obra se disculpa también, y ambos abandonan el lugar, notándose claramente el tono irónico de esa disculpa «—Perdón, caballeros. Tengo que salir un momento. Es una necesidad

inexcusable. Perdón, ¿eh? ¡Un momentito! En seguida vuelvo.» (80). Cuando Pedro abandona el lugar, llora su culpa, y *como era previsible*, Dios lo perdona.

De esta forma, el autor presenta como fin de su obra una declaración de rebeldía religiosa, pues, entre líneas, se dilucida la posición crítica ante el arrepentimiento hipócrita y la cesión del perdón divino, concedido de antemano en la religión cristiana. Esa disculpa, paralelamente, se presenta también, por tanto, como una disculpa y cierre hipócrita por parte de Ayala.

Finalizado el comentario de la obra *El boxeador y un ángel*, puede decirse que el tema deportivo aparece enmarcado en un ambiente de modernidad en el que la ciudad y el cine son también protagonistas. En la presentación de los elementos más importantes de la modernidad urbanita que se presenta, el deporte resulta ser un pilar fundamental que la sostiene. La obra es, por tanto, un conjunto de relatos en los que se entremezclan elementos urbanos y modernos, observados desde una perspectiva a caballo entre la realidad del siglo XX y la realidad observada en el cine. Sin embargo, la tradición se ve inmersa en el transcurso de la obra, aterrizando en el final con los dos últimos capítulos. La ironía está presente a lo largo de la obra, junto con la continua personificación de todo aquello que aparece junto al boxeador y demás personajes, así como las imágenes surrealistas con las que conforma el ambiente y, en muchas ocasiones, también la acción.

3. Capítulo tercero. 1936 — 1975

3.1. *El partido de fútbol de Cuentos Republicanos: el fútbol como deporte incomprendido*

El relato con el que continúa este trabajo no es, en efecto, una obra completa, sino uno de los cuentos que conforman *Cuentos Republicanos* de Francisco García Pavón. Fue publicada en 1961, conformando el número 2 de la colección *Narraciones* de la editorial Taurus. Puede decirse que Francisco García Pavón se consagró como cuentista español de la época con este libro, junto con Ignacio Aldecoa, de quien se hablará más adelante. Tal y como apunta Fernando Valls, «Este libro es el primero de una trilogía que luego completaría con *Los liberales* (1965) y *Los nacionales* (1977)» (Valls, 1997:6). Aunque el género de estas obras sea el cuento, no puede obviarse la miscelánea con la crónica de costumbres y las memorias. Para este trabajo resulta interesante el cuento *El partido de fútbol*, el cual será comentado en las líneas que conforman este apartado.

La razón fundamental por la que me interesa acercarme a este cuento es por su relevancia histórica en relación con el deporte. Como se vio en el primer capítulo, el fútbol apareció en el panorama español de forma contundente a principios de siglo y no se detuvo en su aumento de popularidad hasta la actualidad, en el que puede considerarse sin duda alguna el deporte y la fiesta rey. Sin embargo, en España, la tauromaquia ocupó el siglo XX desde sus inicios, iniciándose una edad áurea para el toreo en el país. El relato *El partido de fútbol* representa cómo a mitad de siglo el fútbol ha sobrepasado el ámbito elitista, instaurándose en el ámbito popular, presentándose, sin lugar a dudas, como la competencia a la *fiesta* popular española.

La perspectiva desde la que está narrada el cuento es la rememoración de unos hechos que el narrador presencié cuando era un niño y es a través de su visión desde donde se plasman las impresiones acerca del nuevo deporte. Resulta interesante, pues esa sensación infantil podría ser equiparable a la del adulto medio español frente al nuevo deporte inglés.

El relato, en primera persona, relata la tarde en que el niño presenció por primera vez un partido de fútbol, describiéndolo y valorándolo. Al inicio, realiza comparaciones entre varios de sus elementos con los del mundo taurino popular, estableciendo así la diferencia entre ambos.

A los toros se iba por la calle de la Feria y al fútbol por la calle del Monte. A los toros se iba detrás de la Banda Municipal, con velocidad de pasodoble; al fútbol, como dándose un paseo tranquilo. [...]

A los toreros los llevaban vestidos, en coche. Van pálidos, con la cara seria. Los futbolistas —esto me sorprendió— iban de paisano, sin corbata, a pie, seguidos sólo de algunos chiquillos. Piñero, el pescadero, que era el gran delantero centro, iba en bicicleta de carrera por medio de las eras. Ricardo y Blas, que eran señoritos, en automóvil. (García, 2009: 25)

La perspectiva que ofrece el relato en relación con el fútbol y el toreo es muy sutil, enmarcada en un discurso aparentemente inocente. El niño observa la participación igualitaria de los diferentes estratos sociales, pues tanto el pescadero, que acudía al campo en bicicleta, como Ricardo y Blas, que, como señoritos, se dirigían en automóvil, eran partícipes. Por otro lado, la vestimenta y semblante que requiere el torero antes de torear apunta hacia la gravedad profunda, mientras que el fútbol se reviste de una cotidianeidad y ausencia de reglas sociales que, al niño, le provoca sorpresa.

Seguidamente, la comparación continúa y el narrador comienza a valorar el ambiente del fútbol de forma negativa.

La gente iba a los toros congestionada, con los ojos bailando, buscando grandes sangres. Con vino y merienda... Al fútbol iban así como a tomar el sol, con idea de ir luego al cine... «por matar el tiempo». Eran grupos desleídos, calle del Monte arriba, sin mujeres, sin mantones, ni coches, ni caballos. (Cuando no se emplean caballos para ir a las casas, todo es aburrido, ésa es la verdad.)

El fútbol hace bostezar a los sanguíneos porque no había caballos. ¿Qué iban a hacer los caballos en el fútbol, si eran hombres los que trotaban? Tampoco había heroica bandera nacional, como en los toros. Y es que, como decía el señor veterinario, que era reaccionario, «el fútbol es natural de los ingleses, que gustan de cansarse corriendo detrás de las cosas inútiles y sin argumento.». Los españoles prefieren los toros porque en ellos hay algo «práctico», hay drama. (26)

En este fragmento es necesario observar el uso del calificativo *reaccionario* previa a la afirmación del veterinario, pues implica que el fútbol es considerado en la narración como algo novedoso. En definitiva, el narrador se percata de la ausencia de los elementos tradicionales españoles en el ambiente futbolístico, además de señalar la popularidad con la que ya cuenta el deporte inglés entre todos los estratos sociales.

Tras la primera parte del relato, el narrador continúa describiendo el espectáculo del fútbol en diferentes aspectos, dejando a un lado el aspecto crítico con el deporte. Hace referencia, primeramente, al atuendo de los jugadores.

Me gustó mucho cuando salieron al campo, corriendo en hilera, los dos grandes equipos manchegos. El nuestro, merengue, y el Manzanares, de colorines. Salían con los puños en el pecho, a paso gimnástico, los calcetines muy gordos y los uniformes muy limpios... Parecía que todos tenían las rodillas de madera, menos el portero, que llevaba en ellas unas fajillas... y en la cabeza una gorra de visera. Las botas también parecían de madera, sin desbatar. (27)

Otros aspectos que describe atienden a la técnica y reglas del juego de fútbol, como, por ejemplo, la forma de repartir el campo, «También fue bonito cuando echaron la moneda al aire y se dieron la mano.» (27) o la actuación del árbitro, «Tocó el pito uno con traje negro —árbitro o *refrer*, no lo sé bien—y empezó la función [...]» (27). Una vez comenzado el partido, el relato presenta la incompreensión del niño ante el funcionamiento del partido y la actuación del público:

[...] y empezó la función, que consistía en correr todos para allá detrás de la pelota. Y de pronto todos para acá. Sólo se miraba hacia un costado del campo cuando había saque de línea, que es muy bonito, porque el que saca hace como si se estirase muchísimo y echa el balón a la cabeza de un camarada. [...] Como corrían para allá y luego para acá, el público lo que tenía que hacer era lo mismo: volver la cabeza para acá y para allá. Y daba gusto verlos a todos como si fueran soldados: “vista a la derecha, vista a la izquierda”. Y muchos le daban así a la cabeza mil veces, sin dejar de comer cacahuets, como monos locos, que masticaban, escupían y siempre se arrepentían de mirar hacia donde estaban mirando. (27, 28)

La crítica negativa que presenta el relato hacia el público que acude al fútbol se hace patente, pues se le llama *desleído*, se le compara con *monos locos* o se hace referencia al atuendo vulgar frente a la elegancia del toreo. Por otro lado, es llamativa la comparación del partido de fútbol con una función teatral. Anteriormente se ha citado la palabra *función*, que en el relato se refiere al juego. Podría pensarse que es una expresión cotidiana para expresar el inicio de algo, pero se reafirma la comparación en los siguientes fragmentos: «Al final del primer acto los jugadores parecían muy cansados. [...]» (29), «El segundo acto fue muy aburrido.» (29). Esto implica que, para un nuevo espectador de fútbol, como lo es el narrador, desconocedor de las reglas del juego lo suficiente como para no implicarse y aburrirse, el primer partido de fútbol se asemeja a una función de teatro. El narrador ocupa, pues, una postura puramente descriptiva, que no recrea el *argumento* del partido de fútbol.

Seguidamente, pueden encontrarse otras referencias descriptivas que atiende al plano de sensitivo del narrador. «Cuando jugaban cerca de nosotros —sombra, sillas de preferencia y señoritos—, se oían muy bien los punterazos que daban al balón, el resollar de los jugadores y el rascar de las botas sobre la arena y, sobre todo, lo que decían:

- ¡Aquí, aquí, Muñoz!
- ¡Centra!
- ¡Maldita sea!» (28,29)

El relato continúa con el segundo tiempo del partido que, como anteriormente se ha referido, el narrador lo describe como tedioso, no solo para él, sino para todo el público.

El segundo acto fue muy aburrido. Todo el mundo estaba ya cansado de mirar a un lado y a otro. El balón, sin fuerza, iba y venía a poca altura; a veces se quedaba solo, se iba fuera y así todo el tiempo. Los espectadores hablaban más entre ellos, contaban chistes. (29, 30)

Sin embargo, el segundo tiempo alberga el acontecimiento del penalti, que el narrador califica de *emocionante*.

Lo único emocionante de aquel segundo acto fue el penalty. Dejaron al pobre portero solo, destapado, y un enemigo, desde muy cerca, le dio una patada tan fuerte al balón, que el pobre portero seguía esperando el tiro cuando ya hacía mucho rato que el esférico descansaba en el fondo de la red. El portero se enfadó mucho y tiró la gorra contra el suelo y echó el balón al centro del campo de mala gana. (30)

Tras esto, el partido de fútbol finaliza y la última referencia al ambiente futbolístico es en relación al público. El siguiente fragmento refleja el número elevado de personas que acudían a observar el fútbol, así como la fuerte implantación en el gusto e interés de las nuevas generaciones ante del deporte inglés.

En el automóvil tuvimos que ir muy despacio entre el gentío que caminaba con las manos en los bolsillos. [...] A mis amigos del colegio, los que eran tan aficionados al fútbol, los pasamos con el automóvil. Iban tan ofuscados, que no me vieron. Hablaban todos a la vez y Manolín, delante del grupo, imitaba a un jugador en no sé qué pase... Aunque los llamé, no me oyeron, que así eran de aficionados. (31)

Como puede observarse, en este caso el fútbol, con todos sus elementos, es el protagonista principal del relato. Bien es cierto que intercala la descripción con información al respecto de personajes concretos conocidos por el narrador que se encuentran inmersos en el mismo ambiente. Sin embargo, creo que *El partido de fútbol* es un ejemplo muy interesante de literatura de tema deportivo, además de un relato de gran interés por, entre otras cosas, la perspectiva utilizada para presentar una historia carente de argumento, mostrando, más allá del

propio descubrimiento inocente de un niño, el funcionamiento del deporte emergente en la sociedad española de la época.

3.2. *Neutral Corner*. Un combate en 13 asaltos y una crónica

La siguiente obra de interés fue publicada en 1962 en la Editorial Lumen. Se trata de *Neutral Corner* (1996), de Ignacio Aldecoa, una colección de 14 microrrelatos enlazados por el mundo del boxeo en varios de sus ámbitos. La primera edición de esta obra fue de especial interés, pues se insertó en la colección de Lumen *Palabra e imagen*, dedicada a la realización de volúmenes donde la imagen no tenía el cometido de ilustrar el texto, sino de formar, *palabra e imagen*, un producto artístico conjunto de gran calidad y originalidad. Las fotografías de *Neutral Corner* fueron realizadas con gran maestría por el fotógrafo Ramón Masats. La segunda y última edición de la obra data de 1996, incluyendo, por supuesto, las fotografías.

Neutral Corner está dividida en 14 capítulos, precedidos, excepto el primero y el último, de una breve cita introductoria al microrrelato. Las citas se corresponden, en su mayoría, a autores grecolatinos, aunque el vocabulario, en ocasiones, de estas citas, se modernice, añadiendo palabras como *match* o *manager*, como podrá observarse. Esta estructura no es, desde mi punto de vista, casual, sino que atiende a una búsqueda de representar un combate de boxeo, en el que cada microrrelato se corresponde con un asalto y las pequeñas citas precedentes, con los tiempos muertos correspondientes entre cada uno de los asaltos. Eso explica que el primer microrrelato no se vea precedido de ninguna cita, y que, por añadido, sea de título homónimo al de la obra, *neutral corner*. En efecto, la esquina desde la que espera el boxeador solo es neutra al inicio del combate, pues una vez comenzado éste, una esquina será la del perdedor y otra la del ganador. El combate tendría su finalización en el capítulo 13, pues el 14, que tampoco es precedido de cita, se titula *Crónica de un combate*, momento con el que termina verdaderamente un combate de boxeo.

Otra interpretación acerca de la estructura se refleja en el prólogo de 1996 a la obra.

¿Qué pretenden esas citas, además del valor contextual inmediato que poseen? Me parece claro: establecer un marco mítico, heroico, superior para la aventura que aquí se cuenta. (Los únicos capítulos exentos de citas son el primero y el último, los más situados en el plano de la crónica estricta.) Ésta es la historia de un oficio duro, pero ilustre, fuerte pero hermoso; legendario pero trágico. Los diferentes capítulos son como las secuencias de esa historia. O de ese argumento. Pues la peculiar forma adoptada por Aldecoa impide señalar una concatenación en el sentido más usual. (Aldecoa, 1996: 15)

En efecto, la figura del boxeador se ve directamente relacionada con la del héroe, pero continuamente relacionado a un mismo tiempo, de forma metafórica, con aspectos de la vida

cotidiana, y es que, si se puede hablar de heroicidad, la cara presentada en *Neutral córner* es la más oscura y decadente. Esto no es de extrañar, pues, al contrario que otros deportes más elitistas, el boxeo fue siempre un deporte, desde sus inicios, de las clases más bajas de la sociedad, así como de los ambientes más oscuros, nocturnos y sacrificados: «Y el boxeo era oficio de pobres. De pobres que querían ganar dinero con él para ser alguien socialmente y redimir así el sufrimiento de sus allegados.» (García, 1996: 13). Tal y como apunta el prólogo a la segunda edición de 1996:

Aldecoa era por entonces una de las voces más sólidas de la narrativa española. [...] Hoy el prestigio del escritor se sigue fundamentando en esos relatos (hay unanimidad en considerarlo uno de los maestros del género en nuestra literatura) [...]. Pero ni en vida del autor ni después de su muerte esta obra maestra que es *Neutral Córner* ha recibido la atención debida, una atención que debiera servir para incrementar nuestra valoración de Aldecoa. (García, 1996: 14)

Así, en este apartado existe la pretensión de realizar un acercamiento a cada uno de los microrrelatos que conforman la obra de Aldecoa sobre el deporte del boxeo.

3.2.1. *Neutral Córner*

El primero de los microrrelatos hace referencia a una presentación previa al combate. Presenta una escena, la cual se entrelaza con la de la fotografía, de los dos púgiles esperando al inicio del combate, ambos todavía campeones: «La esquina derecha es la del campeón. La esquina de enfrente es la del árbitro. La esquina izquierda es la del futuro campeón. Están esperando.» (Aldecoa, 1996: 31). En efecto, los dos son campeones, pues sus anteriores victorias han permitido que estén frente a frente en ese combate. Sin embargo, solo uno de ellos será el vencedor y *futuro campeón* en este combate.

El narrador de este relato resulta ser una mezcla de varios narradores. En primer lugar, el narrador observador, como una cámara de vídeo que muestra en presente los movimientos y posturas de los boxeadores nerviosos: «El campeón descansa sus puños entreabiertos, bostezantes, sobre las rodillas. El futuro campeón apoya sus puños, como dos águilas, sobre las alcándaras de las cuerdas. El árbitro llama a la batalla.» (31). En segundo lugar, un narrador omnisciente en tercera persona, que presenta el futuro del combate: «Se golpearán, fiera, deportivamente. Sufrirán, sufrirán, serán dañados, padecerán la larga noche del ring tras de la gloria.» (31). Por último, hay una pequeña intromisión de un narrador en primera persona, cuya voz se corresponde con aquel que ocupa la cuarta esquina, aquella cuya identidad no ha sido desvelada, «Lo veré, lo veré. Evidentemente esta esquina es nuestro sitio.» (31). Desde mi

interpretación, aquella esquina, aquella cuarta esquina, que se corresponde con la cuarta pared en un teatro o espectáculo, es la esquina que ocupa el público. Así, Aldecoa deja asentados los cuatro factores más importantes en un combate de boxeo en el primer capítulo del libro: el árbitro, que representa la ley, los dos héroes que se enfrentan en combate y el resto de personas, el público, el vulgo, los periodistas, que observarán, fotografiarán y recordarán el combate.

Por otro lado, el relato sirve de presentación, tal y como yo interpreto el texto, para el funcionamiento de la obra que empieza: «Se golpearán, fiera, deportivamente. [...] Volverán cada tres minutos al regazo de sus esquinas. Sesenta segundos para descansar, para recuperarse, para poder continuar...». La dureza imperante en los relatos que configuran *Neutral Corner*, pequeños asaltos de tres minutos, están intercalados con pequeñas citas, descansos de sesenta segundos, que regalan al lector un descanso *para poder continuar*.

Por último, el espectador se ve representado en la obra en la postura del lector de la obra. En efecto, el lector verá el combate que comienza, desde la cuarta esquina, que es la cuarta pared descubierta. Esa pared que descubrirá, no solo un combate largo, sino el mundo oculto del boxeo.

3.2.2. *La ley del péndulo*

Para comenzar la explicación del segundo microrrelato, es necesaria mostrar la cita que lo precede: «Fuerza más velocidad igual a pegada. VADILLO» (Aldecoa, 1996: 33). El firmante de esta cita no es otro que el militar, periodista, escritor, pintor y boxeador Fernando Vadillo.

El relato que sigue a continuación realiza una comparación entre el mundo marineroy el boxeo, con una línea de separación entre ambos que se difumina a lo largo del relato. Tiene un narrador omnisciente en tercera persona con un diálogo intermedio, que sirve de nexo entre los dos mundos.

El relato comienza haciendo referencia a los sacos, «Bajaban los sacos con un cabrestante.». La comparación, así, parte de que el mecanismo utilizado para mover los sacos en los barcos mercantes y el que se usa para bajar y subir los sacos de boxeo tienen cierta similitud. Sin embargo, lo interesante de la comparación, desde mi punto de vista, aparece después. Las indicaciones del capitán del barco que da las órdenes al conjunto de marineros que suben, bajan, colocan, agarran, los sacos de mercancía, son comparados con las indicaciones del entrenador que le dice al boxeador que está golpeando el saco. El capitán dice «Saco...estribor...arriba...luú... [...] Saco...babor...arriba...luú...» (35), mientras que el entrenador ordena «Saco...izquierda...derecha...arriba...abajo...Sigue...Para...» (36). Por

otro lado, se hace referencia al «polvillo del trigo en los pulmones» (35) que sienten los marineros al bajar los sacos llenos de harina, pero también los boxeadores, que se untan las manos con ella para golpear el saco, además del material utilizado para rellenar el saco, que, entre otros materiales, es la harina.

Cuando termina el turno de los primeros y comienza el de los segundos, los marineros se saludan cuando se cruzan. Es ese momento en el que ambos mundos se conectan difusamente, hacia la mitad del relato, en el que los entrenamientos y la vida de marineros y boxeadores se entrelazan.

Los estibadores se prestaban los chalecos de cuero y andrajos. Luego se despedían.

— ¿Te entrenas?

— ¿Te parece poco entrenamiento éste?

— A ver lo que haces en el próximo.

— Lo que se pueda.

— A ver cuando empiezas a ganar dinero y dejas esto.

— En seguida.

En el gimnasio penduleaba el saco de entrenamiento. (35,36)

Tanto el mundo marinerio como el del boxeo requiere un entrenamiento duro y reiterativo, y, sobre todo, está formado por personas de baja clase social, y es así como termina el relato. «En los barcos y en el gimnasio se iba aprendiendo a vivir: fuerza, velocidad, pegada... Un poco más lejos el dinero... y entretanto de saco a saco como única esperanza.» (36)

3.2.3. *The king*

El tercer relato de *Neutral Corner* es precedido de la siguiente cita: «Ni el rey del K.O. Polydeukes ni siquiera Herakles (el chico de hierro de Alkmena) levantaría la guardia frente al poderoso Glaukos. SIMONIDES. Canto de victoria para el boxeador Glaukos de Karistos.» (Aldeoca, 1996: 39). Las referencias, en este caso, pertenecen a la mitología griega. Polydeukes, hijo de Leda y sobrino de Helena de Troya y Clitemnestra, practicaba la lucha cuerpo a cuerpo, relacionada actualmente con el boxeo. Herakles, o Hércules, semidiós, hijo de Zeus, conocido por su imponente fuerza. Por último, el poderoso Glaukos de Karistos, uno de los más importantes y reconocidos atletas en Grecia por sus consecutivas victorias en los juegos olímpicos, píticos, nemeos y ístmicos. El poeta Simónides de Ceos coloca la valía del púgil por encima de los luchadores de la mitología.

En este contexto, comienza el relato *The King*. Tiene en su mayoría forma de diálogo, aunque en él se intercala un narrador en presente, en tercera persona, que, en ocasiones, se refiere a una segunda. Esa segunda persona es uno de los interlocutores, el boxeador que se

encuentra pegando el saco, entrenándose, mientras hace preguntas a los que le rodean acerca de un boxeador famoso. Esas preguntas no son respondidas. «— ¿Y ese chico que nunca ha sido derrotado? [...] ¿Y ese tipo de las victorias por K.O.? [...] ¿Por qué no contestáis? / — Debes practicar el cross de derecha.» (41). En efecto, el boxeador ha establecido sus metas en lo alto del boxeo, fijándose en un púgil invencible. Sus preguntas, sin embargo, no tienen respuesta, ninguna otra más que decirle al joven boxeador que debe trabajar mucho, sin descanso y con total dedicación.

- Debes coger fondo y hacer footing.
- Bien, prepara los caminos. Saldré a los caminos, recorreré el mundo haciendo footing. No pararé jamás. Debo coger fondo.
- Debes disciplinarte. La noche es mala y peligrosa.
- Bien, la noche ya no existe. Fuera mis coperos, fuera las danzaderas, fuera los amigos de la noche. Viviré en permanente mediodía. Mi corona es el sol. Debo disciplinarme. La noche es mala y peligrosa. (41,42)

Por otro lado, se encuentra la voz que intercala el diálogo. Tiene un tono épico, pues emula un canto hacia el nuevo boxeador, al que apoda King. En mitad de todas sus altas ambiciones, esa voz le da la razón, diciéndole que, tal y como en el pasado los lugares cúlmenes para el boxeo se convirtieron en la casa de los boxeadores más importantes, ahora, todos congregados, le auguran su futuro hogar como boxeador, apodándole *The King*: «El Támesis cantó para Belcher, Sam el holandés, Tom Owen, Humphries, Mendoza y muchos más, pero ahora canta para ti antes de su clinch con el mar. [...] El Hudson y el Támesis y el Sena cantan para ti King.» (41, 42). Esta voz que anima al boxeador es el reflejo de su propia ambición, así como una voz en su cabeza que lo anima a luchar por sus altas metas, elevándolo hacia el cielo áureo de los boxeadores. Al mismo tiempo, la voz del tesón del entrenador y el equipo sirve para poner los pies en la tierra al joven boxeador, poniendo de manifiesto la dificultad para alcanzar sus sueños.

3.2.4. *El boxeador que perdió su sombra*

La cita que da comienzo el siguiente relato pertenece a Antonio Machado, y no es otra que la famosa referencia en los *Proverbios y cantares* de Antonio Machado al boxeador: «Camorrista, boxeador, zúrratelas con el viento. ANTONIO MACHADO» (Aldecoa, 1996: 45). El relato, en efecto, trata acerca del tipo de entrenamiento común en el boxeo que es la sombra. Consiste en la persecución continuada de la propia sombra como contrincante, y su función es la de conseguir reflejos y rapidez de ataque.

El relato, en presente con narrador omnisciente, comienza en las taquillas del gimnasio, comparando su numeración con la de las celdas de una cárcel: «Cada taquilla del vestuario es una celda; cada celda un número carcelario, cinco lumbreras como el cinco de dados y una sombra cautiva;» (47). La plasmación de la sensación de angustia y encierro en un lugar del que no se puede escapar se representa continuamente en *Neutral Corner* y puede verse en este relato a partir la descripción que realiza Aldecoa acerca de cómo son las sombras de los boxeadores: «Las sombras de los boxeadores son sombras de callejón sin salida, de cuento infantil que da miedo, de desván con objetos viejos y amputados a los que guardan en duermevela, de parque solitario al atardecer; grotescas sombras devoradas de pájaros.» (48) Tras esto, continua el relato con la presentación del entrenamiento de sombra.

Todas las tardes de seis a nueve se despliegan las sombras. Los chicos del boxeo, olvidando el tajo, llegan al gimnasio [...]. Después se ajustan las sombras: primero como unas monstruosas espuelas silentes que arrastran por el suelo, al fin como una proyección del enemigo, escurridizo y diabólico. [...] Quince muchachos persiguen las sombras, que se encogen, se alargan, esquivan, retroceden, avanzan. Las sombras son acorraladas contra las paredes, huyen por el friso, se defienden. A veces desaparecen bajo las plantas de los pies evaporadas por el foco central; a veces se confunden, se ahuyentan fugazmente; a veces se escapan al rincón asilo, donde la basura y la desidia. (47)

Al inicio del entrenamiento, la sombra es una motivación para combatir, pero al final, el cansancio provoca que se convierta en un gran enemigo al que resulta imposible alcanzar. El entrenamiento de sombra lleva consigo una fuerte carga poética, pues simboliza diversos elementos. En primer lugar, una lucha contra el peor enemigo del hombre, el propio *yo*, al que resulta imposible colocar en desventaja, pues siempre está al mismo nivel de lucha que el ente real que refleja. En segundo lugar, se plasma en la sombra de cada boxeador el futuro contrincante contra quien lucharán cada uno de ellos.

Cuando el entrenamiento termina en el relato, todos los boxeadores se marchan a las taquillas, «las sombras desaparecen, se difuminan, se suman a sus enemigos y señores» (48), excepto uno. Un boxeador ha de quedarse a continuar el entrenamiento de sombra, *el ring de viento*.

Para un solo boxeador, para el que ha perdido su sombra, para el que ha sido más duro con su sombra, dicta el comité su orden, el poeta sus versos:

— Ring de viento.

El boxeador que ha perdido su sombra golpea frenéticamente al aire, el viento, la tarde, el ocaso, las nubes que se disimulan en los sucios cristales de la sala. Se entrena con su implacable enemigo y señor: [...] Es su propio enemigo, se responde con violencia, se busca camorra. (48)

En efecto, es el mejor boxeador del gimnasio, el que ha sido más rápido que su propia sombra y ha conseguido superarse. Aldecoa le dota de esa suerte especial de la que gozan solo los campeones o, en otras palabras, los que consiguen aquello que todos los demás boxeadores quieren, que es la fama y la vida a partir del recuento. «Acaso sea el único que no sufra la venganza de las sombras, el día, ese día, en que las sombras toman su revancha para siempre.» (48). La venganza de las sombras a la que hace referencia no es otra que la del olvido, pues, al llegar la muerte, las sombras y la oscuridad devorarán a todos menos a aquel que haya conseguido llegar alto. Aquel que merezca ser recordado.

3.2.5. *Break !!!*

Una cita de Eclesiastes da comienzo al capítulo: «Tiempo de abrazar y tiempo de alejarse de abrazar. ECLESIASTES» (Aldecoa, 1996: 51). El abrazo, en boxeo, es la situación en la que los dos púgiles se chocan uno contra otro, dando comienzo a una lucha cuerpo a cuerpo en el que se mide la fuerza de ambos. Este es precisamente el momento en el que tiene lugar el relato, con narrador omnisciente en tiempo pasado, desde la perspectiva del que parece, será el perdedor.

El relato comienza mostrando a un público que grita enardecido ante el combate y que anima al púgil más cansado: «Todos los gritos, todos los silbidos, todas las palmas de bureo eran para él, estaba seguro. La luz del ring le hería como ácido y pretendió descansar los ojos mirando hacia el horizonte perdido en la niebla, poblado de figuras, nacidas en los espejos deformantes, que aspaban los brazos y se desquijaraban.» (53). La representación del público se torna esperpéntica, haciendo referencia a los espejos deformados, pues se muestra a un conjunto de hombres fuera de sí, con las mandíbulas desencajadas, animando la pelea y la sangre.

Presentado el ambiente visual y sonoro que rodea al ring en el combate, el relato continúa describiendo detenidamente el sufrimiento del púgil que, frente a un contrincante que «no se contentaba con una victoria a los puntos y quería ponerle fuera de combate.» (53). La narración muestra la desorientación y los tumbos del boxeador representando retazos sensitivos de aquello que siente el púgil en mitad del abrazo, dejando a un lado la visión y dando importancia a los otros sentidos.

Resistiría contra todos. Aguantaría el abrazo. Necesitaba segundos para respirar, pero un golpe en el costado le hizo expulsar como en una tos todo el aire, y cuando aspiró le invadió el olor de aquel cuerpo: embrocación, sudor y triunfo. [...] Sentía en el cuello la respiración acompañada del contrario como una cosquilla, y en el oído izquierdo una música

de caracola y sueño, de niño jugando a musicar el guirigay de la escuela ahuecando y presionando las palmas de las manos sobre las orejas. [...] Apoyó la boca sin protector en el hombro enemigo y al tomar de nuevo aliento se llenó de amargor. Un sabor agrisalado de secreción animal. (53,54)

En mitad de esa explosión de los sentidos, el boxeador escucha la palabra que indica el descanso, *break*, pero sin tiempo para descansar, vuelve a escuchar la llamada a la lucha: «Cuando llegó pidiendo unos segundos de descanso, el árbitro volvió a gritar. ¡Break!» (54).

El relato es uno de los más descriptivos y sensitivos de *Neutral Corner*, pero sigue la misma línea temática que todos ellos, y es el sentimiento de angustia y encierro.

3.2.6. *El pensador*

La cita con la que comienza el siguiente relato pertenece al poeta Píndaro, en *Olímpica 7º*, y dice así: «El hombre que ha alcanzado la excelencia con sus puños. PÍNDARO» (Aldecoa, 1996: 57). El boxeador que protagoniza el relato, al igual que el de la cita de Píndaro, ha alcanzado la excelencia en el combate. Sin embargo, la narración comienza en la infancia del púgil, mostrándola en cuatro ambientes diferentes, la cama, la calle, la mesa y la escuela, hasta que, tal y como dice el texto, «cerró los puños» (59). El narrador es omnisciente, y el final del relato está formado por un breve diálogo.

La oración con la que comienza el relato es determinante, puesto que funciona como nexo entre el mundo adulto del boxeador y su infancia: «De niño fue arquitecto de paisajes.» (59). Tras esta oración, el relato comienza a representar al niño jugando de forma estética, realizando *paisajes* en la cotidianeidad, mostrando pequeños retazos, casi fotográficos, de esos juegos.

El vino derramado buscaba cauces por el hule y su dedo índice traza un lecho seguro hasta el tajado. [...] Jugó con su orina y su saliva. Hizo barro e hizo del barro montañas con corazón de túnel, castillos para guardar los dedos, laberintos e islas, lagunas y ruinas y mares increíblemente muertos. [...] Fue un creador; más tarde cerró los puños. (59)

Frente a su infancia, se muestra al boxeador en el presente, lleno de vendas, en los puños y en el cuerpo, realizando una metáfora que lo compara con una mariposa encerrada en una crisálida. La victoria en el boxeo no ha provocado que deje de ser el mismo *arquitecto de paisajes*, sin embargo, en el presente lo es de otro modo. En este sentido, el relato muestra una declaración a la prensa que enlaza con la primera oración: «Fue la gran velada de Madrid. Le puse la cara hecha un paisaje» (60). La desesperanza vuelve a encontrarse en el transcurso de

la obra, pues, tras esto, se muestra lo efímera que es la fama en el boxeo: «Puede que alguien le cante y que quede memoria de su canto. Se hablará del campeón. Hasta su noche.». Su noche, en este contexto, no lo interpreto como la muerte del boxeador hombre, sino la muerte del boxeador famoso, es decir, cómo el día en que pierda estrepitosamente frente un nuevo y renovado boxeador emergente.

Dejando el relato en suspenso en este momento, aparece una separación física en la página. Tras esto, aparece un diálogo que se relaciona con el título del relato. Una vez ha presentado la narración el proceso de conversión de niño a boxeador, el diálogo presenta al púgil pensativo: «¿En qué piensas, campeón? —pregunta el manager» (60). Solo en este momento en el relato puede comprenderse que todo lo anterior ha tenido lugar en el interior de la cabeza del luchador. De esta forma, los retazos fotográficos se tornan entonces recuerdos, los cuales se ven interrumpidos por la intervención del manager. Ante la respuesta, *en nada*, del campeón, el manager responde así, dando fin al relato: «Bien. Así es mejor.». Con esa respuesta, la narración concluye mostrando a un boxeador nostálgico, estupefacto ante la mutación de su *arquitectura de paisajes*. Un pensador que reside en un mundo donde pensar en el pasado o en otro camino posible no resulta de ninguna ayuda.

3.2.7. *El boxeador fanfarrón*

En este relato, la cita se debe a Hiponacte, poeta lírico griego: «Recoged mis vestidos, voy a sacudirle a Búpalo en un ojo pues soy ambidextro y no yerro mis golpes. HIPONACTE» (Aldecoa: 1996: 63). La referencia se relaciona con los escultores griegos coetáneos al poeta Búpalo y Atenis, quienes esculpieron un busto del poeta deformando sus gestos como forma de burla. Hiponacte lanzó esa amenaza a los artistas, metaforizando las futuras ridiculizaciones que haría con sus composiciones poéticas a los dos escultores, de las que, sin embargo, no se tiene noticia. La conexión se establece entre la cita y el relato en el tipo de boxeador que lo protagoniza, un púgil que promete a su público un espectáculo que después no proporciona. El entrenador es el primero que toma voz en el relato, de nuevo una mezcla entre narrador omnisciente y diálogo: «—No hagas las declaraciones de costumbre —le había aconsejado su entrenador—. La gente se va cansando.» (65). Sin embargo, toda la narración consiste en una continua promesa por parte del boxeador fanfarrón: «—Le daré, le daré, hasta matarlo. Palabra...» (65).

El relato se enmarca en dos ambientes, el bar y el ring. Las declaraciones inoportunas del púgil son realizadas en el bar, bajo los efectos del alcohol, cuyo ambiente es descrito metafóricamente como la bandera del boxeador:

Su hermosa bandera centelleaba en los anaqueles. Dos franjas gemáticas; dieciocho botellas arriba y catorce abajo: desde el verde esmeralda del licor cómplice al amarillo monástico del licor de la templanza, pasando por la clandestinidad incolora de las bebidas blancas y los suaves tonos amaderados de los bebestibles más nobles. Escoltaban la botellería una pareja de latas de aceitunas con uniforme de Benemérita. (65)

Tras varias declaraciones del boxeador augurando su victoria por K.O., el relato transporta la narración al ring, donde tiene lugar un acontecimiento extraordinario. Una vez comienza el combate, ambos contrincantes se enfrentan cara a cara hasta que, doce segundos después, el enemigo cae al suelo. «Nadie se lo explicó, pero fue así; el enemigo se había desmayado.» (67). El desmayo del contrincante sugiere, en el boxeo, una victoria deshonrosa, pues no ha sido su valía ni ninguno de los ataques que prometía en el bar lo que ha provocado que el enemigo caiga al suelo desmayado. Sin embargo, el resultado ha sido el mismo. Eso es lo que le permite al boxeador, al final del relato, regresar al bar a contar su *terrorífica victoria*, haciendo creer a quienes escuchan, y a él mismo también, que el combate ha sido un buen combate: «En el bar habló durante más de una hora de cómo había sido el combate que no había sido. Un gran combate, sin duda.» (67).

Este relato, quizá más sencillo técnicamente en relación a los presentados hasta el momento, difiere también en la ausencia de asfixia que podía palpase anteriormente. Sin embargo, este relato atiende a un nuevo frente en el mundo del boxeo, que es el patetismo del boxeador mediocre, borracho y mal peleador.

3.2.8. *Jaculatorias*

Este relato es precedido de dos citas: «Habiendo reunido, uno por uno, sus huesos, Aulos, el boxeador, ofrenda su cráneo al dios pisano.» y «Si sale vivo de su match en Nemea podrá, dios Júpiter, honrarte con las costillas que le queden. LUCILIUS» (Aldecoa, 1996: 69) Pertenecen a Lucilius, autor, entre otros, de epigramas dedicados al boxeo de la antigüedad clásica, refiriéndose a las ofrendas que prometían los luchadores en los juegos, en este caso, nemeos, si salían ilesos tras un enfrentamiento al que temían. Nemea, además de la sede de estos juegos, fue el santuario del dios Zeus.

En efecto, *Jaculatorias* es un relato que está formado por breves oraciones de boxeadores que se encomiendan a Dios cuando sienten el miedo profundo previo a una pelea complicada, o bien, piden una recuperación pronta en el caso de haber sido heridos de gravedad. En total, son ocho jaculatorias, número que coincide, además con el del relato en la obra. Se dividen según la funcionalidad de éstas, siendo así «Para encomendar un combate», «Para el

tercer asalto», «Para evitar un golpe de contra en un combate con un negro», «Para recuperar la visión del ojo derecho», «Para levantarse a la cuenta de siete» y «Para un boxeador sonado». El relato establece un código de rezo diferente al cristiano, que sitúa a los boxeadores al margen o a otro nivel diferente en lo que a religión se refiere, por varios motivos. En primer lugar, porque aquello que piden es fuerza para destrozarse a otro ser: «Te encomiendo esta pelea. Yo soy débil e insignificante y él es fuerte y poderoso, pues me lleva cinco libras, pero espero con tu ayuda poder partirle el alma.» (71). En segundo lugar, porque se presenta un dios que entiende de boxeo: «Líbrame de un golpe de contra, que me fulminaría.» (71) y en tercer lugar porque en la religión que practican los boxeadores, los pecados son diferentes: «Me levantaré de mi pecado de abrir la guardia.» (72). Como ha podido observarse hasta el momento, el boxeador que plasma Aldecoa es, precisamente, un individuo solitario que funciona con unas normas y ambientes diferentes a los de la sociedad común. En este relato se muestra cómo el boxeador necesita algo en lo que creer en los momentos difíciles, resultando trágicos los rezos para el lector. El relato finaliza con «Etc. etc. etc.», que suscita una continuidad, de nuevo tintada con la asfixia del encierro que provoca el cuadrilátero.

3.2.9. *Un minuto de paz*

El relato número nueve se ve precedido de una cita de Henri Decoin, director de cine y guionista francés que, además, publicó en 1926 una obra vanguardista con el título de *Quince Combats*, o *Quince Asaltos*, en la que se narra un combate de boxeo en quince asaltos desde la perspectiva del boxeador. La cita es la siguiente: «¡La de cosas que ve uno durante un minuto de descanso! ¡Y la de cosas que llega uno a pensar! Pero puede que, si el combate dura, los minutos de descanso no se parezcan a éste. HENRI DECOIN» (Aldecoa, 1996: 75). El relato *Un minuto de paz* alberga a un protagonista boxeador que, al contrario de los luchadores que han aparecido hasta el momento, se encuentra sosegado en mitad del combate: «— ¿Cómo vas? — Perfectamente.». El relato se enmarca en el minuto de descanso, en el que, a pesar de haber recibido un golpe en la cabeza, «Sabía por instinto que tenía su rincón a las espaldas.» (77). Se trata, pues, de un boxeador experimentado y su sosiego se deriva precisamente de esa condición. El minuto de descanso que para el boxeador del relato número cinco de *Neutral Corner* transcurría sin percatarse de nada, para el protagonista de esta narración se alarga lo suficiente para observar a su alrededor y analizar aquello que lo rodea:

Medio minuto. Solamente medio minuto. Miró otra vez al público y comprobó que era observado. Los cronistas de los periódicos deportivos se ofrecían cigarrillos y escribían

apresuradamente sus notas. En el ring side había una rubia casi refugiada en el pecho de su acompañante. (78)

La sangre fría con la que actúa el boxeador se debe a la falta de interés en la actividad que desempeña. Al observar al público, encuentra un panorama reiterativo del que se siente ajeno, a pesar de ser el centro de todas las miradas. Por eso, el boxeador se dispone a terminar la faena lo antes posible.

El espectáculo del público tenía la monotonía de siempre. Gente haciendo ademanes. Gente sonriéndole. La rubia seguía arregazada en su acompañante. Los cronistas fumaban y charlaban. Nada que mereciera la pena. Tenía que acabañar cuanto antes. Sonó la campana y regresó a sus asuntos. (78)

Este fragmento finaliza el relato, mostrando una sensación que no había aparecido hasta el momento entre los boxeadores anteriores: la desidia, unida al encierro, no en un mundo oscuro y tenebroso, sino aburrido, rutinario, sin interés alguno, en el que nunca sucede nada nuevo.

3.2.10. *El estratega*

Píndaro aparece de nuevo como autor de la cita de este relato, esta vez perteneciente a la *Olímpica 10^a*: «Agesidamos, campeón de boxeo en Olimpia, puede dar gracias a Ilas, su manager, como una vez Patroklos hizo con Aquiles. PINDARO» (Aldecoa, 1996: 81). *El estratega* es un relato cuyo protagonista, en este caso, no es el boxeador, sino el entrenador. Aldecoa abre un espacio para dedicar un microrrelato a la figura del estratega, quien diseña aquello que después, el boxeador, pondrá en práctica en el ring.

El relato, prácticamente en su totalidad un diálogo, comienza esta vez desde abajo del cuadrilátero: «Seguía el combate en las piernas y en los pies de los dos ejércitos. El suyo llevaba botas blancas y se desplazaba de puntillas, en un constante danzón agotador.» (83). La figura del entrenador, comparada con la de un estratega en la guerra, se muestra un paso por delante a lo largo del combate. «— Tú no te preocupes [al ayudante]. Nos están dando el combate. Está haciéndolo muy bien y aunque no es un gran boxeador, esta vez ganará.» (84). El otro personaje, el ayudante, no es capaz de estar a su altura, y la desventaja con la que corre el púgil de su equipo lo desanima: «—Lo va a noquear. No tiene nada que hacer como no sea un golpe de suerte. Esto está definitivamente perdido.» (83). Sin embargo, en el descanso, el púgil recibe las órdenes del entrenador, que lo llevan a la victoria.

El homenaje al entrenador, que conecta con la cita de Píndaro del principio, tiene lugar al final, cuando el ayudante escucha sus mismas palabras tras la victoria en boca de alguien del público.

Cuando regresaban a los vestuarios por un canal de palmas y gritos, el ayudante oyó un comentario:

—Solo ha sido un golpe de suerte. El combate lo llevaba el otro.

No volvió la cabeza. Sabía muy bien que la suerte no había intervenido en el combate. (85)

En efecto, aunque a los ojos del público la suerte haya cambiado la marcha del combate, el entrenador, en la sombra, ha sido el verdadero ganador, al menos el ganador intelectual, de la batalla.

3.2.11. Avispas y hormigas

La cita de este relato y de los dos siguientes se corresponden con diferentes epigramas del ya mencionado Lucilius. En este caso, le habla a un luchador cuyo cuerpo está destrozado por los golpes, Apollophanes:

Tu cabeza, Apollophanes, ha llegado a ser un cedazo, o las páginas de un libro carcomido, exactamente igual que un hormiguero, o como las notas musicales lidias o frigias. Pero sigue boxeando sin miedo, porque aunque te hagan papilla la cabeza tendrás las mismas marcas que tienes; no puedes tener más. LUCILIUS (Aldecoa, 1996: 89)

Las *avispas* y *hormigas* marcan la relación entre la cita y el relato y representan metafóricamente los pinchazos y cosquilleos intensos que sienten los boxeadores recién han recibido una paliza en el ring. El relato número 12 de *Neutral Corner*, que mezcla el diálogo, con el narrador omnisciente y el narrador protagonista, se enmarca en uno de los descansos de un combate, en el que, completamente destrozado, el púgil se niega a continuar: «Chispas en los ojos, dentro de los ojos, cauterizando el iris, royendo el nervio óptico. Y ahora una lengua bífida hasta el oscuro pensamiento, iluminándolo. Fuego en el vientre y en el corazón. Otra vez avispas; [...] —No puedo más.» (90).

El protagonista se muestra aturdido, dolorido y cansado, y, frente a la negativa de su entrenador para detener el combate, se evade, en el relato en primera persona, de nuevo acudiendo a la infancia. El periodo infantil de los boxeadores ha aparecido en otras ocasiones en *Neutral Corner*. En relación con el hormigueo que siente en su cuerpo, el boxeador sueña con liberarse de ellas en su infancia:

Quiero encontrar un hormiguero y deshacerlo, pisar las hormigas y orinarlas. Quiero volverme niño y dejar todo esto, porque no puedo más, porque ya te he dicho que no puedo más, porque tengo un enjambre en la cabeza y dentro de la cabeza, porque estoy en un incendio. (91)

Cuando el boxeador se viene abajo, la muralla que impide que escape, en este caso de forma más literal, es la necesidad de lucha, motivada quizá por las razones económicas. «—Tienes que seguir si quieres continuar comiendo de esto.» (91) Por tanto, la obligación que siente el boxeador en el combate se torna en este relato superior a sí mismo, en la que todo se resume a la subsistencia. La épica que podía encontrarse en anteriores relatos, aun sumergidos en la oscuridad y la asfixia, desaparece por completo al final de *Neutral Córner*, especialmente a partir de este relato.

3.2.12. Narciso

Lucilius continúa, como se ha dicho anteriormente, siendo el autor de la cita del relato número doce y penúltimo, si tenemos en cuenta la naturaleza distinta del relato número 14. En este caso, el epigrama atiende a un luchador, Estratophon, que ha quedado completamente desfigurado tras un combate.

Cuando Ulises después de veinte años regresó sano y salvo a su hogar, Argos, el perro, le reconoció en cuanto lo vio, pero tú, Estratophon, después de boxear durante cuatro horas has llegado a ser no sólo irreconocible para los perros sino para la ciudad. Si te molestas en echarte un espejo a la cara dirás bajo juramento: Yo no soy Estratophon. (Aldecoa, 1996: 94)

En este contexto, el boxeador que protagoniza el relato se encuentra en la cama en la mañana siguiente al combate que lo ha dejado destrozado:

Apenas había dormido. [...] Estaba sediento y al alargar el brazo derecho en busca del vaso de agua de la mesilla le dolió de tal manera que renunció al agua y, resignadamente, se quedó contemplando por las rendijas de los hinchados y cansados párpados la claridad neblinosa de los visillos. (96)

El relato se relaciona, desde el título, de forma irónicamente trágica con el mito de Narciso, invirtiéndolo. A pesar del fuerte dolor, el boxeador desconoce la tamaña deformidad que acusa en su rostro y descansa pensando en el combate de la noche anterior.

Pensó en el combate de la noche pasada. Había estado bien; había ganado a los puntos. [...] Vería lo que decían los periódicos... Uno de los críticos de la ciudad solía escribir que era un boxeador de pocos recursos. ¿De pocos recursos? Sin embargo, había

demostrado que tenía recursos suficientes para derrotar a una joven promesa y que retendría, con un poco de suerte, un par de temporadas más el campeonato. (96)

Sin embargo, cuando su entrenador le entrega los periódicos, descubre en ellos una fotografía de su cara en primer plano, donde no es capaz de reconocerse: «—No puede ser—dijo el campeón—, no puede ser. Ésta es la cara de un tío acabado. [...] Tráeme un espejo... No, no me lo traigas.» (98) Por añadido, el botones que acude a la habitación a traer los periódicos, se queda estupefacto ante su cara y no deja de mirarlo hasta que no sale de la habitación. El periódico, en este relato, actúa como la superficie del agua en la que Narciso se ve reflejado y donde finalmente cae. Sucede lo mismo con el periódico, pues una vez se ve reflejado el boxeador, pierde todas las esperanzas anteriormente albergadas en su mente, descubriendo que su carrera como boxeador ha llegado a su fin. El relato termina con un boxeador que pide un vaso de agua, postrado en su cama, con el periódico que le ha mostrado la verdad tirado en el suelo.

3.2.13. *Epitafio de un boxeador*

El último relato que puede considerarse un asalto, según la interpretación ya mencionada, está relacionado con la muerte de un boxeador. La cita previa continúa siendo de Lucilius, siendo ésta un epitafio a un boxeador muerto: «Nosotros, sus agradecidos contrarios, erigimos esta estatua a Apis, un boxeador considerado, que ni cuando nos fajábamos nos hacía daño.» (Aldecoa, 1996: 100).

El relato número 13 de *Neutral Córner* es, quizá, el más breve en extensión, de todos los relatos anteriores, guardando por ello una cierta coherencia con el título de epitafio. El ambiente del relato es un cementerio en el que está teniendo lugar el entierro de un boxeador: «Los acompañantes formaban un grupo friolero contemplando el trabajo de los enterradores. Eran pocos y se hablaban en voz baja.» (102). El final del combate que ha tenido lugar a lo largo de toda la obra finaliza con la muerte, pero también con la diferencia marcada entre el número de personas presentes en la victoria y en la derrota. Ha podido observarse cómo el público numeroso sonreía y apoya al boxeador en el combate, mientras que al final son sólo un grupo pequeño de *acompañantes*, ni siquiera seres queridos. Se perfila así la figura del boxeador, mediática y solitaria a un mismo tiempo: «Todo lo demás fue miseria hasta su muerte, y la Federación pagó el entierro.» (102).

El relato continúa con el momento en el que abren el ataúd antes de introducirlo en un nicho, describiendo la postura del púgil muerto, que no tenía las manos cruzadas, sino en

posición de combate: «[...] no habían logrado cruzar piadosamente las manos del excampeón, que conservaba la guardia cambiada con el brazo derecho caído según su estilo. Eso le quedaba.» (102).

La narración finaliza con una frase que escribe un joven periodista que había acudido al entierro: «Cuando abrieron la caja, el excampeón parecía totalmente K.O.» (102). La desafortunada declaración se torna una broma oscura, pesada y de mal gusto, pero se convierte en un epitafio perfecto por dos razones. En primer lugar, porque la desafortunada declaración se corresponde con la vida penosa y turbia de los boxeadores que han aparecido en *Neutral Corner*, que parecen más que vidas, malos sueños. En segundo lugar, porque existe una ausencia de la muerte en la frase, pues un K.O. supone un desmayo del que el boxeador se recupera. Así, esa frase alberga las dos caras de la moneda: la penuria y la eternidad que proporciona haber sido un gran campeón. «Los muertos deben ser respetados, pero era un buen epitafio.» (102).

3.2.14. *Crónica de un combate*

El relato número catorce carece, al igual que el primero, *Neutral corner*, de cita previa. El combate a 13 asaltos ha terminado. Sin embargo, el fenómeno del boxeo no termina cuando el combate finaliza, sino al día siguiente, cuando el periódico publica la crónica. En este sentido, el relato se forma a partir de un diálogo y finalmente una breve crónica de boxeo.

El ambiente con el que comienza *Crónica de un combate* es en una oficina de redacción de un periódico. El diálogo se establece entre dos periodistas con una conversación cotidiana. Para ellos, la velada de boxeo es material de trabajo para escribir la breve crónica pertinente: «— ¿Qué vas a hacer luego? —Si esto no se alarga, escribo la crónica en un momento y me voy al café. Me está esperando mi mujer.» (Aldecoa, 1996: 106). Los periodistas están inmersos en un mismo mundo, pero completamente ajeno al que *Neutral Corner* presenta en los trece anteriores microrrelatos. Con el desinterés y en mitad de sus preocupaciones livianas, el periodista escribe la crónica, plasmando en ella la emoción que requiere una crónica deportiva, pero la escribe cuanto antes para marchar a tomar su copa: «En el tercer asalto apeló a su viejo estilo. Parecía hecho de hierro. Clavó sus pies en el suelo y se dedicó a machacar sin cesar las costillas del gigante. Fue sencillamente salvaje...» (107).

La obra finaliza con la voz del periodista despidiéndose y entregando la crónica del combate: «—Esto ya está. Buenas noches.» (108). El final resulta tener un gran efecto, pues el lector, abatido tras la inmersión en el oscuro y duro ambiente del boxeo de combate, se encuentra de lleno con la frivolidad del cronista.

Presentados todos los microrrelatos que conforman la magnífica obra *Neutral Córner* de Ignacio Aldecoa, creo necesario abordar la pregunta acerca de si habría que reconsiderar la consideración de la obra como narrativa breve, posicionándose siempre desde los actuales cánones. Los diferentes relatos no sólo se relacionan los unos con los otros, enlazándose y conformando una totalidad, sino que puede observarse un argumento que avanza, que tiene un principio y un final, y que en solitario los relatos, aunque tengan un argumento particular, pierden ciertamente la fuerza y el sentido. En solitario, aparece una tesela del mosaico que es *Neutral Córner*, obra que, en su totalidad, conforma una perspectiva y profunda reflexión acerca del boxeo, pero también acerca del funcionamiento lineal de la vida. El proceso evolutivo que conforma cada estadio bien puede considerarse una dura y hermosa metáfora vital, desde la inconsciencia y desconocimiento inicial del funcionamiento de las cosas, pasando por los golpes duros intermedios, hasta la experiencia adquirida por todo el proceso, unida siempre a la decadencia que termina en la muerte. A la luz de estas consideraciones, me parece lícito plantear la posibilidad de que *Neutral Córner* sea, en efecto, una novela.

En la obra de Aldecoa, olvidada e infravalorada en la literatura española del siglo XX, el deporte funciona como temática, pero también como motor estructural y escalera hacia los grandes e importantes temas humanos y literarios.

3.3. *Once cuentos de fútbol*. El deporte de masas desde la intelectualidad

Para terminar el periodo de 1936 a 1975, este apartado está dedicado a una de las obras más desconocidas de Camilo José Cela: *Once cuentos de fútbol* (1972). Se trata de un libro compuesto por once relatos, al igual que los jugadores de fútbol de cada equipo. La fecha de publicación fue 1963 y fue editada por Editora Nacional, quién realizó un volumen cuidado y curioso, en el que cada relato iba acompañado de las ilustraciones de un niño, José Manuel Sáinz Gonzáles, alias Pepe. Tal y como afirma Tomás Cavanna Benet, aquel niño «supo llevar al lienzo con la facilidad, intención e ironía propias de sus pocos años, las extrañas realidades soñadas por el escritor.» (Cavanna, 2005: 5). Lo cierto es que, lejos de plasmar en las historias la exaltación épica del fútbol, pues ya por esos años la fiebre futbolística tenía gran potencia, o la heroicidad del deportista, Cela plantea un mundo paralelo al espectáculo de masas, observado desde el surrealismo, la crítica, la ironía y la intelectualidad, conformando unos textos extraños que no dejan de ser alegorías, en ocasiones profundamente moralistas, de la propia visión del autor al respecto del mundo futbolístico y deportivo en general.

A pesar de que actualmente no sea una de las obras más conocidas del escritor, en la época en que se publicó tuvo una buena acogida, pues «tuvo una excelente difusión y [...] hasta diez ediciones distintas, con traducciones al francés, holandés, portugués, italiano, turco y [...] japonés.» (Cavanna, 2005: 5).

La estructura de la obra consiste en una introducción, *El pie con bola o parábola de la juventud de por vida*, los once cuentos, distribuidos en cuatro mamotretos y un colofón, *Colofón envuelto en la Hoja del Lunes*. Los relatos presentan diferentes estampas del ambiente futbolístico, con personajes extraños con nombres aún más rebuscados y rimbombantes, a caballo entre la hipérbole y el esperpento, tras los cuales se esconde un gran sentido del humor e ironía. El fútbol que aparece representado en esta obra es un fútbol deformado, construido a partir de escenas rocambolescas en las que la ficción y la realidad ocupan un mismo y único lugar en el ambiente futbolístico, conformando, al fin, una gran sátira para el deporte del fútbol, muy crítica en algunos sentidos.

3.3.1. *El pie con bola o parábola de la juventud de por vida*

La introducción a *Once cuentos de fútbol* es una breve historieta sobre Giralda, una anciana que tiene apariencia de niña de tres años. El breve relato tiene una funcionalidad muy importante en la obra, pues presenta la clave de lectura a través de la cual el lector es invitado a acercarse a sus páginas, es decir, una *parábola* del enfoque que el lector va a encontrarse en las siguientes páginas. El lector es llamado espectador en el relato y el propio Cela se incluye como tal, introduciéndose como personaje «— ¡Chútale, Camilo, que vamos empatados a dieciocho!» (Cela, 1972: 17). La imagen de la niña vieja Giralda es descrita de forma quevedesca:

La criaturita se llama Giralda, igual que una infanta goda, y tienes los ojillos juntos y ruines, el pelo tristemente lacio, las patas cortas, el trasero cumplido y circunspecto, la voz de grillo, el ademán solemne, la faldita plisada y el jersey color verde lechuga. Giralda, bien mirado, es un asco de niña. Giralda nació viuda, lleva ya tres años de viudez [...] (15, 16)

La fantasía que desprende la descripción de la niña da lugar a pensar que no se corresponde con la descripción de ninguna persona humana, sino con la de una idea. En efecto, Giralda es una idea o, más que una idea, una actitud: a pesar de ser vieja, es una niña. Giralda se relaciona con el espectador o lector de forma infantil, «Giralda y el espectador, a veces, juegan a cocinitas con habichuelas y garbanzos.» (16), y es desde la actitud de la niñez desde la que el espectador debe acercarse a los relatos, pero no una niñez inmadura, sino una juventud

de espíritu. En este sentido, además de ser la introducción una clave de lectura, es una declaración del autor de la actitud con la que él entiende el fútbol y la vida.

Hay quien nace viejo y quien muere, pasmado por los años, gallarda o tiernamente joven, según el temperamento del oficio. [...] Giralda es una viejecita respetable (embalsamable) que acaba de nacer. Cuando Giralda llegue, en sus veinticinco años, a la senectud, al espectador—si Dios se sirve proveer— tendrán que ir a buscarlo a los solares donde se juega al chinito y a las canicas y al fútbol.

— ¡Chútale, Camilo, que vamos empatados a dieciocho!

Giralda, entonces, [...] correrá a guarecerse en la delicada sombra donde viven y se reproducen y mueren los misteriosos y cautelosos champiñones del más atroz olvido. ¡Pero para ella! (16, 17)

El fragmento anterior es el final del relato, y el autor presenta aquello que pasaría si su Giralda interior envejeciera. Tendría que ir a buscarlo allí donde siguen jugando los niños a la pelota. Giralda, así, o aquellos quienes hayan abandonado su condición de niño, se sumaría a la vida reiterativa y sin misterios, convirtiéndose en *champiñones del olvido*. Este es, precisamente, el sentido del título de la introducción. Es cierto que una parábola es una fábula, y efectivamente, la introducción se trata de eso mismo, pero no puede obviarse la asociación con la patada a un balón y el recorrido en el aire con forma de parábola. Cuando la bola cae, es necesario volver a pegarle una patada y seguir jugando al fútbol, pues si se detiene el juego, el balón caerá en picado, dando lugar al fin de la parábola de la vida.

La introducción a *Once cuentos de fútbol* se presenta, por tanto, como un alegato a la juventud. No es casual que la primera edición estuviera acompañada de ilustraciones realizadas por un niño. No hay épica en los relatos, sino juegos, tan extraños y locos como tienen lugar en la cabeza de los niños.

3.3.2. Mamotreto Primero: La lonja.

El Mamotreto Primero está formado por los tres primeros cuentos de los once totales que forman el volumen. Estos cuentos se titulan, *Aplicaciones de la teoría del librecambio*, *El tratillo* y *Fábula del carnero de oro*. Todos se ven enmarcados en el negocio de compra y venta y futbolistas, comparando éste con el funcionamiento de las subastas y la forma de venta en una lonja. La narración se forma a través de un narrador omnisciente en tercera persona junto con interrupciones dialogadas entre el narrador y un interlocutor desconocido. El funcionamiento del relato no se destruye si se eliminan las partes dialogadas, pero, sin embargo, la función de éstas partes es la de añadir la comicidad, a modo de gag, que caracteriza los relatos de la primera parte de *Once cuentos de fútbol*.

Aplicaciones de la teoría del librecambio

El primer relato se configura como un tramado histórico de la ascendencia de un ojeador de fútbol, aparentemente ficticio, al que llama *patrón de pesca de un club de posibles*, de nombre Timolao López Laguna, alias Quincio Toledo. La metáfora de la pesca para referirse a la caza de jugadores se utiliza durante todo el relato, y viene marcado por el nombre del *Mamotreto Primero. La lonja*. La narración es omnisciente, en pasado y en presente, siguiendo las pautas de una narración histórica poco al uso. Hay incisos de diálogo en el relato que formula preguntas acerca de la narración histórica, la cual se ve manchada con tinte de chascarrillo.

A los familiares del Santo Oficio, Catalino Toledo, con sus mañas y sus indisciplinas, los trajo por el camino de la amargura.

— ¿Y fue cierto que tuviera pacto con el diablo?

— Pues mire usted, eso no puede saberse, pero tampoco me extrañaría. [...] (Cela, 1972: 22)

La historia de la ascendencia de Quincio comienza en Inglaterra en el siglo de Isabel I. El médico de la reina fue un judío llamado Rodrigo López, a quien en el relato se le apoda Catalino Toledo, del cual, dice el autor, Shakespeare habló en *El mercader de Venecia*. Fue condenado a muerte por traición, y, según el relato, aquel judío es un antepasado del seleccionador de fútbol Quincio Toledo.

Continúa la historia en España, en el siglo XIX, con Memio López Valbuena, bajo pseudónimo, Drogón Toledo, descendiente de Catalino y antepasado de Quincio, tratándose de un personaje ficticio. El relato cuenta que fue un soldado expulsado de la guardia de Corps por tener amistad con el poeta Espronceda: «—Pues ya usted lo ve: se conoce que estaba muy entretenido con eso del romanticismo.» (22)

Finalmente, el relato se sitúa en la época de Quincio Toledo, describiéndolo como el seleccionador más avaricioso y traicionero de la historia, descendiente de un judío traidor. Está emprendido en la idea de traer al país a dos muchachos extranjeros *retintos*, Pipí, la Perla Negra, y Popó, el Diamante Negro. En el país de origen, comienzan a tener lugar quejas multitudinarias para evitar que se los lleven «porque [...] el gobierno, en defensa de los intereses patrios, arbitró muy cuantiosas partidas del presupuesto nacional al objeto de prevenir la catástrofe que supondría la marcha de los dos mozos retintos al extranjero.» (23). Estas revueltas causan una gran movilización y crisis política hasta llegar «a plantear ante la ONU la depredación que se intentaba llevar a cabo por los enemigos históricos de la democracia, con ayuda, en este caso, de las oligarquías internacionales y con desprecio del principio de la autodeterminación.» (23)

Quincio Toledo comienza entonces a extorsionar a los líderes políticos, y empieza a repartir entre el pueblo de aquel pequeño país extranjero los textos de Adam Smith, para llevar allí la teoría del librecambio «con el propósito de amansarlo» (24).

Tras el argumento, la ironía está servida. La crítica hacia la avasalladora industria del fútbol, el fútbol como tema de gravedad política, así como la puesta en duda de la honradez de los ojeadores empresarios de fútbol, puede palpase en todo el relato. Finalmente, la ironía culmina en el último fragmento:

Del judío Rodrigo López, alias Catalino Toledo, habló Shakespeare. De su descendiente Timolao López Laguna, alias Quincio Toledo, habla la Hoja del Lunes casi todos los lunes. Lo que importa es pasar a la historia. [...] Quincio Toledo como, sobre serlo, se siente carne histórica, desayuna de tenedor. (26).

Quincio Toledo es mostrado como figura representante de la industria del fútbol, presentado como un demonio preso del capitalismo, traficante de personas, «Quincio Toledo cuida a sus esclavos amorosamente, mientras no echen panza o adquieran malas mañas, y los alimenta con oro, igual que hace Belcebú con sus dragones, para que no se le escapen.» (24) y, sin embargo, desayuna finamente, con tenedor. El relato finaliza, por tanto, marcando fuertemente el carácter irónico, crítico y humorístico que caracteriza a éste y los demás relatos.

El tratllo

El segundo relato del *Mamotreto Primero* sigue la misma técnica de construcción narrativa que el relato anterior. Una narración histórica omnisciente cercana a la habladería o al cuento se ve interrumpida por un interlocutor que hace preguntas, las cuales, son respondidas por el narrador.

El argumento de este relato continúa con la metáfora de la pesca, pero habla de forma más directa del fútbol. El personaje protagonista, Don Teopempo Luarca Novillejo, con el sobrenombre de Pichón, es un «indiano de Cangas de Narcea [que] donde pone la mano brota el oro.» (Cela, 1972: 27). Está casado con Doña Filonila Swan, alias Flor de Loto, «una dominicana gorda, mulata y llena de sentimiento, que canta la ópera *Carmen* y recita a Amado Nervo poniendo los ojos en blanco.» (28). Teopempo es, además de comerciante marítimo *aficionado al tratllo*, un experto embalsamador. Esa técnica le permite comerciar con futbolistas embalsamados a Hong-Kong y Rusia. Así, trafica con los futbolistas embalsamados o, en otras palabras, futbolistas viejos que ya no sirven para jugar en los equipos de primera

Europeos. De hecho, el personaje busca la forma de hacer que envejezcan más despacio, y el relato lo representa de forma especialmente humorística.

Durante la segunda guerra mundial, don Teopempo anduvo por Groenlandia, pasando frío y cosechando sabidurías sobre el frío, por ejemplo: un hombre en hibernación se rejuvenece en función directa del cuadrado del frío que pueda resistir, expresado en grados centígrados, partido por la raíz de su ángulo facial, expresado en grados, minutos y segundos. (29)

La crítica sigue la misma línea que el cuento anterior, pues muestra continuamente la condición de empresa monetaria, interesada y económica de un negocio en el que son personas el objeto de compra-venta. De esta forma, muestra, casi de forma mordaz, la figura del futbolista como mera mercancía: «Don Teopempo Luarca, alias Pichón, importa futbolistas como quien importa motores diésel, y exporta futbolistas como quien exporta agrios y derivados.» (30). En otras palabras, el negocio consiste en importar a los mejores y exportar a los más mayores y de peor calidad. Por añadido, hace alusión también al dopaje, como si fuera el verdadero y más grave problema: «[...] sus futbolistas estarán congelados, sí, pero en sus organismos ni se rastrean los más ligeros indicios de formol y otras drogas. La seriedad comercial, a la larga, es muy rentable y conveniente.» (31).

Por su parte, Doña Filonila es una mujer culta que cuida de su marido de forma interesada. La condición de mujer de cultura en este cuento se plasma de forma irónica, pues los conocimientos de Filonila son usados por ella siempre de forma utilitaria e interesada. Le recita poesías de Amado Nervo, «para que pueda seguir dedicándose con entusiasmo al tratillo. [...] ¡Gobiernos, vanamente queréis hacer un óbice / de lo que es un gran signo de paz / entre los pueblos!» (32). La ilegalidad de los tratillos internacionales que lleva a cabo su marido recibe un lavado de cara cuando Filonila interpreta que sus tratos no son impedimentos de nada, sino que la acción de su marido promueve *la paz entre los pueblos*. La desfachatez que emanan ambos personajes se envuelve en el cuento, cuya forma de narrar coquetea con el chisme, pues se ve interrumpido el narrador por un interlocutor que hace preguntas y exclamaciones, en ocasiones poco oportunas y que, en algunas ocasiones, lo relacionan con el deporte: «¿Me da usted un vasito de sifón, para el flato?» (31)

El texto finaliza con una mordaz crítica hacia Filonila, «Las damas propensas a echar versos es lo que tienen: que a veces, se conoce que según la luna, abusan un poco de las circunstancias.» (32), en la que se remarca la idea del interés y la volubilidad de las personas en función del dinero por encima de todas las cosas.

Fábula del carnero de oro

El tercer y último cuento del *Mamotreto Primero* continúa inmerso en la temática del negocio del fútbol. El narrador omnisciente continúa relatando la historia, diluyéndose éste en ocasiones en breves diálogos en forma de interrupciones con un interlocutor desconocido.

El protagonista de *Fábula del carnero de oro* es Leufrido de Escodinas y Orpí, conde de la casa Lahorra. Es, también, un hombre de negocios del fútbol que tiene *en su posesión* a Estanislao, un futbolista llamado en el relato *el carnero de oro*: «El carnero de oro se llama Estanislao, como cualquier pobre, y cobra las patadas a treinta mil duros.» (Cela, 1972: 33). Se trata, pues, de un rentable futbolista del que su dueño, Leufrido, se aprovecha para enriquecerse. Nuevamente el futbolista es tratado en el relato como pura mercancía. Además de eso, se muestra como un hombre cuya educación es muy escasa, convirtiéndose así en un muñeco a merced de su *dueño*:

Estanislao es obediente y sentimental, intuitivo, ordenacista y atlético. Estanislao aprendió a leer y a escribir y las cuatro reglas y, a veces, hasta discurre con soltura.» (34)

Estanislao es lo que se llama un deportista completo: duro, incansable, peleón, oportuno y que además discurre (dentro de las lógicas limitaciones que cabe suponer). (36)

Su entrega al fútbol es total, y eso es lo realmente rentable para Leufrido, aunque esa entrega se retrata de forma irónica a través de las felicitaciones del público al jugador, que lo alaba por su entrega incondicional: «¡Viva Estanislao, modelo de profesionales pundonorosos!» (35). En efecto, se crea un triángulo vicioso en el relato. Por un lado, el futbolista, con escasa preparación, carne de cañón para los hombres de negocio del deporte, que se muestra como un perro o animal dócil para Leufrido: «Don Leufrido [...] se lo enseña a los forasteros y a algunos, a los más distinguidos y conspicuos, les permite que lo toquen un poco, sin abusar.» (36). Por otro lado, Leufrido es dueño del carnero de oro y hombre codicioso e interesado. Por último, el público, que es el espectador exterior que mantiene el negocio de Leufrido, pues realmente se presenta como cómplice, animando incondicionalmente la labor de Estanislao.

Sin embargo, el final del relato muestra a Leufrido también como un esclavo, pues el dinero que gana es a cuenta de un hombre, el canero de oro, al que tiene que mantener a su lado cueste lo que cueste.

Los carneros de oro son rentables, cierto es, pero también histéricos o al menos propenso a la histeria. Don Leufrido [...] dueño del canero de oro Estanislao, es también su esclavo y su nodriza. El poder y el dinero tienen sus servidumbres, exactamente lo mismo que la debilidad y la inopia. En el *Guzmán de Alfarache* se dice que el dinero calienta la sangre y la vivifica, pero su segunda parte [...] también se dice que no hay montaña tan alta que no suba un asno cargado de oro. Ni Esnislao ni el conde saben cuál de los dos *Guzmanes* tiene razón. (37, 38)

Así, al final del relato, la moraleja de la *Fábula del carnero de oro* es que la incultura e inopia en la que vive Estanislao ha provocado que se convierta en esclavo y mascota de competición de Leufrido, pero Leufrido se encuentra por su parte esclavizado por su codicia y los bienes materiales, en este caso, el futbolista Estanislao. La referencia final a los *Guzmanes* presenta el colofón del relato, presentando la dicotomía entre si el dinero da la felicidad y la vida o si, por el contrario, te las arrebatata.

3.3.3. *Mamotreto Segundo: La suerte de Juan Tarafe*

El *Mamotreto Segundo* alberga los tres siguientes cuentos de la obra. Se titulan *Retornelo del defensor de la ciudad*, *Nostalgia de Ávila de los Caballeros* y *El héroe*. La metáfora con la que titula el conjunto de relatos es *La suerte de Juan Tarafe*, refiriéndose a la forma de denominar en el lenguaje de germanía a los dados de juego. Los relatos son dedicados a los jugadores, comparados en este caso con dados, cuya suerte se muestra en la narración. Sin embargo, es la parte de la obra donde puede observarse en cierto modo la heroicidad de los futbolistas, aunque sigan plasmándose como marionetas. La forma de narración cambia en esta segunda parte a un tratamiento del narrador omnisciente más convencional. Existe el diálogo, pero el narrador no se ve inmerso en ningún momento en las intervenciones.

Retornelo del defensor de la ciudad

El primer relato del *Mamotreto Segundo* se embarca en una historia de guerra, en la que el portero Dominicó Fernández tiene que defender la portería en un partido. Sin embargo, la portería se transforma en el relato en la puerta de la ciudad, y es por la ciudad y sus habitantes por las que tiene que luchar el jugador, que a su vez se transforma en guerrero. El futbolista sufre la presión de los vecinos para que vaya a la batalla, a pesar de que puede morir en el intento.

— ¡Que tampoco sea la ciudad la primera tumba de tu conciencia! Mírala bien, Dominicó Fernández, ahí la tienes: la ciudad está ahí, con sus tejados, y su sol, y sus chopos; con sus campanas y sus hornos de pan; con sus trigales de paciente arada en los que no se puede jugar al fútbol [...]. Baja a las puertas de tu ciudad, Dominicó Fernández, y líbrala de las visitas (y hasta de las miradas) de los forasteros. [...]. Ponte a las puertas de tu ciudad, Dominicó Fernández, y prepárate a morir luchando como un lobo o como el gladiador ignorante de que tiene una hermana concubina del rey. (Cela, 1972: 41, 42)

Es llamativo el dequeísmo que aparece al final del fragmento, del que puede deducirse una plasmación de incultura por parte del vecino que instiga al futbolista, que, irónicamente, pide al jugador que luche como un *gladiador ignorante* cuya hermana es *concubina del rey*. El

honor del futbolista se ve quebrantado por la asociación de su figura con personajes encubiertos y deshonorados de la vida de un rey.

Otro personaje es la novia de Dominico, Mabelita Smith Catasuerio, presentada en el relato como una mujer que fuma *cigarrillos con filtro* mientras borda la colcha nupcial. Las vecinas, maliciosamente, le preguntan el sentido de su labor, «si tu prometido Dominico Fernández, el defensor de la ciudad, lo más probable es que caiga muerto [...] en defensa de la ciudad.» (43). Sin embargo, esa colcha será la que sirva como mortaja para el futbolista guerrero, al que, después del combate, traen a hombros muerto. El retorno a ritmo de música que tiene lugar en la obra da nombre al relato.

Tras la muerte del futbolista, varios personajes celebran el honor del futbolista y su gallardía con la banda de música tocando el pasodoble compuesto por ellos mismos *El defensor de la ciudad*. Entre ellos el padre del jugador, Mercurio Fernández, se siente orgulloso de la acción de su hijo: «¡Que soplen más fuerte [...]! ¡Esta es la gloria, la apoteosis de la gloria!» (44). De esta forma, todo el pueblo rinde homenaje al portero muerto en batalla, aunque el relato deja suspendida la sensación de que son los culpables de su muerte, excepto su novia, cuya colcha nupcial es enterrada bajo tierra como símbolo de su amor también muerto: «Cuando los hombres de la ciudad se hartaron de pasear en hombros por toda la ciudad a Dominico Fernández y dejaron su cuerpo en el camposanto, [...] el cadáver estaba amortajado con una colcha nupcial amorosamente cuajada de bodoques y saltaterandates, bordados en muy pálida y delicada color.» (45).

Nostalgia de Ávila de los Caballeros

El segundo relato del *Mamotreto Segundo* está dedicado a Sancho Adaja, llamado el Mozo, un jugador de fútbol de Ávila que siempre juega bajo la sombra de su muralla. La peculiaridad que tiene el futbolista, sin embargo, es que siempre que juega en territorio forastero, pierde.

Sancho Adaja, el Mozo, no puede jugar al fútbol sino a la sombra de las murallas; cuando lo meten en el tren y se lo llevan, por España adelante, a jugar en otros escenarios, a Sancho Adaja, el Mozo, le zurra la nostalgia y no acierta. Hay guerreros muy valerosos y esforzados, que no saben pelear si no es en la propicia sombra de los ojos amantes; se conoce que Sancho Adaja, el Mozo, es uno de ellos. (48)

Junto al personaje principal, aparecen don Pelayo y don Rubín de Bracamonte II, clérigos de cincuenta años, con cara de *listo melón* y *saludable sandía* respectivamente. Ellos animan al futbolista a viajar por España y «a que se harte de acribillar a goles a los extranjeros»

(49). Así, ambos personajes ponen nombres religiosos heterodoxos y heréticos a los equipos de otros lugares: «¡Sus y a ellos, Sancho Adaja, que tienen hechuras de luteranos!» (49),

[...] llaman luteranos a los de Segovia, Valladolid y Salamanca; volterianos a los de Madrid y Guadalajara; franchutes a los de Santander y Zaragoza [...], y sarracenos a los manchegos de Cuenca, de Albacete y de Ciudad Real. Cristianos, lo que se dice cristianos viejos, ya no quedan más que los de Arévalo (y para eso no siempre). (50)

Por otro lado, su novia, Guiomar, no aparece como personaje, sino mentada en varios momentos. En primer lugar, cuando se cuenta que Sancho está ahorrando para casarse con ella. Además, la imagen que busca en su mente cuando juega al fútbol en las murallas de Ávila, su patria, e intenta luchar por ella como un caballero de otra época.

A la sombra de las murallas, por debajo de la puerta del Carmen y guiándose por los cuatro puntos cardinales de los Cuatro Postes, Sancho Adaja, el Mozo, juega al fútbol como el paladín corre cañas ante la dama de sus pensamientos, sus sentimientos y sus proyectos. (50, 51).

En el relato se narra el mérito o título de la *dama* Guiomar, de forma cómica e irónica, pues es «el segundo premio en el concurso de trajes organizado por la señora del gobernador [...]» (51). El relato finaliza con la nostalgia de Sancho, quien tiene valor para luchar en su territorio con Guiomar en la mente, pero cuando se aleja, la nostalgia le impide acertar en el partido.

El héroe

El último relato del *Mamotreto Segundo* se acerca a un héroe especial, llamado Exuperancio Expósito, un anciano de una residencia que juega en el equipo Asilo F.C como extremo izquierda. La referencia a la ancianidad del personaje no existe en el relato. De hecho, tiene lugar un proceso de infantilización, en el que se muestra a Exuperancio como un niño que corre, juega y recibe recompensas de Sor Catalina, la superiora con comportamiento maternal hacia el anciano. «Sor Catalina, la superiora de las monjas de la caridad, le prepara ponches de jerez y huevos batidos (con mucho azúcar) para que mejor y con más puntería le pegue a la pelota.» (54). De hecho, el relato afirma que, si hubiera sido torero, el apodo hubiese sido *Niño de las monjas*.

Exuperancio Expósito es descrito como un hombre que «esconde un alma de mansa mariposa tras su fiero aspecto.» (54), así como obediente. Físicamente, es manco y tuerto, por lo que es comparado con el pirata español Benito Soto Aboal, aunque no hay pruebas de que aquel pirata español del XIX lo fuera. Sin embargo, su aspecto de hombre anciano no se corresponde con el trato que las monjas del asilo le proporcionan. Existe en este sentido un

juego de perspectivas, pues, mientras se explica el punto de vista de Exuperancio, el relato tiene vitalidad y parece que el héroe que juega al fútbol tiene libertad para vivir y decidir. Sin embargo, hay ciertos fragmentos que hacen que el lector se percate de que, en realidad, el anciano es un extraño héroe que vive atrapado en un asilo. Por ejemplo, siguiendo la metáfora del juego, el relato dice lo siguiente: «Exuperancio Expósito juega muy bien a las siete y media y sabe que pasarse es aún peor que quedarse corto.» (55). En efecto, el futbolista anciano juega los domingos a las siete y media porque sabe que debe seguir el horario para que no haya consecuencias negativas, o, en otras palabras, Exuperancio *no se la puede jugar*.

El relato finaliza calificando al héroe Exuperancio Expósito con un adjetivo propio de los adultos a los niños, haciendo patente la realidad de anciano obediente en el asilo: «Exuperancio Expósito, aunque es tuerto, y manco, y futbolista, y héroe, no salió nada descarado, lo que se dice nada descarado.» (57).

3.3.4. *Mamotreto Tercero: El potro*

La tercera parte de *Once cuentos de fútbol*, el *Mamotreto Tercero*, está formado por tres cuentos titulados *Como a perro por canestolendas*, *Alta escuela* y *El holocausto*. En estos relatos será la violencia del ambiente futbolístico la que aparezca de forma protagonista a través de diferentes historias.

Como a perro por canestolendas

El primer relato lleva por título una expresión que puede encontrarse, según cita al inicio, en el *Quijote* de Cervantes o en el *Marcos de Obregón* de Vicente Espinel: *mantear como a perro por canestolendas*, siendo estas últimas sinónimo de carnaval. El narrador omnisciente cuenta la historia del protagonista, Blas Tronchón, Harinita, un guardameta que es mantenido *como a perro por canestolendas* cada vez que falla un penalti. La violencia con los porteros, normalmente psicológica y verbal por parte del público, se tornará física en el cuento y será llevada a cabo por los propios compañeros.

El relato comienza explicando la vida dura de un perro de la calle y la tradición de pintar y mantear a perros de la calle en los días de carnaval: «A los perros, por canestolendas, los pintan a franjas para mayor y más cauteloso escarnio propio y regocijo de los demás, y así, cuando van por el aire, la gente dice: “¡Parecen mariposas!”» (Cela, 1972: 62). Seguidamente, esto es comparado con el mateo que sufre Blas, el portero, cuando termina el partido: «lo

pusieron en mitad de la manta y comenzaron a levantarlo en alto y a holgarse con él, como un perro por canestolendas. [...] —Que no hubiera fallado el penalti, ¿verdad usted?» (62).

Mientras mantean al portero Blas, acostumbrado a que suceda cada vez que falla, comienza a pensar y sus pensamientos son plasmados en el relato, rompiendo con el narrador omnisciente e introduciendo a un narrador protagonista. En sus pensamientos, Blas se queja: «Cuando tire otro penalty voy a poner mis cinco sentidos, a ver si acierto; estos bárbaros me van a moler, con tanto cumplir las órdenes de su conciencia. Yo me quedo con los enanos sin conciencia, con los enanos desaprensivos, con los desalmados» (65).

Sin embargo, al final del relato tiene lugar un diálogo en el que Blas afirma que no se cambiaría por don Felipito, su jefe, ni por un bombero, a lo que su interlocutora le responde: «—Entonces aguanta marea muchacho, y confórmate con que te manteen cuando marras el golpe. Los hay que están peor.» (66). El relato termina regresando al inicio, a aquellos quienes están peor que los porteros, que son los perros. Sin embargo, la última frase se transforma en una defensa de la figura del portero, pues Blas «no suele pifiar los penaltys, aunque eso de tirar penaltys tenga también sus quiebras, sus preocupaciones y su azar.» En efecto, los porteros juegan en los penaltys con un importante porcentaje de azar, el cual se reduce considerablemente en el juego de los otros futbolistas de un equipo.

Alta escuela

El segundo cuento del *Mamotreto Tercero* continúa con la animalización de los personajes futbolísticos. En este caso, el protagonista es Gainsborough XXI, un caballo *dark chestnut* que llega a ser futbolista hasta que es expulsado por ser caballo, pasando a ser manager de Waldetrudis Pucará F.C. (alta escuela).

El relato, con narrador omnisciente con interrupciones de una interlocutora desconocida que le hace preguntas al narrador, comienza explicando los diferentes tipos de pelaje que pueden tener los pura sangre ingleses. Seguidamente, habla de varios caballos supuestamente famosos, como Equipoise, Pretty Polly, Man O'War, y otros, los cuales resultan ser familiares antepasados del caballo protagonista. «De toda la estirpe, el único que probó a jugar al futbol fue Gainsborough XXI, que llegó a campeón de Europa con el *Stade* de Castelnaudary.[...] Después, [...] la FIFA lo descalificó por ser caballo» (68). Puede decirse que hay una ridiculización de las leyes futbolísticas en este relato, pues, a continuación, se dice que después de su expulsión se convirtió en el entrenador de Teógenes y Teogonio, dos porteros que juegan juntos en la misma portería. La interlocutora, en una interrupción, se sorprende cómicamente de que nadie consiga meterles gol a los porteros: «— ¿Y no les meten un gol, ni

de milagro?» (71). Por otro lado, la crítica existe por añadido en el hecho de que ambos futbolistas sean entrenados para que corran como caballos. Como ha podido observarse hasta el momento, la figura del futbolista, desde todas las extrañas perspectivas que propone el autor, siempre se relaciona con la explotación o el abuso por parte de los cargos de mando.

El relato continúa con Teógenes y Teogonio, la pareja de porteros, contando que se tatuaron la barriga de la misma forma y desde entonces eran imbatibles. En la narración se los llama dióscuros a ambos, realizando una versión irónica y cómica de la estatua que representa el mito griego de los Dióscuros, en el que los hermanos gemelos Polideuces, el boxeador, y Cástor, el adiestrador de caballos, tiran de los animales sobre dos carros. En este caso, es el caballo Gainsborough XXI quien *adiestra* a los dos porteros.

El relato finaliza con el siguiente fragmento: «Gainsborough XXI, que prefiere los campos de fútbol a los hipódromos, no ganó ningún año el Derby, ni el St. Leger, ni los Oaks, ni las Dos Mil Guineas, pero fue cantado, en cambio, por los poetas.» (72). El caballo, que nunca salió triunfador en esos campeonatos, futbolísticos y de hípica, fue alabado por los poetas, tal y como lo fueron Cástor y Polideuces. El relato termina, por tanto, con un giro del mito animalizándolo, con la correspondiente actitud cómica ante los campeonatos de fútbol y de hípica ingleses.

El holocausto

El último relato del *Mamotreto Tercero* es más violento incluso que *Como a perro por canestolendas* y, como no podía ser de otra forma, está dedicado a la figura del árbitro. Si al portero que no paraba un penalty lo manteaban, al árbitro lo asesinan en la horca. El humor que caracteriza a este cuento es, quizá, el más negro que ha podido verse en *Once cuentos de fútbol*. Continúa en este caso con el narrador omnisciente y los incisivos dialogados entre éste y una interlocutora.

El cuento comienza con una alusión a Voltaire, para quien «La verdad [...] tiene un límite práctico: el pellejo.» (73). Esta referencia aparece en el relato en relación con la decisión de marcar una falta en un partido de fútbol, pues los árbitros, en el relato, ponen en peligro su vida por hacer su trabajo: «Si los árbitros de fútbol fueran más volterianos y precavidos, se conseguiría desterrar, de una vez para siempre, la fea costumbre de ahorcar árbitros de fútbol (uso que tanto desdice el espíritu olímpico de jugadores, federativos y aficionados en general, casados o solteros» (73, 74). En efecto, existe en el cuento una crítica nuevamente al funcionamiento del fútbol y de su público, frente a los cuales, el árbitro debe coartar su decisión de aplicación de las normas si quiere salvaguardar su vida. Los personajes protagonistas en el

relato son Minervino Caeyemaex Cabrillas, alias Gazapo y Belarmino Galán Carlota, alias Goyito. El primero, murió en la horca por pitar un penalty al equipo de la casa. El segundo pitó un penalty prácticamente al inicio del partido. Frente a esto, el relato resulta ser muy escabroso, pero mantiene la coherencia con la peligrosidad que se presenta en el oficio de árbitro de fútbol.

Otra crítica aparece más adelante: «Minervino y Belarmino, colgados del cuello, pagan las culpas de la deformante educación que recibieron.» (76). Si tenemos en cuenta que lo que se considera *deformante* es aquello que se separa de la normalidad, se comprende que la razón por la que mueren en la horca los árbitros en el relato es que actúan de manera diferente a lo que los árbitros normales hacen habitualmente. Por tanto, el tipo de árbitro que es irónicamente asesinado en el relato es aquel que cumple con su trabajo de forma ética y aplica las normas del juego en el partido.

Por otro lado, hay referencia directa e irónica al público del fútbol en la narración, los cuales son divididos entre solteros y casados, añadiendo comicidad al relato. Los solteros, en posición inferior frente a los casados a la hora de juzgar a un árbitro, le piden permiso al alcalde para poner dos horcas diferentes, una para cada grupo, para «no tener que estar siempre a expensas de la horca de los padres de familia.» (77).

El final del relato hace alusión muy directa al mundo interesado del fútbol, en el que la verdad, si no es rentable, no tiene cabida.

Minervino y Belarmino ignoraban que la verdad tiene sus fronteras, como todo. En las islas, la frontera es más fácil de marcar. A lo mejor la verdad es una isla rodeada de conveniencia por todas partes (la conveniencia de librar el pellejo, a la cabeza de todas). Minervino y Belarmino, de haber leído a Voltaire, no hubieran sido tan tercios y mártires. (78)

Los árbitros honrados, así como la verdad como idea, son metaforizados en el último fragmento como islas en mitad de un sistema, en este caso el futbolístico, y una muchedumbre interesados.

3.3.5. Mamotreto Cuarto: La soledad y el azar

La última de las partes está conformada en esta ocasión por dos relatos, *Un ángel aventurero y zascandil* y *La cita con la muerte*. Los participantes de estos relatos son aspectos paralelos al mundo del fútbol y en cuya vida resulta de vital importancia: el jugador de quinielas y el jugador que muere en un campo de fútbol en mitad de un partido.

Un ángel aventurero y zascandil

El primer relato del *Mamotreto Cuarto* está dedicado a otro sector que también funciona en parte gracias al deporte del fútbol, y es el juego de azar. El narrador es omnisciente con alguna parte dialogada, desapareciendo la interlocutora que intervenía en otros relatos. El personaje protagonista es un brigadier, de nombre Sagartanas, «maestro en ciencias secretas (rifas tómbolas y quinielas)» (Cela: 1972: 81). Se describe en la narración como un ángel caído que, «rodando, rodando, rodó hasta los abismos de Belcebú.» (81). La relación con Satanás es evidente y el juego de apuestas con el que se ve asociado trae consigo la desgracia y condena de todos aquellos que confían en él para jugar a las apuestas. La dedicación de Sagartanas es la de atraer a personas de *alma cándida*, para indicarles cómo tienen que rellenar la quiniela: «— Aquí pon un 1, aquí pon una X, aquí pon un 2 (y así sucesivamente).» (82).

El otro personaje importante es Victuro Benicolet Cantueso, alias Simple de Cocentina, que se deja embaucar por Sagartanas para apostar. Sin embargo, Simple de Cocentina enferma gravemente, saliéndole un bubón en la cabeza, y dentro de ese bubón Sagartanas esconde la quiniela premiada cuyos resultados él mismo le había dictado. El brigadier, para estar presente, se introduce el cuerpo de la gata de Simple de Cocentina, de nombre Nunilona «a quien se le inyectaron los ojos en sangre, al recibirlo.» (83), la cual finalmente muere por este motivo.

Finalmente, cuando el bubón explota y Victuro muere, sus herederas, su tía y sus hijas, son las que cobran el premio tras su muerte y, como castigo de Sagartanas, éstas se entregan al vicio y la perdición. En efecto, la crítica al juego es el tema de este relato, en el que pierden incluso los que ganan el dinero de la apuesta, aportando así un carácter moralista al relato.

El relato termina con la referencia a Nunilona, la gata poseída, y a su tía e hijas herederas, quienes desconocen el motivo de la muerte del animal. El final se presenta irónico, pues el animal muere por culpa de la simpleza de Victuro, que se dejó embaucar por el demonio del juego:

La tía Luisa y sus doce hijas, total trece, aseguraban a las visitas que Nunilona, que siempre fuera una gata muy sentimental y mimosa, se había muerto por no poder aguantar la tristeza de verse sola y sin el tierno y bobito mozo Victuro, al lado y haciéndole compañía.
(86)

La cita con la muerte

El último de los once relatos que configuran *Once cuentos de fútbol* tiene como tema la muerte de un futbolista en mitad del partido: «Es raro, pero no imposible, que la muerte esté

agazapada en el córner.» (87). Aunque el narrador sigue siendo omnisciente, es más convencional y el tono de la narración cambia considerablemente en relación con los otros relatos, hacia la seriedad y mayor cordura. El protagonista es Hermelando, un jugador cuya suerte fue la de morir de un balonazo «en el sensible corazón, en el frágil relojito de sangre que, roto ya y parado, todavía esconde dentro del pecho.» (88).

El inicio del relato consiste en una disertación sobre la muerte en la que se reflexiona acerca de la diferencia entre la muerte de un joven y la muerte de un viejo: «A los jóvenes la muerte los caza al acecho, como es hábito del hombre y otras bestias traidoras, y no dando la cara, como pelea el león. A los viejos, la hiena de la muerte los rinde a fuerza de paciencia, a isócronos golpes de reloj, [...]» (87)

Seguidamente, aparece la escena del campo de fútbol con Georgina, la novia de Hermelando, llorando el cuerpo de su novio muerto, a la espera de que llegue el juez para levantar el cadáver, aunque el texto no pierde ciertos momentos de humor: «Hermelando Arnoldo Putifar se fue para el otro mundo sin que nadie pueda llamar a Georgina, siquiera para entretenerse, la mujer de Putifar.» (91). Sin embargo, tiene lugar en el relato un acontecimiento inesperado, pues aparece un fragmento en el que el autor interviene directamente en el texto, mostrando consciencia del ejercicio de creación: «Los textos que se titulan *La cita con la muerte* son, por lo general, tristes y lentos (aunque la muerte espera a la juventud en acecho y salte, veloz y alegre como la pantera, sobre la deseada carne de la juventud).» (91). Ciertamente, el relato hasta el momento tiene un ritmo lento y pausado, pero se acelera en este fragmento, que va seguido de una separación física en la página y, a continuación, aparece aquello que he interpretado como un final alternativo, en el que Hermelando resucita y sale corriendo del lugar:

Quando el señor juez, descabalgándose el puro y la acedía, mandó que se procediera al levantamiento del cadáver, Hermelando pegó un respingo y salió huyendo como un cohete (despavorido y dejando tras de sí una estela luminosa muy semejante a la del cometa Siwift). (91)

El cambio de ritmo entre el final alternativo y el resto del relato se marcan de forma evidente, y el estilo de narración del segundo final tiene mayor semejanza con el resto de la obra que el inicio del cuento. Éste resulta ser, desde mi punto de vista, un brillante final, pues proporciona al lector dos finales diferentes para lectores distintos. El primero, se corresponde con un lector adulto y acostumbrado a las convenciones. Este lector recibe el sarcasmo del autor cuando el texto dice «Los textos que se titulan *La cita con la muerte* son, por lo general, tristes y lentos» (91). En efecto, regresando a la parábola de Giralda, este es un final para aquellos que

nacen, se reproducen y mueren. Sin embargo, el final en la que el futbolista resucita es la opción para aquellos *homo ludens* que han jugado, como espectadores, a lo largo de la obra *Once cuentos de fútbol*, y que, a pesar de caer, siguen jugando de por vida.

Bien podría interpretarse el final como un resultado de un partido, en el que, o se gana, o se pierde, y la decisión, en este caso, no está en manos del azar ni de Sagartanas, sino en manos del lector.

3.3.6. Colofón envuelto en la Hoja del lunes

Los once relatos que configuran *Once cuentos de fútbol* han finalizado. Sin embargo, la obra termina con un colofón en forma de una pequeña imagen de la España futbolera muy interesante. Con la frase «Varios cientos de miles de españoles, a lo mejor varios millares de miles» (Cela, 1972: 95) que se repite varias veces a lo largo del breve relato, se explica el proceso de cómo los españoles acuden a por la Hoja del Lunes, con los resultados de los partidos, la cual les sirve como combustible para aguantar la semana; cómo comprueban los resultados que ya conocían de antemano y cómo todo termina en la charla en el trabajo que se alarga, por otra parte, hasta el domingo, porque «Los domingos, descansan y van al fútbol: a sufrir o a solazarse, honestamente, viendo sufrir a los demás.» (96)

El colofón y la obra terminan con el fragmento siguiente, en el que el fútbol se muestra como el motor de las vidas de todos los españoles cuya vida se reinicia cada domingo en el campo de fútbol:

Varios cientos de miles de españoles, a lo mejor varios millares de miles, guardan su corazón envuelto de por vida en la Hoja del Lunes, igual que el colofón del librito que aquí cerramos con las palabras que pronunciara Rebelais, muerto de risa, en el momento de morir: ¡Bajad el telón! ¡Se acabó el sainete!» (96)

Once cuentos de fútbol es una obra que merece ser leída más de una vez, pues con cada repaso el lector es capaz de ahondar un poco más en el universo que crea Camilo José Cela. Verdaderamente puede decirse que el escritor ha conseguido plasmar en la narración la inocencia del niño como espíritu observador, desde la que se describen realidades del mundo adulto bastante complejas. La ironía, la comicidad, y la originalidad del punto de vista en el tratamiento del fútbol son, desde mi criterio, los puntos más fuertes de la obra. El último, si cabe, el mayor, pues consigue plasmar y hacer comprender a cualquier lector, ajeno o seguidor del fútbol, el mecanismo interno y escondido que tiene lugar en este deporte, el cual, por otro

lado, es de plena actualidad: las estampas futbolísticas, costumbristas en ocasiones, forman una obra de temática y fondo deportivo de mucho interés y profundidad.

4. Capítulo cuarto. 1975 — 2000

4.1. *La torre herida por el rayo: un enfrentamiento ajedrecístico entre el Bien y el Mal (o viceversa)*

Ya en el periodo de 1975 al 2000, en 1983 se publica en la editorial Destino la nueva novela de Fernando Arrabal: *La torre herida por el rayo* (1987). Un año antes, en 1982, esta novela es galardonada con el Premio Nadal y posteriormente con el Premio Internacional Nabokov de novela.

Si hubiera que establecer una sola temática de la novela, la cual preponderase por encima de otras, quizás sería el juego en sí mismo, aunque observado desde varios aspectos distintos. En este sentido, Susana Pendzik afirma lo siguiente al respecto de Arrabal:

Salta a la vista que, para Fernando Arrabal, el juego no es un superfluo pasatiempo, un apéndice de la vida. Arrabal sabe muy bien lo que la mayoría de los niños intuyen (y la mayoría de los adultos olvidan): que el juego es una cosa muy seria. Ni siquiera estaríamos acercándonos del todo a la verdad si afirmásemos que, para Fernando Arrabal, el juego es una forma de vida; porque es mucho más que eso. [...] Como lo define Kundera, Arrabal es ante todo “un hombre que juega”. (Pendzik, 2005: 93)

En *La torre herida por el rayo* no se encuentran precisamente dos hombres cuya vida sea el ajedrez, o cuya existencia y honor se base en el ajedrez, sino que son dos hombres opuestos que juegan, y juegan al ajedrez como terreno neutral, con reglas fijas y preestablecidas. El título de la obra es el nombre de una carta del Tarot. Lo explica al inicio del relato, en un pequeño fragmento inicial acompañado por la carta en cuestión.

La imagen presenta una torre semiderruida por un rayo que cae sobre ella en la parte superior (cabeza). Esta torre es la columna del poder. Los ladrillos son de color de carne para ratificar que se trata de una construcción viviente, imagen del ser humano. El naipe expresa el peligro al que conduce todo exceso de seguridad en sí mismo, y su consecuencia: el orgullo. Megalomanía, persecución de quimeras y estrecho dogmatismo son los contextos del símbolo. (Arrabal, 1987: 7)

Los personajes principales son los dos jugadores, Marc Amary y Elías Tarsis. Amary es presentado como la parte racional, científica, calculadora y fría en la partida. Su infancia fue extremadamente traumática desde el propio nacimiento, pues la novela cuenta cómo Amary

nació en el retrete. Nació en mitad de una familia desestructurada, con una madre loca y un padre ausente. Padece trastorno de la personalidad y esquizofrenia, enfermedades que se ven reflejadas en la narración:

«El niño» dijo:

—Era un juego. Le estábamos haciendo «la esclavitud infra verde» en «technicolor», pero no te preocupes, luego la hubiéramos dado la «libertad asintetas».

—¿Qué es ese galimatías?

«Mickey» le explicó:

—Lo confunde todo. Se refiere a la «esclavitud infrarroja» y a la «libertad asintótica». Y volviéndose hacia «el niño», le explicó con voz de falsete: —En Física se llama la «esclavitud infrarroja» (y no infraverde) al hecho de que los quarks encerrados en el protón están confinados en bajas frecuencias, mientras que la «libertad asintótica» (y no, asintetas) señala la propiedad que tienen en altas frecuencias de actuar como partículas libres. [...]

—Has dicho todo esto como un papagayo, para reírte de mí y de mi trabajo de investigador. ¿Quién te ha enseñado todo lo que sabes?

«El niño» le explicó:

—«Los tres cóndores». Se lo han explicado con las cartas mientras juegan al póker a la dobladilla. Ellos lo saben todo: «Él» les habla con más frecuencia que a nosotros: se pasan el día juntos en lo más alto del firmamento.

«El maestro» se fue a dormir con «el loco», desesperado. Por culpa de «los tres cóndores» y de «Mickey» su autoridad, tan necesaria para conservar el equilibrio de «los demás», estaba por los suelos. (190)

Además, es un asesino que mató a su madre de una forma extremadamente cruel:

Muerte de Cécile: Llegó a casa con herida. En la cadera. Recogí trocitos de caca de caballo. «El niño» lo exigió. Los hice fermentar en cajas de Petri. Puse un soporte gelatinoso de agar. Las bacterias del tétanos crecieron y se multiplicaron. Test de reconocimiento positivo. Las alimenté con caldo de pollo y azúcar. Siguieron multiplicándose. Cuando hubo suficientes, las pasé por un filtro. Quedaron sólo las bacterias del tétanos. Se las apliqué a Cécile. (Cuando me lo pidió «el niño.») En la herida. Agonía larga. Me dijo «te cagué». Murió. «El maestro». (114,115)

Por su parte, Tarsis, es más bohemio, impulsivo e inexacto. Se casó con una mujer, Nuria, a la que conoció de forma casual e imprevista, a la que terminó maltratado psicológica y físicamente.

—Has pasado más de una hora en el café mirando al tipo de las gafas. ¡Y yo en medio! Tuviste el descaro en un momento dado de volverte a él y sonreírle. Te he visto. No lo puedes negar. ¿Te crees que no observé lo que hiciste con la falda?

Nuria sabía que no podía defenderse sin agravar su caso. Tarsis terminaba por tumbarla en el suelo, ponerse a caballo sobre su pecho e inmovilizarla con las rodillas al tiempo que le exigía que reconociera sus culpas como si sólo esta frase pudiera impedirle morir de desazón. Cuando, embriagada por la pena más que por el sufrimiento, Nuria, desconsolada y sin saber qué responder, lloraba a lágrima viva, comprobando el terrible tormento que causaba al hombre que con tanta madurez quería, Tarsis reducido, lloraba también como un niño, entraba en ella, le lamía las lágrimas y la consolaba con infinita ternura.

—Eres mi lobito.

—No lo volveré a hacer. Ya nunca te volveré a pegar.

Pero Nuria, al día siguiente, tenía que contarle una y mil veces cuál había sido su vida en Sitges antes de conocerle. (70)

Viajó y vivió sin rumbo ni metas fijas y se entregó durante mucho tiempo a la vida entre prostitutas. Puede atribuírsele gran parte de la culpa de que su mujer comenzase a prostituirse, para mantenerlos a los dos.

—Sería mejor que yo buscara un trabajo. Puede ser telefonista, o secretaria, o vendedora en una tienda.

Pero Tarsis se enconaba a la idea de que, en su ausencia, otros hombres la miraran, la rondaran, la hablaran, la requebraran, la piropearan, la sobaran, la babosearan. [...] Y, sin embargo, como la cosa más natural, aceptó cuando Nuria le propuso:

—Haré de fulana y con lo que gane podremos vivir.

Se diría incluso que hasta cierto punto su entrada en filas en el gremio del proxenetismo le sirvió de catarsis. (88)

En relación con el título, aparentemente Amary es la torre y Tarsis el rayo, según lo que dice el fragmento del Tarot inicial, *exceso de seguridad en sí mismo, su orgullo*, así como el marco de *megalomanía*. Sin embargo, el lector va descubriendo poco a poco en el relato, culminando al final de la obra, que es posible que los papeles se hayan invertido a lo largo de la historia, como se explica un poco más adelante.

El argumento de la novela puede ser presentado de forma sencilla o, si atendemos a las diferentes tramas subyacentes, de forma más compleja. La sencillez de su argumento se explica como una partida de ajedrez en la final del campeonato mundial en la que juegan dos hombres, Marc Amary y Elías Tarsis, hombres completamente opuestos y enfrentados por naturaleza. Finalmente, tras una larga partida, en la que ambos dejan caer toda su vida, hasta los rincones más oscuros de su alma, sobre el tablero, Amary pierde. El argumento sencillo de la novela se centra en el ajedrez como punto central pero también la estructura de la novela. Las diferentes secciones en las que se divide el texto no son capítulos propiamente dichos, ni existe una numeración ni un corte más allá de las jugadas de ajedrez de cada uno de los personajes. Así, la novela se estructura formalmente como una partida de ajedrez, así como el orden del contenido, pues la información de uno y otro personaje se intercala a modo de turnos de la partida. En otras palabras, si la narración se encuentra hablando de Amary, en el momento en que aparece la siguiente jugada en la imagen del tablero que aparece en el libro por parte de Tarsis, el tiempo para hablar del primero ha terminado, y la novela comienza a relatar la historia de Tarsis. Que la estructura de la novela esté inspirada en el funcionamiento de un deporte, ha podido observarse ya, aunque de un modo diferente, en *Neutral Córner* y más levemente en *Once cuentos de fútbol*.

El narrador de la obra es muy convencional en casi la totalidad de la obra, pues es un narrador omnisciente que solo se ve interrumpido en las ocasiones en las que se representa un diálogo o se muestra el contenido de, por ejemplo, algún documento. Sin embargo, es necesario apuntar que no es completamente neutro en el posicionamiento, ya no en la partida de ajedrez, sino en los juicios hacia las personalidades de cada uno de los personajes. No puede obviarse que, de una forma superficial, el narrador intenta que el lector tome una postura maniquea y decida acerca de quién es el bueno y quién es el malo en el enfrentamiento, siendo el malo Amary y el bueno Tarsis. Sin embargo, más adelante podrá verse que esto forma parte de un juego en la novela.

Frente al argumento simple, el argumento de la obra explicado de forma compleja requiere establecer algunas separaciones entre las diferentes tramas que se entrelazan. En efecto, existen en la novela tres tramas importantes. Por un lado, la primera y más importante, la partida de ajedrez, la cual será disfrutada y expresada al máximo solo por un lector que esté iniciado en el ajedrez, pues solo así podrá seguir la partida con los diferentes gráficos del tablero. Sin embargo, no es necesario conocer el deporte, pues la narración provoca interés en cada momento de las jugadas:

El estupor de los comentaristas que analizan en una sala contigua es normal: ha cometido una imprecisión de principiante; se diría que hipnotizado por la jugada de su adversario (b7-b6), ataca un ala Dama negra que aún no se ha definido, dando por supuesto que el Alfil ocupará la casilla b7.

Amary va a registrar su jugada sobre la planilla cuando de pronto su mano se detiene; examina el tablero y descubre su falta... demasiado tarde. (54)

En segundo lugar, se encuentra la trama de las historias biográficas de cada uno de los personajes que se cuentan en cada turno de la partida de ajedrez. Estas historias muestran las profundas diferencias que existen entre ambos, de forma que el lector, como anteriormente mencioné, se sitúa en uno de los bandos en el enfrentamiento. El narrador no fuerza, pero coquetea con la idea de que Tarsis sea mejor persona que Amary. Sin embargo, esto se presenta como una trampa, desde mi interpretación, pues desde la trama biográfica de la novela se puede observar el pasado oscuro que ambos poseen, así como la complejidad de sus vidas y de sus decisiones en el momento en que están jugando al ajedrez. Toda su experiencia y su destino ha provocado la separación total de ambos como ideas ontológicas. Para el lector resulta más sencillo situarse del lado de Tarsis, pero lo cierto es que, subrepticamente, la novela traiciona al lector que se ha posicionado de forma automática, y lo hace al final de la novela. Cuando se

describe la infancia de Tarsis al inicio de la obra, se cuenta con detenimiento sus acciones en el Colegio de San Antón en contra de otro niño de clase.

Dos semanas después de iniciar su segundo año en el Colegio de San Antón, Tarsis transformó a uno de sus compañeros en su «esclavo». Era un muchacho extraordinariamente obeso que pasaba con su familia extranjera — probablemente francesa — un año en la capital de España, y al que todos llamaban «el francés». Le castigaba a permanecer encerrado durante todos los tiempos de recreo en la última letrina de un oscuro y abandonado subsuelo contiguo al tercer patio: era un retrete a la turca, sucísimo y fétido. Nunca se supo cómo llegó a crear esta relación con su compañero. Durante las horas de penitencia de su «esclavo», Tarsis, como el resto de los alumnos de su clase, jugaba al frontón bajo las arcadas o al fútbol en el patio central, pero cada cuarto de hora corría hacia el antro para cerciorarse de que su prisionero no se había movido de su mazmorra. Precaución inútil ya que su «esclavo» hubiera podido escaparse si hubiera tenido la voluntad de hacerlo. En cada una de sus inspecciones, hallaba una razón de enfado que aumentaba su saña: en ocasiones porque «el francés» no se quedaba pegado exactamente contra el rincón del fondo como se lo tenía marcado, otras veces porque estaba persuadido de que le miraba con guasa o con altivez; cuando sospechaba que su detenido quería quejarse a los superiores y denunciarle, le abofeteaba en el colmo del furor o le zurraba con su correa. (28)

Estos acontecimientos se quedan atrás en la historia, pero se retoman justo al final de la novela, cuando Amary ya ha ingresado en prisión, desenmascarando así al verdadero psicópata:

Por favor especialísimo, el Ministerio de Justicia permitió a Tarsis visitar a Amary dos meses después de su triunfo. El guardián de la Cárcel de la Santé que le acompañó le advirtió:

— No le va a reconocer: ha engordado una barbaridad. Se pasa el día en la celda sin salir al paseo y hablándose constantemente, como si se representara todos los personajes de una función de cine.

Cuando Tarsis entró en la celda de su adversario, comprendió al fin dónde y cuándo le había conocido. Amary, obeso, se refugió detrás del váter, y le dijo con voz de falsete:

— «El niño» hará todo lo que le pidas. Como en el Colegio de San Antón de Madrid. (242)

En efecto, la recurrencia a la niñez de Amary en mitad de su encierro, tal y como Tarsis le condenó desde que era un niño, hace sentir al lector lástima e incluso empatía.

La tercera trama, enlazada junto a las dos anteriores, es la historia policiaca en la que se ven inmersos ambos personajes, por la que Amary es el secuestrador del primer ministro soviético, así como el asesino de la mujer y la suegra de Tarsis, al ser el causante de un atentado en una estación de tren.

Los terroristas, aprovechando la parada en Niza del tren París-Ventimiglia, colocaron una bomba en una de las sacas del correo. El atentado no provocó el cataclismo que esperaban, sino tan sólo un accidente menor [...]. El ministro de Transportes no ocultaba su satisfacción. Y no era para menos. Los servicios de seguridad habían funcionado a la perfección: la vía había sido liberada y la circulación restablecida seis horas después del

percance. Nuria y Soledad estaban impacientes; sólo les quedaban unos minutos para, como todas las tardes, ir a recoger a Tarsis a la puerta del taller. Luego con él, se irían dando una vuelta hasta Cap Ferrat para ver la puesta de sol. En realidad, el descarrilamiento ocasionó dos víctimas. Por fortuna, cuando fueron descubiertas, la prensa y la televisión ya se habían ido. El furgón de los equipajes al «acostarse» las había aplastado despachurrándolas. (222-223)

Su intención es desenmascararlo frente a todo el mundo al final del campeonato y que termine sus días encerrado, tal y como afirma al inicio de la novela: «— Huele a asesino que apesta. Llevo ya dos meses soportando este tufo. Es un criminal... podría probarlo. Claro que podría demostrarlo, pero ¿quién le escucharía? ¿A quién le interesaría verificar las pruebas indiscutibles —según él— que ha acumulado durante un año?» (9)

En mitad de todo el entramado, es necesario mencionar las alusiones subversivas que el autor introduce contra todos los órganos de poder, ya sean políticos, religiosos o académicos. Sin embargo, este tema requiere un análisis más extenso y pormenorizado que no tiene mucho en común con el tema que atañe a este trabajo.

Los contrincantes, además de ser personajes con historia propia, representan cada uno de ellos la idea del Bien y del Mal. Sin embargo, esa relación dicotómica y transitiva se ve plasmada de forma más compleja en *La torre herida por el rayo*, pues los límites entre ambas concepciones se difuminan de forma que resulta imposible establecer una elección concreta acerca de quién de cada uno de ellos representa qué, e incluso se presenta la reflexión final acerca de la posibilidad de realizar tal diferenciación, porque quizá ambos sean el rayo y ambos, a su vez, sean la torre.

La rivalidad entre ambos personajes tan diferentes que en la realidad no pueden ni siquiera comprenderse, llega a un punto aparentemente neutral, que es el tablero de ajedrez. Lo que supone que Amary y Tarsis decidan enfrentarse con el tablero de por medio, es que establecen una lucha con unas mismas reglas preestablecidas que caracterizan al deporte. Aunque sobre el tablero se vierta toda la desgracia y la inquina de ambos el uno por el otro, al sentarse a jugar al ajedrez, los opuestos se trasladan a otra dimensión, a la del juego, lugar en el que la victoria sería válida y aceptada por ambos cara a cara. El juego es la realidad paralela en la que ambos juegan las mismas reglas y, por lo tanto, una misma visión de la derrota y la victoria. El ajedrez les proporciona la posibilidad de que el rayo pueda herir realmente a la torre—sea ésta cualquiera de los dos—, cosa que en la realidad resultaría complejo e incluso, imposible.

Finalmente, cabe preguntarse acerca del sentido de la victoria de Tarsis frente Amary, y lo que ésta supone, teniendo en cuenta que se enfrentan concepciones opuestas de la vida.

Desde mi punto de vista, la única razón por la que Tarsis es el ganador es, simplemente, porque es mejor jugador que Amary. Me resulta difícil interpretar una victoria del Bien sobre el Mal, pues, como ya he presentado, cada lector crítico hará su juicio acerca de quién representa cada una de esas partes. La novela se torna en este sentido una novela compleja, pero completamente deportiva que, en esencia, alberga simplemente una partida de ajedrez.

4.2. El Alpe d'Huez: una gesta ciclista en primera línea

La última obra comentada en este estudio, *El Alpe d'Huez* (1995), fue escrita por Javier García Sánchez y publicada en 1994 en la editorial Plaza y Janés. Lo primero que puede decirse de la obra es que, quizá, ésta sea la novela más puramente deportiva de todas las que han sido comentadas en este trabajo. Todas y cada una de las ideas que introduce Sánchez en las más de 500 páginas que configuran la novela, se corresponden con el ciclismo. No quiere decir, por supuesto, que la novela solamente trate de ciclismo. Las lecturas que puedan hacerse en función de la gesta llevada a cabo por el corredor Jabato son varias y dependerán, obviamente, de cómo interpreten los lectores el esfuerzo titánico del ciclista. Por encima de eso, en pocas palabras, *El Alpe d'Huez* es una etapa del Tour de Francia, en la que el lector, literalmente, va montado sobre la bicicleta, pedaleando cuesta arriba.

El argumento de la novela es sencillo. Un ciclista, Jabato, que tiene 36 años, una edad avanzada para este deporte, decide desobedecer el plan de su equipo para la etapa del Tour de Francia, de mismo nombre que el título de la novela. A partir de ese momento, el ciclista realizará una carrera sorprendente, en la que se enfrenta a ciclistas mucho más jóvenes que él, situación que provocará verdaderos estragos. Sin embargo, tras muchos impedimentos, consigue salir vencedor de la etapa. Tras ella, Jabato se retira del ciclismo. La historia, presentada de forma sintética, parece excesivamente sencilla y, desde mi punto de vista, el final puede parecer ciertamente esperable. Sin embargo, opino que la novela no busca tener un final. El Tour de Francia y los corredores, más o menos importantes en la historia, se repiten cada año 1903. Sin embargo, creo que *El Alpe d'Huez* es esa clase de novelas cuyo único fin es el trayecto. Lo importante es haberlo transitado, con todo lo que ello conlleva.

El narrador, que no es el propio ciclista, sino el psicólogo deportivo del equipo, íntimo amigo de Jabato, que sigue la etapa desde el coche junto al director técnico y el mecánico, proporciona una perspectiva tan cercana a cada movimiento y decisión del corredor que induce una mimesis física en el proceso de lectura entre el ciclista que sufre y el lector. El narrador es, por tanto, de tipo personaje o testigo, que habla en presente inmediato, aunque en ocasiones le

habla mentalmente al ciclista, en un intento de comunicarse con él telepáticamente, en segunda persona y en presente.

Veinte pedaladas más y lo peor quedará atrás. Así aclaman, pero no te enteras. Y ahí sigues, muy cerca ya del final del puerto. Tienes los labios azulados, y el entorno de tus ojos se ha enrojecido. [...] Todo en tu rostro delata lo que sientes. Una remota opresión en la región cardíaca, pero por suerte aún controlable. Una respiración más frecuente y menos profunda. Pero lo has hecho, vas a hacerlo. [...] Ahora sí, el Galibier es tuyo. Te pertenece, Acabas de coronarlo, aunque quizá no te hayas dado plena cuenta de lo que has hecho. (309)

Si se denomina la obra como novela de trayecto, es comprensible que la acción se desarrolle linealmente. Por añadido, hay que apuntar el hecho importante de que en *El Alpe d'Huez* el tiempo del discurso se corresponde con tiempo de la historia. En otras palabras, la novela *se escribe* palabra a palabra a medida que Jabato pedalea.

Jabato y yo tenemos perfectamente pormenorizado, a modo de radiografía mental, esa especie de mapa del Alpe. Si se analizan sus once kilómetros y pico de ascensión pura se ve que los porcentajes son, en efecto, bastante regulares y difíciles, pero asequibles. Primer kilómetro: 9%. Segundo kilómetro: 8%. Tercer kilómetro: 9,2% [...]. Undécimo kilómetro: 6,5% aunque más de la mitad de ese último kilómetro es al 12%. A partir de ahí rebaja a un 5% y un 4%, hasta la meta. Pero la «ceguera» empieza a acosar las piernas ya en esa rampa inicial que Jabato dejó atrás, y que debe estar entre 12% y el 14%. Antes de llegar a la curva número 15 ya habrán aparecido cuatro puntos al 12%, puntos que poco después reaparecerán entre las curvas 11 y 4, alcanzando desniveles del 12%. (352, 353)

Existen algunos pequeños fragmentos en los que tienen lugar retrospectivas al pasado del ciclista a través de las que se explican datos importantes para comprender el desarrollo de la carrera, pero se presentan como recuerdos del narrador, que tienen lugar en el momento en que está sucediendo la carrera.

Jabato le tenía ganas a la etapa, y desde hace años. Ahora, empiezo a entender algunas cosas. Creo que esa obsesión se remonta a cuando debutó en el Tour, por no hablar de sus fantasías de chaval. En cinco ocasiones, sin contar con la de hoy, y ya como profesional, tuvo la oportunidad de pasar zonas y puertos de esta región en sendas etapas que concluían en Alpe d'Huez. [...] Hoy Jabato ha decidido iniciar la etapa como un terremoto. A los gregarios de los líderes no les habrá hecho ninguna gracia. Posiblemente, a los líderes tampoco. (171,172)

Otro punto importante de la obra en relación con el deporte y que, además, comparte con otras obras anteriormente comentadas es que, estructuralmente, *El Alpe d'Huez* se conforma siguiendo la estructura de la etapa del Tour. En primer lugar, aparece lo que podría llamarse el primer capítulo, que es en realidad, la primera parte de la etapa: *Le Croix de Fer*. Se trata del primer puerto que tiene que superar Jabato. Previa a la carrera, aparece presentada la noche

anterior. En entonces cuando Jabato, con un comportamiento cuyo psicólogo observa extraño y distraído, se encuentra meditando acerca de lo que hará a la mañana siguiente. El propio Jabato es consciente de que lo que pretende hacer en la carrera es, efectivamente, una locura: «Mañana voy a armarla.» (29).

Cuando comienza la carrera y Jabato empieza a pedalear sin control nada más empezar, el equipo se desconcierta y se enfada ante su rebeldía.

No ha hecho más que comenzar el martirio y ya hay locos que pretenden endurecerlo todavía más. No es normal. Los hombres del líder italiano estarán mirándose entre ellos. «¿Qué hacemos?», esperando consignas del coche del equipo o del propio maillot amarillo. «Un error», se le oye masticar al director-técnico desde el volante, pero da un manotazo en la puerta. Y brama: «¡Me cago en diez!». No, no puede disimularlo. Está realmente enfadado. Sigue diciendo: «No puedo creer que con lo zorro viejo que es se atreva a hacer algo así.» Un mecánico responde que todo lo que sea dejarse ver es bueno. No hace falta que haga alusión a intereses publicitarios. «Ahora nadie se entera de nada», le contesta su compañero. «En España, hasta después de comer no suelen conectar» [...] «Estas cosas se guardan para el final.» (82)

El único que no se enfada y, aunque expectante, mantiene la calma es el psicólogo, es decir, el narrador. Era el único que había escuchado a Jabato hablar acerca de que iba hacer algo sumamente arriesgado la noche anterior. En efecto, sus intenciones consisten en realizar la mejor carrera de su vida como deportista para retirarse *por la puerta grande*. Para ello, comienza desde el inicio entregando todas sus fuerzas, utilizando la marcha de la bicicleta que más recorrido realice en cada pedalada, para así conseguir sacar el mayor tiempo posible al resto de ciclistas desde el principio. Una vez ha realizado la subida, el descenso será acometido a gran velocidad, casi temerariamente. De esta forma, cuando Jabato llega al final de *le Croix de Fer*, ha ganado una ventaja importante al resto de competidores. En esta primera etapa, el equipo que lo acompaña desde el coche, lugar donde se encuentra el narrador de la historia, tiene dudas y se muestran preocupados.

Sólo temo que ese momento se precipite de un modo contrario a nuestros deseos. Ojalá la cosa siga como hasta ahora. Jabato me preocupa, pero él sigue con la tuerca metida y supongo que entra dentro de lo previsible que en cualquier momento el cuerpo le diga que ya está bien, que afloje de una vez. Mientras ese mismo cuerpo no le diga «basta», todo irá bien. (208)

No creen que pueda conseguirlo. Sin embargo, a partir de la segunda etapa, a la luz de la gran ventaja obtenida, comenzarán a confiar en que quizá sí es posible.

La siguiente parte del recorrido se corresponde con el segundo capítulo, *Col du Galibier*, el segundo puerto que Jabato tendrá que superar. Esa etapa se caracterizará por

conseguir algo más de ventaja, pero a partir de la mitad, el Galibier conseguirá que los perseguidores de Jabato se le aproximen poco a poco. La frescura de pedaleo que se podía observar en la primera etapa, va desapareciendo preocupantemente hasta el final de la segunda parte.

Jabato sigue con la boca completamente abierta. Prefiero no mirar la pantalla. Viéndolo desde aquí se aprecian puntos débiles, que van en peligroso aumento, aunque al verle subir en bailón casi todo el rato se tiene la impresión de que está ascendiendo bastante rápido. Falso. Tanto que hasta los mecánicos reconocen que realmente está atravesando en un mal momento. Dicen que ojalá llegue pronto arriba y pueda recuperar tiempo en el descenso. Se aferran a tal esperanza. (288)

Hasta el momento, Croix de Fer, la primera parte, supone una sensación de ascenso para el lector, pues la narración intercala cada noticia acerca de los segundos y minutos que va sumando Jabato de ventaja. Esa información, sumada al ambiente de aumento de esperanza, junto con la descripción detallada de su pedaleo, provoca una visión de ascensión. El lector puede sentir a partir del trascurso narrativo la fuerza que tiene el ciclista. En Col du Galibier, aunque más lentamente, los segundos continúan ascendiendo hasta la mitad de la etapa. Sin embargo, finalmente, el cansancio acumulado del ciclista provoca que comiencen a descender. Los datos que aparecen intermitentemente en la narración provocan un descenso del ritmo narrativo que se contagia mentalmente al que se encuentra leyendo.

4 minutos y 8 segundos. Vuelven a jugarse la vida todos. Y es aquí, ahora, cuando jugarse la vida para aumentar en apenas seis segundos la ventaja que les llevaba en la cima del Galibier, tal vez sea un gesto inútil, pues los chacales, las fieras, volverán a apretar en cuanto les sea posible. (318)

Llegamos a La Grave. Referencias de la Radio-Tour: 3 minutos y 50 segundos. Otro minúsculo y puntual estallido de adrenalina en las venas, pero ahora disfrazado de decepción. [...] En pocos kilómetros, y en cuando la carretera dejó de ser una pendiente pronunciada, quedando desniveles entre 2,5% y 4,8%, le han recortado la friolera de 18 segundos. (320)

Contener el aliento. «Tête de la course - Poursuivants»: 3 minutos 44 segundos. Las fieras han vuelto a morderle 6 segundos. Y estamos bajando. No sabemos qué decir. (322)

Por esta razón puede decirse que tanto la estructura como el ritmo se ven completamente conformados a partir de la acción del deporte. En otras palabras, mientras el ciclista se encuentra con fuerzas, el ritmo narrativo asciende. En el momento en que comienza a renquear por el cansancio, el ritmo también se ralentiza.

La tercera etapa, la más dura y la última, es *Alpe d'Huez*. La narración aporta el dato de que son 21 curvas las que conforman este último puerto que Jabato tiene que recorrer. A partir de ese momento, el tercer capítulo se subdividirá en el interior de la narración en una cuenta atrás, lenta y agonizante, siguiendo el número de curvas que recorre el ciclista.

Curva 8, a la izquierda. Un hombre le ofrece su esponja empapada. Él no mueve la cabeza. Le echa agua por encima. Sigue inmóvil. Si no fuese porque pedalea, podría decirse que está helado. Jabato acaba de dar una velocidad media de ascensión, por lo menos en lo que lleva hasta aquí, de 16,424 kilómetros por hora. (401)

Curva 7, ahí mismo. Tiendas de campaña allá arriba, en las laderas del monte. Y sombrillas, paraguas, *roulottes*, gorritas, botellas. Gente que lleva ahí varios días para ver el efímero paso de los ciclistas. Carretera D-211. Altitud 1390 metros. (407)

Junto a esto, los datos intermitentes acerca de la ventaja de Jabato siguen apareciendo en sentido descendente, pues los contrincantes lo alcanzan por momentos. El efecto que se consigue en cuanto al ritmo es contradictorio, pues por un lado la cuenta atrás de las curvas hace eterno y agonizante el recorrido, y por otro, los competidores le roban segundos por momentos al ciclista, por lo que Jabato tiene que correr, a pesar de que apenas pueda avanzar. Esto suscita en el lector una sugestión y contagio de sensaciones provocadas directamente por el esfuerzo del ciclista

Cuando Jabato llega a la meta y respira, el lector, miméticamente, también lo hace, y es esto precisamente lo que hace que *El Alpe d'Huez* sea una novela realmente interesante. El manejo del ritmo, utilizando las propias herramientas que el ciclismo le proporciona aplicadas a la literatura, configuran una novela que se lee *rodada* a pesar de su longitud y reducida acción.

Por otro lado, es necesario comentar el carácter profundo y marcado que tiene la novela de gesta heroica. Lo cierto es que, de las obras comentadas hasta el momento, es en ésta en la que puede observarse más claramente cómo el deporte es símbolo de la heroicidad más clásica.

Ahora sí, el Galibier es tuyo. Te pertenece. Acabas de coronarlo, aunque quizá no te hayas dado plena cuenta de lo que has hecho. Aunque yo siga sin entender en qué consiste de verdad la historia del Tour, como no sea la meticulosa cronología de un sufrimiento colectivo y silencioso de centenares de hombres que, como tú, llegaron a esta misma cima con idénticos síntomas a los tuyos. También ellos tuvieron calambres en las piernas, y vacío el estómago, y un paulatino deterioro de la visión. El precio que tuvieron que pagar fue transgredir el umbral del dolor, adentrarse en él sin rechistar, apretando los dientes y la cabeza alta.

Los cielos son tuyos, Jabato, y la tierra. Mira a tu alrededor si puedes hacerlo, si el cansancio no te lo impide. Éstos son tus dominios. No te importe ahora la jauría que viene a por ti. Respira. Llénate de vida. Piensa en algo hermoso por lo que merezca la pena luchar y, si eres capaz de hacerlo, corre cuando puedas. [...] Pero antes mira bien. Abre los ojos y observa aunque sea un instante, allá, hacia el sur, a tus pies. [...] Y más a la derecha, también ante tus pies, la blanca e impasible Meije, que se inclina ante ti. [...] Los otros serán tu estela, pero nunca podrán contemplar todo esto con tu mirada. [...] Mira y no olvides, porque dentro de poco acaso sólo te queden recuerdos. (309, 310)

Se presenta un personaje protagonista, Jabato, cuya edad supera con creces la de cualquiera de los favoritos para ganar la etapa. Sin embargo, una aparición, desconocida y

misteriosa, a la que se hace referencia al final de la novela, hace que el héroe supere la extensa carretera, superando el trayecto.

Sé que Jabato está tranquilo, en paz consigo mismo. Aquí no es necesaria mi presencia. Decido retirarme y, sin embargo, ya en la puerta, no puedo evitar girarme hacia él y preguntárselo;

— Estás viendo algo, ¿no es eso?

Me mira. Ha sonreído. De nuevo se queda absorto frente a la ventana. Sé que si no lo averiguo hoy, no lo haré nunca. [...] Así que me atrevo a insistir, pese a no haber obtenido ninguna respuesta. En el fondo es una afirmación y sólo pretendo que él me la confirme:

— También lo viste hoy todo el rato.

Sin mirarme siquiera, pero ahora con voz templada, responde escuetamente:

— Sí. (519, 520)

Ciertamente, podría establecerse de forma muy directa y literal el cronotopo del héroe que posee una carencia o impedimento para conseguir su objetivo, en este caso la edad del deportista, que hace un viaje en el que tiene que superar tres pruebas, para finalmente superar esa carencia cuando alcanza la meta. Al final de la novela, Jabato ha conseguido la victoria de la etapa y ya puede retirarse. Sin embargo, la novela abre la perspectiva de que lo importante fue el trayecto, casi conectando con el lema olímpico de Pierre de Coubertin mencionado en el primer capítulo de este trabajo, y no el final: «La gesta fue intentarlo, no el éxito final.» (517)

Otro aspecto interesante de la novela atiende a otra alusión final que considero realmente importante. La gesta que lleva a cabo Jabato en la novela resulta ser una locura inimaginable por el resto del equipo. Esto marca una diferencia importante entre el héroe y los demás, y es que hay una cierta inconsciencia vista desde el punto de vista adulto, que se traduce en una visión imaginaria para Jabato propia de un niño.

[psicólogo] —¿Qué es ese algo, qué es? [...]

De pronto enmarca una amplia sonrisa y me guiña un ojo. [...] Sólo sonrío como un niño que pretendiera hacernos medianamente partícipes de su preciado secreto, enigma que quizá ni él acaba de comprender, intentando que seamos parte íntegra del mismo, lo que le provoca alborozo y un sentimiento de irreprimita complicidad. (520, 521)

La condición de niñez del espíritu del ciclista que se traduce de su comportamiento es precisamente lo que marca la diferencia entre los demás y el héroe. Podemos observar el espíritu joven que reclamaba Cela en *Once cuentos de fútbol*. Lo cierto es que la novela *El Alpe d'Huez* puede denominarse como una gesta literaria, creada a las puertas del siglo XXI. La elección del ciclismo como deporte protagonista es una de las condiciones para que la obra se torne heroica, pues si no puede considerarse el deporte más duro, está en la lista de los cinco primeros sin dudar. Junto a esto, el ritmo de narración está magistralmente controlado, siendo capaz de

contagiar al lector en cada pedalada del ciclista, haciéndole partícipe, en primera línea, de lo que supone realizar la etapa reina del Tour de Francia, a pesar de las dificultades.

En los capítulos que preceden, la pretensión ha sido analizar las diferentes obras, en función de su temática y en relación siempre con el momento en el que fueron escritas. Ordenados los capítulos y obras cronológicamente, puede observarse perfectamente un cambio considerable en la forma de recepción del deporte y posterior plasmación en la narrativa. En el siguiente y último capítulo pretendo abordar, a la luz de las ideas que se dilucidan en los comentarios anteriores, el sentido del deporte en la narrativa, en la literatura, pero, sobre todo, pretendo explicar mis impresiones del significado del fenómeno del deporte en el siglo XX y de cómo esto puede verse reflejado en las obras que se han comentado.

5. Capítulo quinto: Deporte y literatura. Temas y enfoques. Conclusiones

Las páginas que preceden al último capítulo que conforma este trabajo suponen una mostración del panorama literario en relación con el deporte. Sin embargo, este estudio estaría incompleto si no dedicase algunas páginas a la reflexión acerca del significado del deporte en la literatura, y más allá, en el arte y la cultura del siglo XX. Existen varias formas de tratamiento y de plasmación del deporte, así como interpretaciones de éste, en las obras que han acometido los capítulos segundo, tercero y cuarto. Todas ellas pueden comprenderse de forma paralela al avance y desarrollo del deporte en España, pues el hecho de haber elegido la ordenación cronológica ha dado como resultado un pequeño mosaico de la situación del deporte como fenómeno en la sociedad española.

Puede hablarse, en efecto, de varios temas preponderantes para los que el deporte sirve de herramienta expresiva en las obras literarias: la modernidad, el sentido de la vida y, sobre todo, el espíritu de juego, asociado a la infancia. Desde mi punto de vista, a la luz de las obras comentadas en este trabajo, esos son los grandes temas que aparecen en las obras, los cuales son abordados desde la máscara del deporte. Esto no significa que lo deportivo pase a un segundo lugar o que no sea lo principal de las obras presentadas. En efecto, ninguna de ellas sería posible sin comprender que el deporte es el motor de funcionamiento. Más bien es necesario observar que una historia deportiva es completamente capaz de tratar grandes temas. La razón por la que hago esta reflexión atiende a una característica común de todas las obras presentadas: puede decirse que, en la actualidad, todas ellas han caído en el conjunto de obras secundarias de los autores. Una de las motivaciones por las que decidí elegir autores con cierto renombre y reconocimiento en el panorama literario español fue precisamente ésta. Quizá podría hablarse de una minusvaloración del deporte como elemento literario, o más allá, cultural, en la sociedad española, asociándolo al fenómeno de masas, que, por otra parte, puede ser completamente comprensible. La consideración del deporte en el siglo XIX, tal y como se alude en el primer capítulo, como ejercicio de holgazanería y simple ocio, parece haberse establecido nuevamente, dejando a un lado la intención educativa de Pierre de Coubertin o

Ginér de los Ríos, de otorgar al deporte la elevada estima que para ellos merecía. Sean cuales fueren las razones, la literatura deportiva, en este sentido, ha pagado un alto precio.

Regresando a los grandes enfoques humanos llevados a cabo desde la narrativa deportiva presentada en este estudio, las líneas que siguen tienen el cometido de explicar más detenidamente cómo han funcionado esos temas en las obras comentadas.

En primer lugar, siguiendo el orden de aparición, se encuentra el factor de la modernidad en la literatura deportiva. Considero que *El boxeador y un ángel* y el cuento *El partido de fútbol* son los que muestran al deporte como un elemento moderno y lo hacen desde perspectivas muy diferentes.

La obra de Francisco Ayala se enmarca en la urbe, conformada a partir de diversos elementos que implican una imagen innovadora y moderna de su ambiente. Algunos de esos elementos son una estación, una pista, una fábrica, un velódromo, la Universidad, un circo, un gimnasio y el cine. Esta declaración explícita que tiene lugar en *El boxeador y un ángel* en *La hora muerta* implica que el deporte—pista, velódromo, gimnasio—, el transporte—estación—, la industria—fábrica— y el ocio—circo, cine—, son elementos que llaman la atención al escritor vanguardista precisamente porque requieren una ruptura con las concepciones anteriores establecidas, tal y como corresponde a los comicios del siglo XX. Como bien apunta Luis de Llera:

Ante todo, la literatura vanguardista ni nació, ni se desarrolló aislada respecto a otros artes y saberes de la época, pues cada día resulta más evidente que el vanguardismo, a pesar de la efemeridad temporal y de la relativamente escasa difusión del movimiento, representó la estética, la filosofía y la actitud de una época. (Llera, 2000: 49)

Por otro lado, la representación del combate que tiene lugar en el primer relato de *El boxeador y un ángel* no está, desde mi punto de vista, relacionada con la forma en que trata el boxeo Aldecoa en *Neutral córner*. En el primer caso, el personaje del boxeador cumple la misma función que los demás elementos modernos y urbanitas con los que se crean los relatos, conformándose como el personaje estrambótico que requiere la obra de Ayala. En relación con la obra de Aldecoa, puede observarse cómo se refleja el desarrollo del deporte en la literatura desde 1929 hasta 1962, periodo de tiempo en el que el deporte pasa de ser una práctica relativamente elitista a su vulgarización, llegando en el boxeo, incluso, a ser el deporte de los estratos más bajos de la sociedad.

El otro caso en el que el deporte es tratado desde el enfoque de la modernidad es el cuento *El partido de fútbol*, de García Pavón. Esencialmente, el cuento guarda una confrontación entre la tradición española y la pujante modernidad que ya estaba tomando sus

bases sólidas en la sociedad de España. *Cuentos republicanos* están enmarcados temporalmente en los años previos a la Segunda República y los años mismos en los que se desarrolló y, concretamente, *El partido de fútbol* hace referencia al momento del inicio de ésta, por lo que el año 1931 es la fecha en la que se enmarca el cuento. Opino que, por esta razón, se encuentra una similitud de enfoque entre ambas visiones del deporte. En efecto, en el cuento de García Pavón hay una plasmación de las pequeñas grietas que aparecen en la tradición española—en el toreo—, en pos del deporte, el fútbol en este caso, que llega directo de Inglaterra.

Uno de los puntos de interés observados en *El partido de fútbol* en este sentido, es la referencia al atuendo *sport*, no sólo de los jugadores, sino del público que acude. En la actualidad, *ir de sport* es portar precisamente unas ropas cotidianas y cómodas, tal y como describe el narrador del cuento. Por el contrario, el toreo se envuelve en una atmósfera de seriedad y ropas elegantes. En efecto, la tradición que tiene lugar hasta el XIX se ve enfrentada con las concepciones de una nueva época, en la que el deporte tiene un papel fundamental. El fenómeno del deporte actuó en todas las ramas de la sociedad, y resulta interesante observar cómo se refleja en *El partido de fútbol* la sorpresa ante los cambios que tienen lugar entre los españoles.

Otro tema que aparece en alguna de las obras comentadas es el tema del sentido de la vida o, en otras palabras, el deporte como metáfora de la vida. En especial, es necesario hacer referencia a *Neutral córner*, pues, además de presentar un combate de boxeo en 13 asaltos, puede interpretarse según la forma en que avanza la historia, como una plasmación del funcionamiento vital desde el tópico de *la vida como lucha*. No es *naces, te reproduces y mueres*, sino *naces, te peleas y mueres*. Desde un sentimiento agónico y asfixiante, los diferentes boxeadores son organizados dentro del conjunto, mostrando primero a los más inexpertos, evolucionando hacia la experiencia, para finalmente terminar con la muerte y la breve crónica, siendo ésta última aquello que queda del hombre después de su muerte: una breve reseña que no representa ni una ínfima parte del desarrollo. Considero, por esta razón, que el sentido de la vida o, quizá, el camino, es otro de los temas importantes que se dilucidan a través de la obra de Aldecoa.

Es necesario observar el contraste entre *Neutral córner* y el resto de las obras, en las que—después hablaré de esta importante cuestión—el espíritu lúdico es el preponderante. En efecto, no puede obviarse la característica esencial del boxeo frente a otros deportes, como el fútbol o el ciclismo, y es la crudeza de su ejercicio. No es un juego para niños. Sin embargo, la infancia aparece representada en la obra de una forma diferente: como refugio interior frente a la dureza del boxeo y de la vida. Varios de los microrrelatos que conforman la obra hacen

referencia a cómo los boxeadores recuerdan su niñez y la comparan con su vida adulta. Esto provoca un añadido a la asfixia, pues suscita el deseo del retorno, de la vuelta atrás, algo que resulta imposible.

Otro de los temas importantes es la heroicidad o, en otras palabras, el deporte como gesta del héroe. Esta característica puede observarse, principalmente, en *El Alpe d'Huez*, aunque también en *Neutral Córner*.

En cuanto a la obra de Aldecoa, puede decirse que la heroicidad que plasma está ligada al destino de los boxeadores, del que no pueden escapar. El hecho de que sean hombres pobres, los encierra en un callejón sin salida. Así, cada uno de los púgiles no tiene más remedio que luchar en combate, y hacerlo lo mejor posible, para salvar su vida y continuar ganando dinero. Para el público, parte importante en el desarrollo de la obra, los boxeadores son héroes, pero la obra se encarga precisamente de mostrar que su imagen heroica parte de la necesidad.

Sin embargo, *El Alpe d'Huez* es la gran gesta de todas las obras comentadas. Considero esencial comprender que la novela de Sánchez es la más reciente de todas las que se han tratado en este trabajo, lo que supone que la concepción del deporte y de los deportistas es ya, sino igual, cercana a la actual. Si se tiene en cuenta el paso de una práctica de la élite al espectáculo de masas que tiene lugar en el siglo XX, guarda cierto sentido que el gran héroe, en este caso ciclista, aparezca al final de la segunda mitad de la centuria.

Por otro lado, el tratamiento de la historia heroica en *El Alpe d'Huez* se corresponde con el de los cuentos tradicionales, en los que existe un héroe que tiene que superar una serie de pruebas para alcanzar el bien que corresponda. Tal y como apunta José Manuel Pedrosa:

[...] el héroe parte de una situación de limitación o *carencia* (como diría Vladimir Propp) de bienes, pero que es capaz de superarla, con esfuerzo, valentía y alianza de sus auxiliares, para alcanzar una situación de plena satisfacción o de *no limitación* final de bienes. Tales bienes pueden ser de tipo personal [...], materiales [...] y culturales [...]. La comunidad les otorga entonces la consideración de personajes fuertes, valientes y capaces. [...] Estos quedan definitivamente consolidados cuando al héroe se le asocian determinadas cualidades de tipo simbólicos que reflejan una relación especial y sobrehumana con el entorno (con el espacio) y consigo mismo (con su cuerpo). (Pedrosa, 2003)

Esta es, en efecto, la fórmula a través de la que se construye la novela de Sánchez, en la que el ciclista atraviesa la etapa del Tour de Francia siendo el menos indicado para conseguirlo por su avanzada edad, trayecto en el que necesitará en ocasiones ayuda por parte del equipo que lo acompaña. Su valentía, en este caso, es recompensada con el bien, desde mi punto de vista, de tipo simbólico, que es la autoconciencia de haber conseguido superar la etapa. El hecho de que sea el deporte el medio por el cual el héroe se consagra como tal, lleva consigo

esta clase de recompensa. El héroe deportista no lucha por recibir nada a cambio más que la propia satisfacción de hacerlo y conseguirlo. Esta inutilidad del deporte, *el deporte por el deporte*, comprendiéndolo desde el utilitarismo y el materialismo, lo conecta de inmediato con el arte. La motivación por la que un artista hace arte, es el arte en sí mismo, al igual que el deportista que practica deporte, cuyo motor es simplemente el mismo deporte. Por tanto, la belleza estética que emana de la gesta del ciclista reside precisamente en que no hay nada material al final de la etapa, más que haber superado el reto. Ortega apunta acertadamente en *El tema de nuestro tiempo*:

Si en el trabajo es la finalidad de la obra quien da sentido y valor al esfuerzo, en el deporte es el esfuerzo espontáneo quien dignifica el resultado. Se trata de un esfuerzo lujoso, que se entrega a manos llenas sin esperanza de recompensa, como un rebose de íntimas energías. De aquí que la calidad del esfuerzo deportivo sea siempre egregia, exquisita. No es posible someterla a la unidad de peso y medida que rige la usual remuneración del trabajo. A las obras verdaderamente valiosas sólo se llega por mediación de este antieconómico esfuerzo: la creación científica y artística, el heroísmo político y moral, la santidad religiosa son los sublimes resultados del deporte. (Ortega, 1985: 39)

El último tema relevante que se dilucida de las obras comentadas es el espíritu lúdico, entendiendo éste como la mezcla de la juventud y el juego. Considero que todas las obras, exceptuando *Neutral Córner*, por las razones anteriormente expuestas, guardan ese punto de inflexión, a partir del cual el deportista que la literatura deportiva presenta es aquel que guarda en su interior un eterno niño.

En primer lugar, en *El boxeador y un ángel*, el espíritu lúdico se presenta, no en cuanto a temática, sino en cuanto a la forma de la obra. Esto fue apuntado por Gabriele Morelli al respecto de la Vanguardia en general:

Aclarado el carácter específico del *ludus* español, se reconoce que éste no afecta sólo a la creación literaria, sino que abraza un amplio haz de posibilidades expresivas en las que la relación entre arte y juego confirma el concepto orteguiano de la obra que tiene un fin en sí misma, ajena y resistente a cualquier pretensión de sistematización extraliteraria, [...] como lo define Ortega, arte elitista, gratuito, autosuficiente.

En este sentido el tema deportivo, típico de la primera vanguardia, se asocia perfectamente al elemento lúdico y se asocia a la imagen de cierta salud física y mental que fue difundida y sostenida en España por la pedagogía krausista [...]. (Morelli, 2000: 12)

Las imágenes surrealistas que crea Ayala en su obra son, metafóricamente, *puñetazos* a la realidad. En efecto, existe una voluntad de juego con el lenguaje y las palabras. Ortega observa lo siguiente al respecto del nuevo arte:

El síntoma general del nuevo estilo que transparece en todas sus multiformes manifestaciones consiste en que el arte ha sido desalojado de la zona seria de la vida, ha dejado de ser un centro de gravitación vital. El carácter semirreligioso, de elevado patetismo que desde hace dos siglos había adquirido el goce estético, ha sido extirpado íntegramente. (Ortega, 1985: 38)

Sin embargo, lo interesante realmente es observar que, a pesar de que la Vanguardia pasa y se queda atrás en el tiempo a lo largo del siglo XX, el espíritu lúdico permanece en las obras de temática deportiva. El deporte se presenta, no como un reducto del *ludismo*, sino como la consagración de que esa concepción de la realidad y la vida es la que caracteriza al siglo XX.

En *El partido de fútbol*, se muestra la sorpresa ante la falta de seriedad, como se ha dicho, en el nuevo deporte emergente que es el fútbol. Esa falta de seriedad se relaciona directamente con el carácter deportivo, el estilo *sport*, a partir del cual es posible que una ingente cantidad de personas observe con gusto como una serie de personas dan patadas a una pelota. El cuento de García Pavón muestra, incluso ridiculiza, el juego del fútbol por esta misma razón. El interés por el fútbol reside en unos gustos infantilizados. En comparación con el toreo, en el que los conceptos de lucha y muerte se presentan sobre la mesa, el fútbol parece cosa de niños, y quizá realmente lo sea. El toreo y el boxeo son dos prácticas que se dan la mano en este sentido, razón por la que *Neutral Corner* guarda un carácter y planteamiento grave.

Por su parte, *Once cuentos de fútbol* es la máxima y declarada representación de este espíritu lúdico e infantilizado. Sin duda, Cela presenta su obra como un potente alegato a la comprensión de la vida como un juego de niños. La propia manera de tramar parece una invención alocada, emanada de la mente abierta y libre de un niño, a partir de la cual se destruye la corrupción del mundo deportivo creada por el mundo adulto, el cual ha provocado la mercantilización y degradación hacia lo violento y pernicioso de un juego de pelota. Puede comprenderse de forma más completa la postura de Cela en la obra a partir de este fragmento de Ortega que, aunque habla de la época en la que él vivió, puede observarse que se encuentra vigente a la luz de lo que estas líneas muestran:

Pues bien, una vida que encuentra más interesante y valioso su propio ejercicio que esas finalidades antaño ceñidas de sin par prestigio, dará a su esfuerzo el aire jovial, generoso y algo burlón que es propio al deporte. Disminuirá en lo posible el gesto triste del trabajo que pretende justificarse con patéticas consideraciones sobre los deberes humanos y la sagrada labor de la cultura. Hará sus espléndidas creaciones como en broma y sin darles grande importancia. El poeta tratará su propio arte con la punta del pie, como buen futbolista. El siglo XIX tiene de extremo a extremo un amargo gesto de día laborioso. Hoy, la gente joven parece dispuesta a dar a la vida un aspecto imperturbable de día feriado. (Ortega, 1985: 39)

En cuanto a *La torre herida por el rayo*, el juego es el motor de la novela de una forma clara, pues el hecho de que el deporte, especialmente el del ajedrez, posea un argumento propio, da lugar a realizar a partir de éste, un argumento literario. La presencia de la niñez en la novela de Arrabal tiene otra naturaleza más perturbadora. Sin embargo, no puede obviarse el hecho de que el final de la novela haga referencia a la niñez de ambos protagonistas, cerrando así la obra como un eterno juego de ajedrez en el que se ha convertido las vidas de ambos jugadores. Aunque ellos se hayan hecho adultos, la condición de niño y los sucesos de la infancia que tuvieron lugar entre ambos, provocaron que se detuviese el espacio-tiempo interior, para quedarse en la partida de ajedrez que configura la novela, la cual no empieza cuando comienza la novela, sino desde la propia niñez traumática. Por tanto, si antes dije que *Neutral Córner* aguardaba una concepción de la vida en la que *naces, te peleas y mueres*, en el caso de Arrabal, con el afán de juego eterno, la fórmula sería *naces, juegas y mueres*.

Por su parte, la última de las obras presentadas, *El Alpe d'Huez*, guarda una relación estrecha entre su carácter heroico y el espíritu lúdico. Se muestra al final de la novela, cuando, tras la carrera que ha supuesto la desobediencia de su equipo y arriesgar su propia salud, el narrador le pregunta al ciclista acerca de lo que le ha hecho realizar tamaña gesta, puesto que ninguno de los demás puede entenderlo. En efecto, la razón no existe, es decir, no existe ninguna otra que el hecho mismo de hacerlo, y ese es precisamente el espíritu lúdico.

Se sabe que las eternas clasificaciones y diferenciaciones entre categorías narrativas suelen esclarecer muy poco acerca de la esencia de la obra, siendo una simple clasificación que facilita el acercamiento a la ingente cantidad de narrativa existente. Sin embargo, al igual que la realidad de las diversas épocas dieron lugar a diferentes tipos de novela según su contenido, véase, por ejemplo, la novela bizantina, la novela costumbrista o la novela histórica, el siglo XX y XXI se ven poseídos por el fenómeno del deporte, de forma recíproca, innegablemente. Es posible que pueda hablarse de la génesis de una nueva e independiente categoría narrativa según su temática, la narrativa deportiva. Para hablar con cierta seguridad, son necesarias dos cosas diferentes. Por un lado, un estudio mucho más extenso, llevando a cabo el acercamiento al conjunto total de obras deportivas, mencionadas ampliamente en el primer capítulo de este trabajo. Por otro, se requiere distancia histórica para poder comprobar qué fruto literario proporcionará en nuestro siglo el deporte como elemento de la Literatura.

Lo cierto es que el siglo XX ha supuesto, en relación con el siglo XIX, un proceso, ya no de infantilización, sino de valorización de la esencia de la juventud, tal y como predijo

Ortega. El deporte, en esencia, puede considerarse un juego. Un juego que, ciertamente, se ha convertido en un profundo y poderoso negocio económico, en un mecanismo de confrontación entre naciones, en ocasiones, en un método de amansamiento para el vulgo y, también a veces, en un espectáculo lamentable donde la peor parte del ser humano sale a relucir. Sabias palabras las de Camino José Cela al respecto: «El fútbol embrutece sólo al que ya viene bruto de su casa.»

Sin embargo, cuando el espectador se encuentra observando el fenómeno del deporte, aquello que hace es presenciar un juego y dejarse llevar por él. Sucede igual con el deportista profesional al que observa, quien, aunque reciba grandes sumas de dinero, en muchas ocasiones gane o pierda, en el terreno de juego ríe, llora, se enfada, grita, hace trampas, e intenta ganar por todos los medios, impulsado por el espíritu lúdico. En literatura, las vanguardias supusieron el inicio, enmarcadas en un contexto histórico propicio para su desarrollo, pues no es ninguna casualidad que coincidan sus fechas con las del nacimiento del deporte moderno en nuestra sociedad. La conexión proviene de un cambio, que parte desde finales del siglo XIX y se instaure en la modernidad del siglo XX, para continuar en todo su esplendor en el siglo XXI. Tal y como predecía Ortega:

La nueva pleamar filosófica revela que un nuevo tipo de hombre inicia su dominación. Yo he procurado reiteradamente y desde distintas vertientes sugerir su perfil: es el hombre para quien la vida tiene un sentido deportivo y festivo. (Ortega, 2005: 811)

No es que el deporte cambie a la sociedad del siglo XX, sino que la valoración del deporte se mantuvo latente hasta que las condiciones históricas permitieron que la sociedad se viera reflejada en el espejo de los valores deportivos. Es, por tanto, un proceso histórico el que motivó a lo largo de todo el siglo XX la plasmación del deporte, de muchas y diversas formas, en la literatura española. De esta forma, se pone de manifiesto que la relevancia y *seriedad* del deporte como elemento literario son motivos suficientes para que la investigación continúe indagando en un terreno prácticamente inexplorado y que, sin embargo, es camino y reflejo inseparable de nuestra época.

Bibliografía

Fuentes primarias

Aldecoa, I. (1996). *Neutral Córner*. Madrid: Alfaguara.

Arrabal, F. (1987). *La torre herida por el rayo*. Barcelona: Destinolibro.

Ayala, F. (1929). *El boxeador y un ángel*. Madrid. Cuadernos Literarios.

Cela, C. J. (1972). *Once cuentos de fútbol*. Madrid: Editora Nacional.

García, F. (2009). “El partido de fútbol”, *Cuentos republicanos*. Palencia: Menoscuarto.

García, J. (1995). *El Alpe d’Huez*. Barcelona: Plaza & Janés.

Fuentes secundarias

Checa, P., Merino, M.L. (1993). *Deporte y Literatura*. Gran Canaria: Cabildo Insular de Gran Canaria.

Castañón, J., Rodríguez, M. A. (1997). *Creación literaria española sobre deporte moderno*. Valladolid: edición propia.

Gallego, A. (1969). *Literatura de tema deportivo*. Madrid: Editorial prensa española.

Llera, L. de. (2000). “Ortega, ¿filósofo «mondain» o metafísico de lo lúdico?” en *Ludus: cine, arte y deporte en la literatura española de vanguardia*. Ed. Morelli, G. Valencia: Pre-textos. 49-66

Morelli, G. (ed.) (2000). *Ludus: cine, arte y deporte en la literatura española de vanguardia*. Valencia: Pre-textos.

Nieto, M. (1998). “La imagen en la prosa vanguardista de Francisco Ayala”, *Francisco Ayala y las Vanguardias*. Ed. Vázquez, M.A. Sevilla: ediciones Alfar.

Ortega y Gasset, J. (1985). *El tema de nuestro tiempo. La rebelión de las masas*. México: Editorial Porrúa.

Ortega y Gasset, J. (1925). “Pleamar filosófica” en *Obras completas*, Vol. III. Madrid: Taurus. 807-811.

Vázquez, M. A. (1998). *Francisco Ayala y las Vanguardias*. Sevilla: ediciones Alfar.

Artículos y prensa

Castañón, R. Loza, E. (2013). “Apuntes bibliográficos sobre comunicación deportiva y literatura de creación española”, *EFDeportes.com, Revista Digital*. 18 (187). [En línea], Disponible en: <http://www.efdeportes.com/efd187/comunicacion-deportiva-y-literatura-espanola.htm> [Fecha de consulta 16 Jul 2016].

Cavanna, T. (2005). “Once cuentos de fútbol”, *El extramundi y los papeles de Iria Flavia* 11(44): 5-6.

Gallego, A. (1982). “Ensayo y deporte” en *ABC*. 22 de mayo de 1982, Sábado cultural: 47-49. [En línea], Disponible en: <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1982/05/22/047.html> [Fecha de consulta 2 Jul 2016].

Martínez-Gorroño, M.E. y Hernández-Álvarez, J.L. (2014). “La institución libre de enseñanza y Pierre de Coubertin: la educación física para una formación en libertad”, *Revista Internacional de Medicina y Ciencias de la Actividad Física y el Deporte*, 14 (54): 243- 263. [En línea] Disponible en: <http://cdeporte.rediris.es/revista/revista54/artinstitucion458.htm> [Fecha de consulta 10 Jul 2016].

Pedrosa, J. M. (2003). “La lógica de lo heroico: mito, épica, cuento, cine, deporte (modelos narratológicos y teorías de la cultura)”, *Los mitos, los héroes*: 37-63. [En línea] Disponible en: <http://www.culturaspopulares.org/temp/textos/texto3.doc> [Fecha de consulta 10 Jul 2016].

Pendzik, S. (2005). “Los juegos de Fernando”, *El extramundi y los papeles de Iria Flavia* 11(41): 93-110.

Saval, L. (Ed.). (2004). Deporte, arte y literatura, *Litoral*, 237.

- Viuda-Serrano, A., González, T. (2012). “Héroes de papel: El deporte y la prensa como herramientas de propaganda política del fascismo y el franquismo. Una perspectiva histórica comparada”, *Historia y Comunicación Social*, 17 (41): 39-66. [En línea] Disponible en: <http://revistas.ucm.es/index.php/HICS/article/view/40598/38915> [Fecha de consulta 10 Jul 2016].
- Valls, F. (1997). *La infancia republicana de García Pavón*. [En línea]. Universidad de Castilla la Mancha. Disponible en: http://biblioteca2.uclm.es/biblioteca/CECLM/ARTREVISTAS/a%C3%B1il/A%C3%91IL13_VallsInfancia.pdf [Fecha de consulta 1 Ago 2016].

