¿Fidelidad o adulterio?: los nudos conflictivos de la transposición de “Memorias de un wing derecho” (1985), de Roberto Fontanarrosa, en *Metegol* (2013), de Juan José Campanella

Hugo Hortiguera*

Griffith University

ABSTRACT

Taking into account the works of Linda Hutcheon, Sergio Wolf and Eliseo Verón on adaptation, this article explores the connections that the children’s animation film *Metegol* (directed by Juan José Campanella and co-scripted with Eduardo Sacheri, 2013) establishes with “Memorias de un *wing* derecho” (Memories of a right wing footballer) by Roberto Fontanarrosa. Particular attention is paid to the film’s production context and its consumption in a period marked by a pervasive binary vision of Argentine society (Fernández de Kirchner’s administration). It also analyzes the relations of textual fidelity/infidelity with Fontanarrosa’s story, and its process of mutation, (re)interpreting and (re)creation to describe the new social environment of Argentina in which *Metegol* was produced. It concludes that the relationship with the short story is presented as a meditation on the effects of enunciation in a cultural, social and political context characterized by an ideology of confrontation. It also brings into discussion the discursive construction of otherness.

RESUMEN

Tomando en consideración las obras de Linda Hutcheon, Sergio Wolf y Eliseo Verón sobre adaptación, este artículo explora las conexiones que la película de animación infantil *Metegol* (dirigida por Juan José Campanella y co-guionada con Eduardo Sacheri, 2013) establece con

* h.hortiguera@griffith.edu.au

“Memorias de un *wing* derecho” de Roberto Fontanarrosa. Se presta especial atención al contexto de producción de la película y su consumo en un período marcado por una visión binaria omnipresente de la sociedad argentina (administración de la Dra Cristina Fernández de Kirchner). También se analizan las relaciones de fidelidad/infidelidad textual con el relato de Fontanarrosa y su proceso de mutación, (re)interpretación y (re)creación para describir el nuevo entorno social de Argentina en el que *Metegol* fue producida. Se concluye que la relación con el cuento se presenta como una meditación sobre los efectos de la enunciación en un contexto cultural, social y político caracterizado por una ideología de confrontación, en tanto que pone en discusión la construcción discursiva de la alteridad.

KEYWORDS

Media studies; *Metegol*; Roberto Fontanarrosa; Argentina; cinema adaptation

PALABRAS CLAVE

Estudios de medios de comunicación; *Metegol*; Roberto Fontanarrosa; Argentina; adaptación cinematográfica

La complejidad del sistema literario hace que el pasaje al sistema cinematográfico implique muchas veces una serie de ajustes que perturban o alteran su esencia. La palabra “adaptación”—o “transposición,” en palabras de Sergio Wolf—viene a cuento aquí porque se trata de un fenómeno en el que el formato de origen (literario) se transpone a otra dimensión (la del cine, en este caso).¹

Aunque Wolf no lo menciona, el concepto parece remitirnos a Geoffrey Wagner.² Ya en 1975, este dibujaba una distinción entre tres modos de adaptación filmica: “transposición,” “comentario” y “analogía.” Por la primera, entendía una novela reproducida directamente en

la pantalla, con el mínimo de interferencia aparente. Por “comentario” consideraba la apropiación de un original para alterarlo en algún aspecto, revelando así no tanto una infidelidad o violación del texto original, sino “una intención diferente por parte del director de cine.”³ Finalmente, consideraba que la “analogía” tomaba “una ficción como un punto de partida” y por lo tanto el director no podía ser acusado de violar un original literario, “ya que no ha intentado (o apenas lo ha intentado) reproducir el original.”⁴

A los efectos prácticos, en el presente artículo usaré el término “transposición” en un sentido más amplio y general, siguiendo a Wolf, para quien el vocablo “designa la idea de traslado pero también la de transplante, de poner algo en otro sitio, de extirpar ciertos modelos, pero pensando en otro registro o sistema.”⁵ En su caracterización de esta dinámica traspositiva, agrega que este proceso podría resumirse con el oxímoron “cómo olvidar recordando.”⁶ Esto es, su origen no puede dejarse de lado como si jamás hubiera existido. No obstante, tampoco puede hacerse totalmente presente, ya que su presencia negaría la voluntad misma de la transposición.⁷ Y en esta transposición (o cambio de hechura, si se quiere) interviene una serie de factores que apuntan no tanto a revelar las diferencias entre texto literario y película, sino a los motivos y objetivos de dichas mutaciones.

Como señala Linda Hutcheon, existen muchas y variadas razones detrás de la transposición, pero muy pocas involucran la fidelidad.⁸ Las expresiones “adaptado de,” “basado” o “inspirado en,” que aparecen muchas veces en los créditos finales de una película, ponen en evidencia el grado de (in)fidelidad que el guionista ha mantenido con su texto original.⁹ Por lo tanto, se trata de “definir la naturaleza de la obra literaria y la naturaleza de la obra cinematográfica” y, en concreto, estudiar las razones de los cambios o permanencias y de los efectos que se producen con sus transposiciones.¹⁰ Por otra parte, no debemos perder de vista que ni el producto ni los procesos de transposición existen en el vacío, sino en un contexto determinado, esto es, en su tiempo y espacio, y su sociedad y cultura. Como anota Christopher

Orr, la mayor o menor fidelidad sigue siendo de interés solo en la medida en que los cambios que ocurren en el pasaje de la literatura al texto fílmico proporcionan pistas sobre la dimensión ideológica que produce el discurso fílmico.¹¹

Entre los rasgos esenciales de la obra del rosarino Roberto Fontanarrosa se destacan un manejo de los lugares comunes del habla coloquial, la naturalidad y aparente simplicidad de sus narraciones, y una capacidad pródiga para el humor y la parodia. Algunas de estas características lo han hecho el blanco de muchas transposiciones a otros formatos con mayor o menor fidelidad: al teatro (“El mundo ha vivido equivocado,” “El sordo,” “Aryentains,” “Inodoro Pereyra,” “El humor de Fontanarrosa,” “Rodajas de amor,” “Sueño de barrio,” “Uno nunca sabe”); al cine (*Cuestión de principios*, largometraje; *Viejo con árbol* y *Los duelistas*, cortometrajes), a la televisión (*Cuentos de Fontanarrosa*, emitido por Canal 7 de Buenos Aires, en 2007) y hasta a programas radiales.

El caso de *Metegol* (2013), película de animación dirigida por Juan José Campanella, con adaptación del propio Campanella, Eduardo Sacheri, Gastón Corali y Axel Kuschevatzky, parece agregarse a esa larga lista de obras que han buscado inspiración en sus textos (en este caso concreto, al cuento “Memorias de un *wing* derecho” de su colección *El mundo ha vivido equivocado*).¹² Sin embargo, el trabajo realizado por Campanella y Sacheri parece inscribirse en una “interpretación” bastante libre del cuento de Fontanarrosa antes que una adaptación *stricto sensu* (más cerca de lo que Wagner denomina “analogía”). En efecto, el hipotexto con el cual *Metegol* parece dialogar termina convertido en una excusa para decir otra cosa. Se toma a partir de él la mayor distancia posible, redistribuyendo el material literario y, a partir de reacomodamientos varios, surge esa otra cosa que el texto fuente no decía, ya porque apuntaba a otro objetivo ideológico o porque sus condiciones sociales de producción difieren. En palabras de Wolf, el texto original se demuele para ser reconstruido de una manera absolutamente original por el cineasta y sus coguionistas.¹³

Sin embargo, lo interesante no está solo en el hecho de que el texto de Fontanarrosa haya oficiado de disparador de la historia central de *Metegol*, sino que la historia de la película parece establecer a su vez conexiones tanto con productos filmicos previos de Campanella y textos de Sacheri, como con otros relatos (y transposiciones) del rosarino. El filme así pensado, como diría Wolf, se presenta como una “intersección de mundos” más que como una relación estricta entre dos textos, para terminar tomando una dirección completamente distinta de la crítica irónica del original en que dice inspirarse, y convertirse en una visión cuasi didáctica, celebratoria de “las tradiciones románticas del fútbol argentino, de la lealtad, de la paternidad, de la fraternidad y del trabajo en equipo.”¹⁴ Todo esto se da en un contexto de profundas convulsiones políticas y sociales de la Argentina kirchnerista con las que la película parece coquetear mediante referencias sutiles y en sordina, algo que la crítica parece haber dejado de lado en el análisis de su historia.¹⁵

Sin duda, junto con Aprea, no olvido que la tarea que cumple el cine en la comprensión de un determinado período histórico y su problemática es significativa para la vida política contemporánea de una comunidad.¹⁶ A través de las imágenes filmicas se crean espacios comunitarios imaginarios en los que se escenifican asuntos claves que sirven de excusa para hablar de aspectos particulares y puntuales del funcionamiento de esa sociedad en general y de cómo ser un sujeto social en ella.¹⁷ Desde esta perspectiva, ¿es posible que el filme esté aludiendo a la emergencia del kirchnerismo y que su (re)construcción argumental aluda al fracaso de esta experiencia histórica de la Argentina?

Esta hipótesis, que exploro aquí, me parece relevante porque, en estos últimos doce años en Argentina, algunos analistas políticos y sociales han destacado cómo la práctica de la negociación de intereses divergentes y plurales parece haberse convertido en una entelequia.¹⁸ Para algunos de estos estudios, en este nuevo siglo se ha ido conformando un discurso social particular que ha terminado por avivar las diferencias y provocar un adelgazamiento de los

espacios de encuentro, un debilitamiento de la seguridad ontológica de los ciudadanos y una disminución de la confianza en sus instituciones. Según esta lectura, se evidencia en el espacio social una gramática de producción que, retroalimentación mediante entre instituciones públicas y medios, ha instituido una ideología de la sospecha. Como afirma Enrique Valiente Noailles, esta es un “reverso exacto de la confianza mutua que debería imperar en una comunidad para que se pueda desarrollar.”¹⁹

Tomando como referencia los trabajos de Hutcheon, Wolf y Eliseo Verón—entre otros—en este artículo intento explorar la relación que *Metegol* establece con ese hipotexto o texto fuente.²⁰ En particular, me interesa detenerme en lo que concierne a su moral declamada y a relaciones muy concretas con el pasado y el presente histórico nacional que se deslizan como al pasar—ausente por completo en el texto original del rosarino. No olvido—no puedo olvidar—que, como señala Hannah Arendt, es a través del arte en general (y en particular, agregaría yo de la narración cinematográfica, como es este caso) que se traspone “la esfera política de la vida humana,” y la comunidad puede reconocer y entender el significado de las acciones llevadas a cabo por miembros de esa comunidad.²¹ Este artículo, entonces, trata de ver, a través de la forma cinematográfica de Campanella y de su diálogo con Fontanarrosa, cómo se muestra que opera (o debe operar) la comunidad y cómo se incorporan aspectos conflictivos que en el texto original del rosarino estaban elididos: las tensiones entre jóvenes y adultos (padres e hijos), el compromiso como bandera, el triunfo y el éxito, las formas del éxito, la pasión y la especulación, el sentido colectivo y el individualismo, la justicia y la memoria. Se trata así de ver cómo el director y sus coguionistas tomaron el texto de Fontanarrosa y lo expandieron hasta el punto de hacer del filme una ejemplificación de estas ideas y de su contexto sociohistórico inmediato.

En resumen, se parte de la base de que la motivación ideológica de los guionistas parece haber sido diferente de la que Fontanarrosa habría pensado para su texto. Los cuatro lo

traspusieron con infidelidad—y por consiguiente adulteraron—no solo para contar una historia que les resultaba atractiva cinematográficamente, sino para permitirse una lectura más satírica de su entorno histórico inmediato y sus conductas divisorias más recientes. La transposición ha servido así para articular una posición política particular con un propósito ideológico especial. Esta intencionalidad política de la “transposición infiel” es lo que me interesa estudiar en este capítulo y, siguiendo a Hutcheon, adoptar una forma de análisis que concilie el proceso creativo y las fuerzas que lo impulsaron.²²

Fontanarrosa: “Memorias de un *wing* derecho”

¿Qué hace que un determinado texto sea elegido y transpuesto a otro medio en un momento histórico específico? ¿Por qué el texto de Fontanarrosa fue seleccionado por el dúo Campanella/Sacheri y sus coguionistas para su animación? ¿Qué vieron en él para hacerlo el blanco de su infidelidad? “Memorias de un *wing* derecho” narra, en clave de monólogo, los recuerdos y éxitos de un supuesto futbolista que ocupa en el campo de juego el lugar que el título anuncia. Toda la narración parece estar dirigida a un narratario invocado que no contesta ni interviene: solo escucha en forma pasiva (“*Le* estoy hablando de hace 25 años.” “[*L*]e juro que nos encegueció la luz.” “No hay mejor defensa que un buen ataque, *mi amigo*, eso lo sabe cualquiera.”).²³

No obstante, a medida que el relato avanza, el narrador se descubre como alguien muy especial. Se trata de uno de los muñecos del metegol de un club de barrio que evoca con nostalgia los partidos en los que le tocó participar. Su monólogo se va enredando en las vicisitudes de sus jugadas, en alusiones a los jugadores humanos que movían a los muñecos y en las añoranzas de viejas épocas en las que los jóvenes todavía asistían al club, a diferencia de un presente en el que se ven atraídos por las maquinitas electrónicas de otros lugares.

Este breve cuento, que apenas sobrepasa las dos páginas, sugiere una serie de críticas en diferentes niveles. Por un lado, y en un nivel superficial, plantea la idea de las nuevas tecnologías que reemplazan habilidades manuales y sociales de diversión e incorporan nuevas formas más individuales entre la juventud. Por otro, desde una perspectiva más profunda, con su marcado registro satírico, parece exponer ciertos miedos y tensiones que atraviesan una comunidad en un momento determinado respecto del cambio. Esto es, se exponen como en una vitrina los discursos que circulan en su sociedad, al tiempo que se abre una reflexión sobre los imaginarios sociales que ellos revelan y sobre los significados e identificaciones que construyen. Esta representación se da a través de un juego desembozado con los discursos y los diferentes registros en circulación. En este caso se trata de un lenguaje muy fácil de identificar (coloquial, vulgar y masculino) que, al decir del mismo Fontanarrosa, se encuentra en el relato “en situación de conflicto.”²⁴

¿Qué quiero decir con esto? Es evidente que la eficacia del texto del rosarino no reside en una suma de frases que, como sugiere Pablo De Santis, “valdrían en sí mismas.”²⁵ Por el contrario, la matriz que construye sigue una ruta satírica que apunta a explorar la lógica que se encuentra detrás y a desplegar esas recreaciones lingüísticas que se basan en un supuesto consenso general. No es un puro regodeo con la trivialidad, sino una reflexión respecto de la autoridad social que las respalda. Estas “ideas recibidas,” en el sentido que las definen Ruth Amossy y Anne Herschberg Pierrot, “constituyen pruebas de un sector social que describe su norma de conducta y sus creencias como un fallo universal.”²⁶

Aquí creo que es donde reside la clave de este texto de Fontanarrosa (y de otros similares escritos por él). Su mirada satírica sobre las voces que pone en escena se instituye como una impugnación a la tradición de la norma colectiva, a cierto tipo de discurso de lo que se dice o se piensa en la sociedad pero, sobre todo, muestra cómo una sociedad se percibe,

cómo ve al otro y qué lugar le da en ella.²⁷ Estos comportamientos verbales se presentan como indicadores que exponen el conflicto social en términos de tensiones discursivas.

“La situación de conflicto” a la que Fontanarrosa se refería más arriba reside en esa exhibición casi insolente de la dinámica compleja de la representación social en el discurso, tanto de la comunicación intradieética como de la extradieética. Se da en la manifestación de un universo de voces que confluyen en un mismo espacio y chocan: las propias del autor y tal vez las de ese otro silencioso que lee (el lector), cuya contrapartida en el texto está representada por el narrador fictivo y ese narratario invocado y mudo que escucha “desde afuera,” más allá del área limitante del metegol. Como dice Guillermo Saccomanno sobre Fontanarrosa, “escribir sobre fútbol no es contar un partido, lo que pasa en la cancha, *sino lo que está afuera, lo que rodea y hace a la cancha.*”²⁸ Para él, el hecho reside en la lucha que él mismo mantiene con esos clichés y lugares comunes que se exhiben en el espacio del texto fuente.

Su labor consiste en apropiarse de esos lugares comunes (ese discurso nostálgico argentino cruzado por una mitología y lenguajes masculinos y su narrativa futbolera, por ejemplo) para exponerlos como un espejo que refracta con lo cómico, como un cristal que produce una reflexión espec(tac)ular que caricaturiza la opinión del otro. Le queda al lector la tarea de reconocer este cuadro pintado por el escritor satírico y, gracias a ese efecto de contraste, percibir la ironía.

En definitiva, “Memorias de un *wing* derecho” presenta una perspectiva preocupada por desplegar con ironía cierto imaginario social y, a través de ese despliegue, exhibir la lógica de las representaciones mediante las cuales diferentes grupos perciben e interpretan el mundo y se dan un lugar en él. Textos como estos esperan del lector que, sin recurrir a una abierta oposición, reconozca estas voces trilladas y comunes, active su construcción del sentido y desmitifique algunos valores de su propia comunidad.

Campanella: ¿*Metegol* y la nostalgia?

Para Pablo Alabarces, en cambio, si Fontanarrosa hacía una crítica ajustada de su contexto y de las voces que entrechocaban en él (al fin de cuentas se trataba de una lucha ideológica que se manifestaba en el proceso de la comunicación), no se podría decir lo mismo de Campanella, Sacheri y sus coguionistas. De acuerdo con este crítico, “si la nostalgia es una de las posibilidades de la cultura futbolística, y por ende de su literatura, no puede transformarse en el eje ordenador de toda la ficción, porque se vuelve mero anacronismo.”²⁹ Para él, *Metegol* parece ordenarse, sin ir más allá, alrededor de este eje, plagado de lugares comunes de la ideología futbolera, conformándose así un filme profundamente conservador. Algo similar parece opinar Gabriela Garton, quien sigue muy de cerca a Alabarces en esta interpretación.³⁰

Como señalaba más arriba citando a Hutcheon, existen diversos motivos por los que se podría elegir la transposición de una particular historia a otro medio.³¹ Se puede querer o bien impugnar los valores estéticos o políticos del texto fuente, o bien rendirle homenaje. Pero como agrega esta autora acto seguido, cualquiera que sea la razón que pudiera tenerse para transponer un texto a otro medio, estamos ante un proceso de pillaje, apropiación y adulterio, lo que implica una doble articulación de interpretación y de creación de algo nuevo que merece analizarse. No obstante, a la hora de confrontar texto fuente con su hipertexto, como observa Wolf, no se trata de desarrollar un trabajo cuasi detectivesco con el fin de descubrir y describir gozosamente las escenas eliminadas o agregadas, los personajes incorporados o las variaciones en su historia.³² Esta aproximación se agota en sí misma, por cuanto solo se ocupa de detectar, en un nivel cuantitativo e impresionista, las diferencias entre texto literario y película. Lo que está ausente allí es el motivo de las transformaciones, la especulación acerca de qué procedimientos se adoptaron y con qué objeto, los problemas intrínsecos del trabajo de transposición: el tono, la sonoridad literaria y cinematográfica de los diálogos, la posible o

inviabile traslación o modificación de ciertas descripciones, pensamientos y percepciones, el punto de vista que debe focalizarse de otro modo para que el espectador se identifique o distancie, la cuestión de la estilística literaria y sus equivalencias o los callejones sin salida por los que circuló su adaptador. El eje sería, entonces, definir la naturaleza de la obra literaria y la naturaleza de la obra cinematográfica. Veamos entonces qué camino siguieron Campanella y sus coguionistas con el texto fuente en su película y qué resulta de su intervención.

Metegol se inicia como relato enmarcado. Cuenta la historia de Amadeo y su relación conflictiva con su hijo Mati. Amadeo ha montado en un pequeño galpón detrás de su casa una reproducción a escala de un estadio de fútbol con unos jugadores de plomo que, agrupados en dos equipos (los rayados y los bordó), parecen tener vida solo delante de él. Su hijo no muestra demasiado interés en el pasatiempo de su padre y no parece ver la vida de los muñecos, atraído mucho más por los juegos electrónicos de su tableta. Una noche, después de un pequeño entredicho entre ambos, Amadeo se acerca a Mati y le cuenta la historia de cómo él, un joven mesero, logró salvar a su pueblo de las garras de un villano. De esta forma, la película toda se conforma en este diálogo inicial entre el padre—el narrador que cuenta a partir de su experiencia—y su hijo, un narratario contestatario y rebelde que, a diferencia del texto de Fontanarrosa, se resiste inicialmente a prestar atención a la voz de su progenitor, reacción que se manifiesta mediante gestos de hastío y exhalaciones de aburrimiento en el comienzo de la narración.

Así, la historia nos traslada, *flashback* mediante, a la infancia de Amadeo. Conocemos su obsesión por el metegol del bar en el que trabaja, y por Laura, una joven de la que está enamorado en secreto. Una tarde llega al bar Grosso, un joven que es exactamente su opuesto. Extrovertido y arrogante, Grosso desafía a Amadeo a jugar con el metegol. Persuadido por Laura, Amadeo acepta y Grosso pierde. Este jura entonces vengarse y, unos años más tarde, convertido en estrella del fútbol, compra el pueblo y regresa a él con planes de construir un

estadio gigante y un parque de diversiones, allí donde sufrió su traumática derrota. Esto implica la destrucción de todo aquello que recuerda su fracaso: el pueblo, el bar y también el metegol y sus muñecos. Es entonces que, ante la desesperación de Laura pero a instancias de esta, Amadeo y Grosso se retan a un partido de fútbol real en donde se pondrá en juego la suerte del lugar: si Amadeo gana, Grosso deberá restituir el pueblo a sus habitantes. Amadeo forma un equipo compuesto por la fauna ecléctica que frecuentaba el antiguo bar, mientras que Grosso trae a todos sus colegas profesionales. Negándose a aceptar la ayuda de los muñecos del metegol—que han tomado vida en forma poco clara—e impulsado por la pasión que lo guía, Amadeo se enfrenta al equipo de Grosso, pero pierde. Sin embargo, pese a su fracaso, logra el amor y la admiración de Laura; pero consigue todavía algo más: los vecinos deciden seguirlos y fundar un nuevo pueblo al lado del anterior, antes que vivir en los restos del poblado que les ha dejado Grosso. La historia termina con un retorno al relato marco: Mati regresa ahora al galpón y logra ver esta vez a los jugadores del metegol vivos. Padre e hijo terminan abrazados, presenciando el partido de fútbol de los muñecos.

Ha sido ya muy señalado por la crítica que un fracaso individual recurrente cruzado por un pasado nostálgico puede ser considerado el punto temático nodal en la filmografía de Campanella. Recuérdense, por ejemplo, la frustración inicial del protagonista del *Hijo de la novia* (2001) ante la pérdida irremediable de su negocio y la enfermedad irrecuperable de su madre; la desaparición de un club de barrio en *Luna de Avellaneda* (2004); o la miseria y el exilio eterno al que quedan atados los personajes inmigrantes de la serie televisiva *Vientos de agua* (2006).³³ El crítico Pablo Acosta Larroca (edición electrónica) ha observado, en entrevista con el director, que en las primeras películas de Campanella (*El mismo amor, la misma lluvia*; *El hijo de la novia* y *Luna de Avellaneda*), puede percibirse un recorrido que describe al argentino medio en tres etapas: individuo, familia y sociedad respectivamente.³⁴ Este nuevo intento de animación no parece sustraerse a esta tendencia y se podría encuadrar en

aquella línea inaugurada por *Luna de Avellaneda*, filme con el que la crítica en su momento vio muchos puntos en común “por su construcción, su estilo, su moral y su ideología.”³⁵ El propio Campanella lo admite en parte en reportaje de Scholz: “*Metegol* es emocionalmente *Luna de Avellaneda* para chicos.”³⁶ Curiosamente, el propio Sacheri señala que no es una película pensada “para chicos,” sino “para que los chicos y los grandes *se encuentren* con una historia en la que habitan personajes a los que les suceden cosas.” Y si bien la lectura de niños y adultos puede diferir, continúa Sacheri, lo esencial del discurso de Campanella radica en los desafíos que estos personajes enfrentan y que les permiten cambiar.³⁷

Pese a estas diferencias sutiles de opinión, es evidente que los temas y algunos personajes de ambas películas se entrelazan de manera significativa. *Luna de Avellaneda* cuenta las vicisitudes de un club social y deportivo barrial del mismo nombre que, de manera similar al pueblo de *Metegol*, corre el riesgo de sufrir una transformación importante (ser convertido en un casino) debido esta vez a unas deudas impagas. Román Maldonado (Ricardo Darín, actor preferido de los filmes de Campanella) y sus amigos lucharán por la supervivencia del club, pero sin éxito. Los socios, en asamblea general, aprueban la venta del club y, desilusionado, Román decide irse a España junto con su familia. Sin embargo, en las vísperas de su viaje, al encontrar unos recuerdos de su infancia en una vieja maleta, se arrepiente y decide quedarse en el barrio que lo vio nacer para seguir luchando. Entre los socios que frecuentan el centro se destaca Amadeo Grimberg (interpretado por Eduardo Blanco), un típico perdedor y timorato, miembro de la comisión directiva del club, enamorado sin remedio de Cristina (Valeria Bertuccelli), la nueva profesora de danza. En sus momentos de ocio—que son muchos—Amadeo se dedica a pintar los viejos muñecos del metegol del club. La crítica ha notado la similitud de este personaje y el Amadeo de *Metegol*.³⁸

Las semejanzas con *Metegol* no se quedan en elementos anecdóticos solamente. Al fin de cuentas, ambas ponen de manifiesto las obsesiones y temas recurrentes de las tramas de

Campanella: un pasado aparentemente feliz y un presente desdichado; el fracaso como eje central en la vida actual del protagonista, inmerso en tiempos de discurso globalizador y privatista o de crisis político-económica; la esperanza de revertir su situación y la lucha para concretarla; y un final con derrota digna incluida, que no amedrenta al personaje y lo empuja, como en muchas de sus ficciones, a empezar de nuevo (recuérdense las palabras finales del Román de *Luna de Avellaneda*: “¿Cómo se hace un club nuevo?”).

Sin embargo, no creo que podamos decir que *Metegol* se queda encerrada en la melancolía. Al igual que lo que ocurría con el cuento de Fontanarrosa, el filme propone críticas en diferentes niveles y se aprovecha del cuento original como trampolín para decir otra cosa y, para parafrasear al Román de *Luna de Avellaneda*, mostrarnos “cómo se reconstruye una sociedad.”³⁹ Por un lado, parece retomar la idea de las nuevas tecnologías ya presentes en el texto fuente, un concepto que lo conecta además con el filme *9* (2009), producido por Tim Burton y dirigido por Shane Acker, una película en la que *Metegol* parece inspirarse como modelo de animación.⁴⁰ Por otro, sentimentalismos aparte, parece seguir, en clave alegórica, algo que a diferencia de lo que arguye Alabarces no lo empuja a quedarse en “banales historias deportivas,” sino a ir más allá y narrar la lucha de una comunidad contra un pasado que regresa vengativo.⁴¹ Y aquí creo que se exterioriza el componente ideológico original que agrega el juego transpositivo de Campanella y sus coguionistas—no presente en su hipotexto—y que lo conecta con otra película anterior del director: *El secreto de sus ojos*.⁴²

La historia original—adaptada de la novela de Eduardo Sacheri *La pregunta de sus ojos* por Campanella y el mismo Sacheri—cuenta las peripecias de Benjamín Espósito, prosecretario de un juzgado de instrucción federal que, habiéndose jubilado en los años 90, decide escribir una novela para entretener sus días de aburrimiento.⁴³ La narración de Espósito evoca una investigación judicial en la que le había tocado participar en 1974 y que trataba sobre una brutal violación y posterior asesinato de una mujer en la ciudad de Buenos Aires. Con el

material que este personaje recuerda del procedimiento y con los datos que recupera del archivo del Palacio de Tribunales va armando su primera novela. En ella se describen las insospechadas derivaciones del caso policial, que se cruzan además con la propia historia del protagonista, enamorado secretamente de una compañera de trabajo.

Como en esta, el valor simbólico y la evocación cultural de sus escenas no pueden desestimarse. Creo que ambas tienen muchos más puntos en común de lo que se cree. De acuerdo con el director, la primera escena de *Metegol* y la persecución en el estadio de *El secreto de sus ojos* se filmaron mediante computación casi al mismo tiempo.⁴⁴ Resulta relevante destacar la cacería del asesino en el estadio, en *El secreto de sus ojos*, para poder entender el valor simbólico que adquiere el campo de juego y el fútbol en la filmografía de Campanella. Como dice el propio director: “Para emocionar con el partido de fútbol en el cine estás obligado a hacer que se jueguen otras cosas.”⁴⁵ Toda la famosa escena de la persecución en *El secreto de sus ojos* recuerda el comienzo de uno de los textos más emblemáticos de la tradición cultural argentina: “El matadero” (1838), de Esteban Echeverría. Compárese todo el inicio visual y aéreo del relato de Echeverría con esas imágenes de la ciudad vista desde el aire que propone la película en una de las secuencias más famosas del cine argentino; la persecución del asesino por los corredores del estadio (nuevo matadero) y su captura, tal como ocurre con el toro en el relato decimonónico; la exhibición obscena de los genitales del animal-asesino; y finalmente el interrogatorio en la oficina del juez. En *Metegol*, en tanto, el estadio reaparece una vez más, y continúa con esa carga alegórica y simbólica: como espacio central de la historia en donde se dirimen las diferencias, casi salvajemente, y como lugar en donde se *espectaculariza* el destino central no solo del personaje principal sino el de la comunidad toda.

El guion, así, se fue constituyendo en esta intersección de universos. Por un lado, se hace presente el de Fontanarrosa, con su crítica a la fiebre tecnológica, pero acentuando la ausencia de imaginación que esta provoca: “No hay nada que hacer. ¡No cree! Por eso no los

ve. [...] Está todo el día enchufado en ese aparatito. ¡Ni me escucha!,” le manifiesta un impaciente Amadeo a su mujer sobre su hijo, al comienzo de la historia. Por otro, se revela el cosmos recurrente del director, sus coguionistas y sus películas previas, con el agregado de una resonancia que ya había ensayado en *El secreto de sus ojos*: una tendencia que pone de manifiesto “algo en torno al déficit de la polis.”⁴⁶

¿Pero en qué consiste ese déficit en momentos en que Campanella estrena su filme? De acuerdo con Zygmunt Bauman, es este un período global signado por la falta de confianza, carencia que abre zanjas, dibuja bordes y fortifica fronteras con prejuicios mutuos que promueven enfrentamientos perpetuos.⁴⁷ Ese déficit de confianza termina provocando el ocaso de una comunicación que ya no se quiere establecer con el otro y que en la Argentina del nuevo milenio en particular adquiere ribetes extraordinarios. El desconcierto ante la otredad no hace más que profundizarse hasta adquirir matices oscuros y siniestros que desestabilizan nuestra seguridad ontológica, como decía más arriba. Esto es, los extraños terminan invalidados “como potenciales interlocutores en la negociación de un modo de cohabitación seguro y agradable para ambas partes.”⁴⁸

Cabría preguntarse entonces cuáles serían los mecanismos de la transposición de Campanella y compañía y analizar cómo y en dónde se hace evidente la huella de esta formación ideológica. ¿Cómo se difunden, fijan y transmiten estos imaginarios sociales en una película que se publicita para niños?

Una política de la imagen

No podemos perder de vista que, como veíamos más arriba, el texto original de Fontanarrosa *no* estaba pensado para un público infantil. No es este el lector virtual o implícito que el autor consideró.⁴⁹ Aquel era un texto para adultos que se inscribía en posición antagonista respecto del discurso doxológico, esto es, de aquel discurso que acepta de forma pasiva la opinión

dominante. Siguiendo a Marc Angenot, podría caracterizarse como un “discurso agónico,” por cuanto se proponía como un contradiscurso del conocimiento aparente de la realidad (doxa).⁵⁰

Dadas las características del público al que se dirigen, Campanella y compañía se acercan al tema quizás con menos veneración y tal vez más apropiación, esto es, con un “sustantivo trastocamiento de tono.”⁵¹ En efecto, encuentran en el texto de Fontanarrosa una excusa para hablar de esa carencia que mencionaba más arriba—presente también en *El secreto de sus ojos* (su película inmediatamente anterior)—pero con el agregado de un guiño lúdico diferente, de divertimento mordaz, que apunta especialmente a los adultos en la audiencia. A él se llega mediante un gesto paródico ausente en el original y que será una constante del filme.⁵²

El mecanismo paródico se activa en los dos primeros minutos de la película, en esa especie de prelude cuestionado por algunos críticos.⁵³ En él se plantea irónicamente la hipótesis de un “mitológico origen simiesco del fútbol” y se lo hace aludiendo a uno de los más famosos comienzos filmicos de la historia del cine: el inicio de *2001 Odisea del espacio* (1968), de Stanley Kubrick.⁵⁴ Mientras que en aquella un puñado de primates competía por el alimento y la supervivencia en los tiempos remotos de la humanidad, en esta vemos cómo un grupo similar (compuesto solamente por machos) inventa el fútbol a partir de un cráneo que encuentra en forma accidental. Lo que sigue es un gol y un despliegue de gritos, ruidos, gestos violentos, protestas y posturas destempladas (algo que luego se reiterará en la escena del partido final entre Grosso y Amadeo).

Desde el inicio, como vemos, este mecanismo no hace más que establecer, gracias a la brevedad y concentración de esta introducción, dos elementos incontrastables. Por un lado, apela a la competencia de su audiencia adulta, saturando los umbrales con todo tipo de señales posibles que marcan el rumbo de una lectura invertida (irónica y paródica). No solo la referencia puede ser leída como homenaje a la película de Kubrick, como ha coincidido gran

parte de la crítica en su estreno (véanse Croce o Cerda por ejemplo), sino como guiño irónico a los acontecimientos políticos ocurridos en el país a partir de 2001.⁵⁵ El año es significativo y no podría pasar inadvertido para un argentino. Tomando en cuenta los hechos ocurridos en Argentina en ese período, el famoso título del director norteamericano podría parafrasearse en este contexto como *2001: Odisea del espacio (argentino)*. De hecho, hay varios indicios que se filtran a lo largo de la narración y que parecen confirmar esta lectura, como por ejemplo, la huida del intendente de la ciudad en helicóptero—algo similar a lo ocurrido con el presidente De la Rúa en diciembre de 2001—o a comentarios cáusticos que deslizan los personajes en su momento, como el de Laura a Grosso: “El pueblo siempre tiene la razón. Bueno, *casi siempre* tiene la razón” (el énfasis me pertenece).

Por otro lado, declara y expone los procedimientos más habituales de los que la historia va a abusar, en una suerte de exhibicionismo discursivo que desnuda una diégesis atravesada por un canto coral, de voces en continuo entrechoque que dilatan el texto original. Al fin de cuentas, como observa el mismo Sacheri, este era uno de los problemas originales que enfrentó Campanella en los primeros borradores de su guion: ¿cómo *dar cuerpo* a una película con un texto de apenas unas pocas páginas?:

Me preguntó [Campanella] si conocía el cuento y le dije que sí. Como tantas historias escritas por el Negro, ésta (sic) me parecía estupenda. Pero había algo que me llamaba la atención: el cuento de Fontanarrosa era muy breve, y no tenía una trama demasiado desarrollada. Sí contenía una idea maravillosa: un jugador de metegol—el delantero derecho, para más datos—estaba vivo, era consciente de sí, pensaba y sentía allí, adherido al caño que lo sujetaba a sus dos compañeros y lo tenía desde siempre

enfrentado a dos defensores y a un arquero que estaban allí desde la noche de los tiempos.⁵⁶

No obstante, la parodia solo puede tener éxito cuando el espectador percibe su fuente de inspiración y su deformación y también reconoce la ironía que se le incorpora cuando el texto aparece insertado en un nuevo contexto. Necesita entonces un interpretante sofisticado que posea una triple competencia: lingüística (para decodificar el filme en forma correcta), retórica (para reconocer las desviaciones de la herencia institucionalizada de su cultura) e ideológica (para identificar un saber y un sistema de valores que comparten director y audiencia por pertenecer a la misma comunidad cultural).⁵⁷

En *Metegol* las referencias cinematográficas abundan: desde planos copiados de *El séptimo sello* y *Cuando huye el día* (ambas de 1957), de Ingmar Bergman; escenas concretas de *Toy Story* (1995), de John Lasseter; *Toy Story 3* (2010) de Lee Unkrich; *Shrek* (2001), de Andrew Adamson y Vicky Jenson; *Indiana Jones y los cazadores del arca perdida* (1981), de Steven Spielberg; o *Apocalypse Now* (1979), de Francis Ford Coppola, para nombrar apenas unos pocos ejemplos.⁵⁸ ¿A quién está dirigida esta larga lista de parodias, entonces? Nada de esto podría descifrar la audiencia infantil a la que está dirigida la película en primer lugar. Es evidente que es la audiencia adulta la que sacará partido, goce y disfrute de este juego intertextual.

Asimismo, esta operatoria de adjunción, que expande la historia primitiva de Fontanarrosa, no solo se da mediante procedimientos paródicos. En efecto, se añaden formas pastichantes, con el estilo del relato del *western*, del de ciencia ficción o el de simple aventura (quizás más fáciles de reconocer para una audiencia infantil). También se agrega un uso hiperbólico de ciertos hábitos de lenguaje, clichés y estereotipos verbales con el agregado de

un argot porteño que parece extraído de distintas épocas, solo perceptible para la audiencia adulta.⁵⁹

Como vemos, la adjunción y la hipérbole constituyen el discurso en todos sus niveles, pero apuntan a objetivos distintos. En un nivel discursivo se proponen una práctica articuladora cambalachesca, estridente y exhibicionista que, recurriendo muchas veces a motivos y voces extranjeras (en algunos casos menores) y a un juego de desconfianzas y traiciones, intentarán dar cuenta de un espacio (textual) contradictorio y heterogéneo en donde todas las voces discursivas buscan coexistir armoniosamente.⁶⁰

En el nivel de la historia, en tanto, se evidencian a su vez dos espacios que contienen dos miradas: un espacio micro, que se focaliza en el terreno de los muñecos, y un espacio macro, que se exterioriza en la historia de los personajes de carne y hueso: Amadeo-Laura-Grosso. Ahora bien, la mirada del espacio micro configura un ámbito en donde la coexistencia en un mismo pie de igualdad de seres y objetos de diversas épocas, formas y usos se levanta como su esencia principal. Esto se dará a partir de un aparente desorden genérico y taxonómico, cruce de categorías de clase que gritan por una síntesis viable que pudiera mantener lazos mínimos de convivencia de la heterogeneidad. Es este un espacio interno del relato en donde se define el mundo de valores con el que se identifican enunciador y narratario.

“Es más lo que nos une que lo que nos separa” (*Metegol*), termina sentenciando El Loco, con ese estilo pastichante de libros de autoayuda zen que mantiene a lo largo de toda la película, con el fin de que el capitán de los rayados y el de los bordó se amiguen y logren superar los obstáculos comunes que enfrentan. Se despliega así un territorio en donde todavía queda algún resquicio para lograr una síntesis, o al menos un diálogo pacífico y fructífero de ida y vuelta entre voces emparentadas (como finalmente ocurrirá con ambos capitanes cuando, a instancias del Loco, se declaren admiración mutua a regañadientes).

Esta compenetración de fronteras se revela en toda su magnitud en varios episodios del filme en el que intervienen los muñecos. Un ejemplo de ello está dado en el basurero, en el que terminan arrojados los muñecos por error, constituido como un lugar de encuentro de un pasado definido por la mezcla atemporal de objetos y un revoltijo indiscriminado. Otro ejemplo se observa en el episodio del parque de diversiones, con la aparición de un metegol “fusión clásico-moderno” (como lo describe uno de los personajes de *Metegol*), constituido por algunas piezas del viejo juego de Amadeo con figuras modernas, geométricas y sin brazos. Los guiños se reiteran. En ese mismo espacio, también se exhibe un juego del tiro al blanco, en donde los muñecos, travestidos ahora en ovejas o en pastorcillas, hablan entre sí en diferentes idiomas; o el disfraz carnavalesco de la peluca barroca que termina llevando el Beto para ocultar su calvicie accidental, mientras baila zapateo americano en un teatrillo de marionetas.

Lo más llamativo de esta mirada micro es que parece que los muñecos, con excepción de Amadeo—y más tarde de su hijo—no son vistos por ningún otro personaje del espacio macro. Ni siquiera Laura los ve. ¿A quién aplauden los chicos en el teatro, entonces? ¿A Beto o a las marionetas que bailan detrás de él? ¿Estamos entonces ante una mirada cómplice solamente masculina y adulta? ¿A qué se refiere Amadeo al inicio de la historia, entonces, cuando le señala a Laura que su hijo “no *los* ve”? Según Garton,

[l]os cuentos sobre fútbol de Fontanarrosa existen no para celebrar un mundo masculino, sino todo lo contrario, para hacerlo parecer ridículo, para hacer que el lector se aleje del espacio futbolístico para poder tener una perspectiva más crítica y distanciada de algo tan propio de la cultura argentina como el fútbol. En cambio, los comentarios machistas de Capi aparecen como una crítica del machismo, pero francamente son de humo y sin sustancia cuando uno toma en cuenta la exclusión real de la mujer de cualquier papel importante del filme.⁶¹

Nótese en particular esta mirada masculina en la reacción de Capi después de percibir cierta manipulación de Laura sobre Amadeo antes del partido:

Capi: Nunca vi a nadie con tanto dominio de la jugada.

Amadeo: ¿Estuve bien, no?

Capi: No, no hablaba de vos (mirando en dirección al lugar por donde se ha marchado Laura).

En el espacio macro, en tanto, se reitera un continuo enfrentamiento que, sin olvidar a la audiencia adulta, parece evocar críticamente una serie de acontecimientos históricos de la Argentina reciente (con alusiones que se remontan hasta el período de la dictadura militar de 1976). Las imágenes escenifican un ámbito de perpetua inestabilidad y de deterioro de los lazos empáticos entre los sujetos que lo habitan, algo que se exterioriza en la renuencia del pueblo a colaborar con Amadeo en su partido con Grosso. En efecto, en la historia el pueblo queda reducido a simple espectador que mira desde fuera, sin involucrarse en aquellos acontecimientos que le podrían cambiar su destino. La película así descrita plantearía dos opciones: o bien autoexcluirse ante el fracaso o bien reconstituirse, pegar el salto y empezar de nuevo (como lo hará Amadeo, al perder en su juego; o como lo hacía Román de *Luna de Avellaneda* o Rafael, de *El hijo de la novia*).⁶² Como bien observa Arendt:

La polis, propiamente hablando, no es la ciudad-estado en su situación física; es la organización de la gente tal como surge de actuar y hablar juntos, y su verdadero espacio se extiende entre las personas que viven juntas para este propósito, sin importar dónde estén. [...] Se trata del espacio de aparición en el más amplio sentido de la

palabra, es decir, el espacio donde yo aparezco ante otros como otros aparecen ante mí, donde los hombres no existen meramente como otras cosas vivas o inanimadas, sino que hacen su aparición de manera explícita.⁶³

De acuerdo con estas palabras, una comunidad se cimienta a partir de un intercambio fructífero con el otro y en los lazos de reconocimiento mutuo que se instituyen en el entramado social. Para Arendt, como vemos, la vida política implica la aceptación de la heterogeneidad, de la presencia del otro y el reconocimiento de su existencia a partir de una comunicación vital que permita la interacción con él, su comprensión y la justificación del accionar de ese otro en el mundo (como ocurre finalmente entre los capitanes de los muñecos). Sin embargo, el territorio en el que Amadeo y Grosso se mueven semeja ser una geografía estéril. Resulta imposible en ella llevar adelante cualquier acción colectiva que apunte al bien común. Desde esta perspectiva, esta actitud parece coincidir con la del espacio extradiegético del productor y receptor de relato (como entidades extradiscursivas) en el momento de producción y difusión del filme.

Para continuar con Arendt, se puede decir que los protagonistas del nivel macro “viven en un mundo donde el discurso [del consenso] ha perdido su poder.”⁶⁴ No obstante, en el ámbito “micro” (el de los muñecos) todavía se propone una esperanza de reconstrucción de la comunidad, construida en el diálogo y en la confianza mutua. Ambas dimensiones (la micro y la macro) se contraponen en la película para hacer evidente aquello que podría ser vs lo que es. En ese contrapunto se construye la película y su contorno ideológico.

Planteado de esta forma, el filme expone una dialéctica de lo igual y lo diferente, del encuentro y el desencuentro, de la colaboración y la apatía. Su discurso exhibe “la especularidad como categoría y como procedimiento” en un mundo intradiegético que refleja en abismo un mundo extradiegético en permanente batalla.⁶⁵ Se manifiesta en él “las huellas

que las condiciones de producción de un discurso han dejado en la superficie discursiva” para terminar exponiendo no solo estas concreciones verbales sino también su juego de fuerzas y su manejo de los imaginarios y del campo simbólico.⁶⁶

Es evidente que *Metegol* despliega una intención didáctica, pero con un giro llamativo respecto del texto de Fontanarrosa. Esta postura consiste en declarar la necesidad de creación de un espacio superador que destierre los desencuentros históricos (nótese la escena final de Grosso sepultado debajo de la bandera de su club), y conformar un espacio en donde logren coexistir y dialogar todas las diferencias discursivas e ideológicas, sin conductas destempladas y sin agravios. Si bien se revela en pantalla la crisis, también se expone una posibilidad de recomposición de la comunidad, de “comunidad-en-lo-público,” que dé lugar al respeto, el diálogo y la confianza de la civilidad.⁶⁷

Conclusiones

Decía al comienzo de este artículo que mi objetivo apuntaba a explorar las relaciones de fidelidad/infidelidad que *Metegol* establecía con el texto original de Fontanarrosa y, en particular, analizar ese algo más que el director le agregaba, con guiños varios al entorno social inmediato de la Argentina en que se filmó, signado por una visión binaria de las relaciones sociales llevada hasta el paroxismo durante la administración neopopulista del kirchnerismo.⁶⁸ Me interesaba, en suma, prestar atención a las condiciones del contexto de producción del film y su consumo y analizar cómo se inscribían en él interrogantes que reflexionaban sobre el enfrentamiento acérrimo en la comunidad. Así, hemos visto cómo el filme fue encontrando su forma mediante un proceso de absorción y transformación de unos textos previos que colisionaban en la historia y en la diégesis para terminar poniendo en discusión el problema del “otro,” de su cuerpo y de su voz.

Es indudable que, como acota Wolf, la elección de un texto literario por parte de un director se debe a que este encuentra en ese texto ciertas resonancias, que son no solo las maneras en que este lee dicho texto, sino también las afinidades que encuentra entre el mundo en que se filma su producción y el del autor en el que se inspira.⁶⁹ No obstante, esta intersección de mundos no entraña “un contrato de fidelidad, sino un diálogo donde más que las pérdidas se contempla la clase de encuentro entre las obras de dos artistas.”⁷⁰

En el caso de Campanella, esta aproximación a Fontanarrosa está dada por diferencias de naturaleza más que de grado y tienen que ver con estos dos términos que menciono: encuentro y diálogo. En efecto, mientras que la obra de Fontanarrosa es una meditación—y una crítica—sobre la banalidad y el estereotipo de la opinión común, de ese discurso de la doxa del que hablaba más arriba y que se ve como algo anómalo que se despliega en el plano del enunciado, la historia transpuesta habla “de otra cosa.” El filme de Campanella se presenta como una meditación sobre los efectos de enunciación en un contexto cultural, social y político de los últimos años caracterizado por lo que Katz llama “una ideología del encierro, del aislamiento, de la insularización, del archipiélago amurallado” y en donde como nunca se han puesto en discusión las relaciones con la alteridad.⁷¹

“¿Cómo se hace un club nuevo?”, le preguntaba Román de *Luna de Avellaneda* a su amigo Amadeo. “¿Cómo se hace un restaurante nuevo?”, inquiría sin decirlo el protagonista de *El hijo de la novia*. “¿Cómo se hace un pueblo nuevo?”, parece entonces interrogarse Amadeo al final de su relato, cuando le explica a su hijo que todos decidieron abandonar el lugar original en el que vivían y recrear uno nuevo. La película se cierra con una respuesta obvia para el contexto argentino: dejando los enfrentamientos inútiles atrás y educando a las nuevas generaciones en la comprensión y la tolerancia del otro.

La transposición de Campanella, en definitiva, agrega como plus una exhibición de los modos y medios particulares con los que operan los relatos que circulan en la sociedad “y a

través de las cuales las comunidades lingüísticas y simbólicamente mediadas se forman y disuelven.”⁷² En este sentido, se podría afirmar que en ese abrazo de padre e hijo del final se negocia la brecha pasado/presente y se construye simbólicamente un escenario que exhibe una reconciliación de esos dos momentos. Es esta, sin duda, una mirada que provoca un tipo de recepción pragmática que lleva la atención de su audiencia a otro lado (extra)textual, a construir un *exemplum* y extraer una lección definitiva: cómo recrear un espacio para el disenso y la diversidad, pero también para la restitución de la tolerancia, la confianza y la comprensión de la diferencia.

Notas

¹ Sergio Wolf, *Cine/literatura: ritos de pasaje* (Buenos Aires: Paidós, 2001), 16.

² Geoffrey Wagner, *The Novel and the Cinema* (Rutherford, Madison and Teaneck: Farleigh Dickinson UP, 1975).

³ Ibid., 222-24.

⁴ Ibid., 227.

⁵ Wolf, *Cine/literatura*, 16.

⁶ Ibid., 77-78.

⁷ Por problemas de espacio no puedo extenderme en un análisis de sus diversos tipos. Para un detallado recuento de los distintos modelos de “transposiciones,” véase Wolf, *Cine/literatura*.

⁸ Linda Hutcheon, *A Theory of Adaptation* (New York: Routledge, 2006), xiii.

⁹ En su estudio, Wolf señala los diversos grados de (in)fidelidad: la fidelidad posible, la fidelidad insignificante, el posible adulterio, la intersección de universos, el texto reinventado y la transposición encubierta. Para un lector interesado en una caracterización de cada uno de estos niveles, que excede los límites de este trabajo, remito a Wolf, *Cine/literatura*.

¹⁰ Wolf, *Cine/literatura*, 22.

¹¹ Christopher Orr, "The Discourse on Adaptation: A Review," *Wide Angle* 6, no. 2 (1984): 72-76, 73. Para los conceptos de "dimensión ideológica," "ideología" y "poder," véase Eliseo Verón, *Fragmentos de un tejido* (Buenos Aires: Gedisa, 2004), 42-47.

¹² Roberto Fontanarrosa, "Memorias de un wing derecho," en *El mundo ha vivido equivocado y otros cuentos* (Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1995), 45-47. Para este análisis he seguido la versión argentina del filme.

¹³ Wolf, *Cine/literatura*, 134.

¹⁴ Ibid., 136. Gabriela Garton, "Memorias, machos y mujeres en *Metegol* de Juan José Campanella y Eduardo Sacheri," XI Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires. <http://cdsa.aacademica.org/000-061/955.pdf>, 1-15, 14.

¹⁵ Para un análisis muy bien elaborado sobre el período kirchnerista, véanse los trabajos de Silvio Waisbord, *Vox populista: medios, periodismo, democracia* (Barcelona: Gedisa, 2013) y Alejandro Katz, *El simulacro: por qué el kirchnerismo es reaccionario* (Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Planeta, 2013).

¹⁶ Gustavo Aprea, *Cine y políticas en Argentina: continuidades y discontinuidades en 25 años de democracia* (Buenos Aires: Univ. Nacional de General Sarmiento, 2008), 10.

¹⁷ Anthony Cohen, *The Symbolic Construction of Community* (London/NY: Routledge, 2001), 15.

¹⁸ Damián Fernández Pedemonte, "De la Rúa, Kirchner y las prerrogativas del discurso del poder," en *La construcción del consenso: gestión de la comunicación gubernamental*, ed. Luciano Elizalde, Damián Fernández Pedemonte y Mario Riorda

(Ciudad Autónoma de Buenos Aires: La Crujía, 2006), 269-78. Nicolás Shumway, “Argentina va en dos velocidades,” *Clarín*, oct. 19, 2011. https://www.clarin.com/opinion/Argentina-va-velocidades_0_BJrQchi3wmx.html.

Beatriz Sarlo, *La audacia y el cálculo: Kirchner 2003-2010* (Buenos Aires: Sudamericana, 2011). Katz, *El simulacro*. Fernando Iglesias, “La verdadera grieta argentina,” *La Nación* [Buenos Aires], oct. 18, 2013. <http://www.lanacion.com.ar/1630107-la-verdadera-grieta-argentina>. Jorge Lanata, *10K: La década robada: Datos y hechos en los años de la grieta* (Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Planeta, 2014). Maristella Svampa, “La década kirchnerista: populismo, clases medias y revolución pasiva,” *LASA Forum* 44, no. 4 (2013): 14-17. <http://maristellasvampa.net/archivos/ensayo61.pdf>.

¹⁹ Enrique Valiente Noailles, “El significado de la obscenidad,” *La Nación, Suplemento Enfoques*, nov. 8, 2009. <http://www.lanacion.com.ar/1196559-el-significado-de-la-obscenidad>.

²⁰ Hutcheon, *A Theory of Adaptation*. ———, *A Theory of Parody* (Cambridge: University Printing House, 1985). ———, “Ironie, satire, parodie: une approche pragmatique de l’ironie,” *Poétique* 46 (1981): 140-155. Wolf, *Cine/literatura*. Verón, *Fragmentos de un tejido*. ———, *Espacios mentales: efectos de agenda 2* (Barcelona: Gedisa, 2001).

²¹ Hanna Arendt, *La condición humana* (Barcelona: Paidós, 1998), 211.

²² Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, 95.

²³ Fontanarrosa, “Memorias de un wing derecho,” 45, 46. El énfasis en todos los casos me pertenece. Para una definición del término “narratario” puede consultarse Pierre Van Den Heuvel, *Parole, mot, silence: pour une poétique de l’énonciation* (Paris: Librairie José Corti, 1985), 150. Para una explicación sucinta sobre el concepto de

narratorio en español véase Hugo Carrasco, “Introducción al estudio del narratorio,” *Revista electrónica: documentos lingüísticos y literarios* 8 (1982): 15-21 http://www.humanidades.uach.cl/documentos_linguisticos/document.php?id=244.

²⁴ Camilo Sánchez, “Roberto Fontanarrosa: el humor da otro aire” (entrevista al autor), *Clarín.com*, nov. 20, 2004. https://www.clarin.com/literatura/roberto-fontanarrosa-el-humor-da-otro-aire_0_HJWrQauip7x.html. Con este texto concreto me inclino por hablar de “registro satírico,” en lugar de “paródico.” En este trabajo se entenderá “parodia” como práctica de transformación que se establece con un texto (entendiendo “texto” en su sentido más amplio). “Pastiche” será descrito como una práctica de imitación que se establece con un estilo (de un autor o de un [sub]género). “Sátira”, en tanto, se explicará como una dinámica que apunta a ridiculizar y criticar ciertos cambios en los comportamientos individuales, en la organización de modelos políticos, ideológicos o en los esquemas de pensamiento. En su obra en general Fontanarrosa ha seguido los tres, aunque en este texto en particular parece acercarse más a la primera. Para seguir en más detalle las discusiones acerca de estos conceptos, sugiero leer a los ya clásicos Gérard Genette, *Palimpsestes: la Littérature au second degré* (Paris: Seuil, 1982). Hutcheon, “Ironie, satire, parodie.” ———, *A Theory of Parody*. Jean Franco, “Pastiche in Contemporary Latin American Literature,” *Studies in 20th Century Literature* 14, no. 1 (1989): 95-107. Para un acercamiento al tema de la sátira en particular, recomiendo: Gilbert Highet, *The Anatomy of Satire* (New Jersey: Princeton UP, 1972). Matthew Hodgart, *Satire* (London: World University Library, 1969). Alvin B. Kervin, *Modern Satire* (USA: Harcourt, Brace & World Inc., 1962). Margaret Rose, *Parody: Ancient, Modern, and Post-Modern* (Cambridge: Cambridge UP, 1993).

²⁵ Pablo De Santis, “Risas argentinas: la narración del humor,” en *Historia crítica de la literatura argentina*, ed. Elsa Drucaroff (Buenos Aires: Emecé, 2000), 493-510, 501.

²⁶ Ruth Amossy y Anne Herschberg Pierrot, *Estereotipos y clichés* (Buenos Aires: Eudeba, 2004), 28. Por “ideas recibidas” (*idées reçues*), Amossy y Herschberg Pierrot (25) entienden “prejuicios en el sentido de ideas adoptadas sin pensar. Se hace referencia a la relación con el orden establecido, la creencia en las opiniones consagradas, que pueden transformarse en credulidad.”

²⁷ En otros textos también recurre a registros paródicos y pastichantes. Creo, sin embargo, que este texto se decanta por lo satírico.

²⁸ Guillermo Saccomanno, “El artista de todos” (Entrevista al autor). *Página/12*, oct. 2, 2015. <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-2540-2005-10-03.html>. El énfasis es mío.

²⁹ Pablo Alabarces, *Héroes, machos y patriotas: el fútbol entre la violencia y los medios* (Buenos Aires: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, 2014), 162.

³⁰ Garton, “Memorias, machos y mujeres en *Metegol* de Juan José Campanella y Eduardo Sacheri.”

³¹ Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, 20.

³² Wolf, *Cine/literatura*, 22. Véase también Mary Snyder, *Analyzing Literature-to-Film Adaptations: A Novelist's Exploration and Guide* (New York: Continuum, 2011).

³³ *El hijo de la novia*, dir. Juan José Campanella (Polka, 2001). *Luna de Avellaneda*, dir. Juan José Campanella (Polka, 2004). *Vientos de agua*, dir. Juan José Campanella (Telecinco, Pol-ka, 100 Bares, 2006). Para más detalles con referencia a este aspecto, véanse los comentarios de Sylvina Walger, Leonardo D’Espósito y Osvaldo Bazán, “El éxito del pasado inconcluso,” *Crítica Digital*, ago. 21, 2009. <http://www.criticadigital.com.ar/index.php?secc=nota&nid=28397&pagina=2>.

³⁴ *El mismo amor, la misma lluvia*, dir. Juan José Campanella (1999). Pablo Acosta Larroca, “El secreto de sus ojos: el mismo autor, la misma obra,” *Grupo Kane: Revista*

de cine y artes audiovisuales (sept., 2009)

http://www.grupokane.com.ar/index.php?view=article&catid=57:catapuntos&id=173:artapuntessecretoojos&option=com_content&Itemid=61.

³⁵ Daniel Cholakián, “*Metegol* (2013), de Juan José Campanella,” *Cinemarama Plus+*, jul. 17, 2013. <http://cineramaplus.com.ar/metegol-2013-de-juan-jose-campanella/>.

³⁶ Pablo Scholz, “Campanella: ‘Quiero que “Metegol” sea la película que más gente llevó en la historia del cine en la Argentina” (Entrevista al director), *Clarín.com*, jul. 7, 2013. https://www.clarin.com/extrashow/quiero-metegol-pelicula-historia-argentina_0_SyqHvOUsPQg.html.

³⁷ Eduardo Sacheri, “*Metegol*: una historia en la que viven personajes,” *Perfil.com*, jul. 13, 2013. <http://www.pressreader.com/argentina/perfil-sabado/20130713/283085591783848>.

³⁸ Scholz, “Campanella.”

³⁹ Garton, “Memorias, machos y mujeres en *Metegol* de Juan José Campanella y Eduardo Sacheri,” 9.

⁴⁰ Campanella en Scholz, “Campanella.”

⁴¹ Alabarces, *Héroes, machos y patriotas*, 163.

⁴² *El secreto de sus ojos*, con dir. Juan José Campanella (Tornasol Film S.A., Haddock Film S.R.L, 100 Bares S.A., 2010), fue galardonada con el Óscar a la “Mejor película extranjera” por la Academia de las Artes y Ciencias Cinematográficas de los Estados Unidos en marzo de 2010.

⁴³ Sacheri, “*Metegol*.”

⁴⁴ “¿Óscar u Oscar?,” *Montevideo Portal*, sept. 29, 2013. <http://www.pantallazo.com.uy/contenido/Campanella-y-la-vida-despues-del-Oscar-214758>.

⁴⁵ Juan José Campanella en Mariano Kairzu, “Hay equipo” (Entrevista a Juan José Campanella), *Página/12*, *Suplemento Radar*, jul. 14, 2013. <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-8982-2013-07-14.html>.

⁴⁶ Juan Jorge Michel Fariña, “Fantasmas: a propósito de *El secreto de sus ojos*,” *El Sigma*, oct. 28, 2009. <http://www.elsigma.com/cine-y-psicoanalisis/fantasmas-a-proposito-de-i-el-secreto-de-sus-ojos-i/12001>. Para un acercamiento al análisis de esta película, y a este concepto en especial, véase Hugo Hortiguera “Perverse Fascinations and Atrocious Acts: An Approach to *The Secret in Their Eyes* by Juan José Campanella,” *Studies in Latin American Popular Culture* 30 (2012): 110-123.

⁴⁷ Zygmunt Bauman, *Daños colaterales: desigualdades sociales en la era global* (Madrid: FCE, 2011), 99.

⁴⁸ Ibid., 99. Para una definición del concepto de “seguridad ontológica,” véase Roger Silverstone, *¿Por qué estudiar los medios?* (Buenos Aires: Amorrortu, 2004), 190.

⁴⁹ Por lector virtual o implícito entiendo a aquel que el autor imagina y proyecta, dotándolo de cualidades, capacidades e intereses particulares.

⁵⁰ Marc Angenot, *La Parole pamphlétaire: contribution à la typologie des discours modernes* (Paris: Payot, 1982), 34. Para una definición de “doxa” véase Roland Barthes, *Roland Barthes by Roland Barthes* (Berkeley/Los Angeles: Univ. of California P., 1977), 47.

⁵¹ Wolf, *Cine/literatura*, 20.

⁵² No ignoro que este gesto paródico es otro recurso de Fontanarrosa en muchos de sus textos. Solo quiero decir que no se da en este texto en particular con las características que se da en otros.

⁵³ Véase, por ejemplo, Diego Lerer, “*Metegol*: tirar centros a la olla,” *Micropsia*, *OtrosCine.com*, jul. 18, 2013. <http://www.micropsiacine.com/2013/07/metegol-tirar-centros-a-la-olla/>.

⁵⁴ Isabel Croce, “El fútbol nacional y popular,” *Diario La Prensa*, jul. 18, 2013. <http://www.laprensa.com.ar/410173-El-futbol-nacional-y-popular.note.aspx>. 2001 *Odisea del espacio*, dir. Stanley Kubrick (Metro-Goldwyn-Mayer (MGM)/Stanley Kubrick Productions, 1968).

⁵⁵ Véanse Croce, “El fútbol nacional y popular,” o Carolina Cerda, “Llega *Metegol*, la cinta animada que rompió récords en Argentina,” *La Tercera*, dic. 18, 2013. <http://www.latercera.com/noticia/llega-metegol-la-cinta-animada-que-rompio-records-en-argentina/>. Por problemas de espacio me resulta imposible extenderme en este punto. Para un recuento detallado de los acontecimientos históricos ocurridos a comienzos de siglo en Argentina, remito a Hugo Hortiguera y Carolina Rocha, “Introduction,” en *Argentinean Cultural Production During the Neoliberal Years (1898-2001)*, ed. Hugo Hortiguera y Carolina Rocha (New York: The Edwin Mellen Press, 2007), 1-20.

⁵⁶ Sacheri, “*Metegol*.”

⁵⁷ Para un estudio de este punto, véanse Philippe Hamon, “Un discours contraint,” *Poétique* 16 (1973): 417-445. ———, “Texte et idéologie : pour une poétique de la norme,” *Poétique* 42 (1982): 105-125. Hutcheon, *A Theory of Parody*. Catherine Kerbrat-Orecchioni, “L’Ironie comme trope,” *Poétique* 41 (1980): 108-27. ———, *L’Énonciation : de la subjectivité dans le langage* (Paris: Armand Colin, 1980).

⁵⁸ *El séptimo sello*, dir. Ingmar Bergman (AB Svensk Filmindustri, 1957). *Cuando huye el día*, ——— (AB Svensk Filmindustri, 1957). *Toy Story*, dir. John Lasseter (Pixar Animation, 1995). *Toy Story 3*, dir. Lee Unkrich (Pixar Animation, 2010). *Shrek*, dir.

Andrew Adamson y Vicky Jenson (Dreamworks Animation, 2001). *Indiana Jones y los cazadores del arca perdida*, dir. Steven Spielberg (LucasFilm, 1981). *Apocalypse Now*, dir. Francis Ford Coppola (United Artists, 1979). Para un detallado recuento de los cruces con estas películas véase Hugo Hortiguera, “Geografías imaginarias del Río de la Plata: Una lectura de *Metegol* (2013), de Juan José Campanella, y *Anina* (2013), de Alfredo Soderguit,” *Letras hispanas* 14 (2018), 23-42. Para la referencia a Bergman, véase Campanella en Scholz, “Campanella.”

⁵⁹ Lerer, “*Metegol*.”

⁶⁰ Para el concepto de “práctica cambalachesca,” remito a Hugo Hortiguera, *La literatura cambalachesca en la novelística de Osvaldo Soriano* (New York: The Edwin Mellen Press, 2007).

⁶¹ Garton, “Memorias, machos y mujeres en *Metegol* de Juan José Campanella y Eduardo Sacheri,” 10.

⁶² En *El hijo de la novia*, Rafael, que quiere mudarse a México y criar caballos, vende el restaurante iniciado por sus padres pero se arrepiente de su proyecto y abre otra casa de comida exactamente enfrente de la anterior.

⁶³ Arendt, *La condición humana*, 221.

⁶⁴ Ibid., 16.

⁶⁵ La expresión pertenece a Noé Jitrik, “Rehabilitación de la parodia,” en *La parodia en la literatura latinoamericana*, ed. Roberto Ferro (Buenos Aires: Instituto de Literatura Hispanoamericana, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 1993), 24.

⁶⁶ Verón, *Fragmentos de un tejido*, 44.

⁶⁷ La expresión pertenece también a Bauman, *Daños colaterales*, 97. Para una perspectiva complementaria de este mismo punto, véase Hortiguera, “Geografías imaginarias.”

⁶⁸ Waisbord, *Vox populista*.

⁶⁹ Wolf, *Cine/literatura*, 116.

⁷⁰ Ibid, 119.

⁷¹ Katz, *El simulacro*, 69.

⁷² Duncan Bell, “Mythscales: Memory, Mythology, and National Identity,” *British Journal of Sociology* 54, no. 1 (2003): 63–81, 69.