

XI Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2015.

# **Memorias, machos y mujeres en Metegol de Juan José Campanella y Eduardo Sacheri.**

Gabriela Garton.

Cita:

Gabriela Garton (2015). *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.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-061/955>

*Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.*

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

Gabriela Garton  
Lic. Estudios Hispanos, Rice University  
Instituto de Investigación Gino Germani  
gabygarton@gmail.com

### Resumen:

La segunda colaboración cinematográfica entre Juan José Campanella y Eduardo Sacheri resultó en el filme animado más exitoso de la historia del cine latinoamericano, *Metegol*, la historia de como Amadeo, un joven que le encanta jugar al metegol, logra salvar a su pueblo del control del mejor jugador del mundo, “el Grosso”, a través de un partido de fútbol. Basada —muy liberalmente— en el cuento “Memorias de un wing derecho” de Fontanarrosa, el filme pierde toda crítica irónica presente en el cuento inspirador y se convierte en una celebración de la tradición masculina del fútbol argentino. Este trabajo analiza primero las diferencias claves entre el texto de Fontanarrosa y la obra de Campanella y Sacheri y luego considera las implicaciones sociales del papel, o mejor dicho la ausencia, de la mujer en la película animada.

**Palabras clave:** fútbol, género, Fontanarrosa, Sacheri, cine

*Por eso los muchachos siempre vuelven. Porque el fútbol es el fútbol. Esa es la única verdad. ¡Qué me vienen con esas cosas! Son modas que se ponen de moda y después pasan. El fútbol es el fútbol, viejo. El fútbol. La única verdad.*

—Roberto Fontanarrosa, “Memorias de un wing derecho”

“Es un tipo serio, recio, esquemático, bastante machista”.<sup>1</sup> Con estas palabras el escritor y guionista argentino Eduardo Sacheri describe al protagonista de “Memorias de un wing derecho” de Roberto Fontanarrosa, el cuento que sirvió como inspiración para su colaboración cinematográfica con el director Juan José Campanella en el guión de la película animada *Metegol*. Irónicamente, el último adjetivo nombrado por Sacheri se puede aplicar mejor a su colaboración con Campanella que al texto inspirador.

Ganador del Premio Sur por el mejor guión adaptado en 2013 y del Premio Goya de Mejor Película Animada de la Academia de España de Cine en 2014, *Metegol* experimentó un éxito hasta ese entonces desconocido por la animación cinematográfica de Sudamérica. El filme animado fue la segunda colaboración entre el director Campanella y Sacheri—la primera, *El secreto de sus ojos*, estuvo basada en la novela *La pregunta de sus ojos* de Sacheri y ganó el Premio Oscar de Mejor Película Extranjera—también fue un trabajo de transposición de la letra escrita a la pantalla grande. Según indican los créditos, *Metegol* fue inspirado en el cuento “Memorias de un wing derecho” del escritor y humorista argentino

---

<sup>1</sup> Barroso, Darío, “Eduardo Sacheri disertó sobre ‘Metegol’, la obra de Campanella”, en *Agencia de Noticias San Luis*, San Luis, 05/09/2014.

<sup>2</sup> Debo aclarar que estaremos tratando la versión argentina de la película ya que se hizo además una

Fontanarrosa publicado en su primera antología de ficción, *El mundo ha vivido equivocado*. El cuento es esencialmente un monólogo de un muñeco de metegol sin nombre quien narra sus recuerdos y logros a lo largo de su carrera de jugador de “wing derecho” de la formación clásica. Describe un clásico que se destaca en su memoria por sobre los otros 30.000 que jugó—los equipos permanentes del metegol son Boca Juniors y River Plate—, critica los estilos y tácticas de las nuevas generaciones y cuenta cómo un borracho del club social rompió una ventana. Invocando una ironía característica de Fontanarrosa, el cuento critica implícitamente a la narrativa futbolera argentina, más específicamente por el lenguaje y los mitos masculinos que construyen ese relato.

En cambio, el filme<sup>2</sup> tiene muy pocos rasgos en común con el hipotexto, no sólo en términos del relato central—argumento, personajes, ubicación temporal y espacial—sino también en lo que podríamos llamar el “espíritu” del cuento o el valor estético. *Metegol* relata la vida de Amadeo, un joven que pasa sus días jugando al metegol en el mismo bar tradicional donde trabaja de mozo en un pueblo sin nombre. Además, y no es un dato menor, el protagonista está enamorado desde su infancia de Laura, una mujer joven con aspiraciones de salir del pueblo y estudiar arte en una universidad en la ciudad. Los proyectos de Laura se ven interrumpidos con el retorno de “el Grosso”, quien, habiendo crecido en el mismo pueblo, se convirtió en el mejor jugador del mundo y quien anuncia haber adquirido este pueblo con el fin de construir allí donde se crió, un estadio gigante y un parque de diversiones dedicado a sí mismo. Después de un tramo corto en el cual los muñecos del metegol antiguo del bar cobran vida y lo inspiran a intentar salvar su pueblo querido, Amadeo desafía a “el Grosso” a jugar un partido de metegol de revancha al que ganó aquel cuando eran adolescentes, la “única” derrota en la vida de “el Grosso”, y Laura apuesta entonces la libertad del pueblo. A continuación, Amadeo forma un equipo compuesto de los habitantes que representarán al pueblo, y con la ayuda de los muñecos del metegol, se enfrentan, en el nuevo estadio de fútbol, al equipo de estrellas futboleras de “el Grosso”.

Antes de entrar en el análisis de la obra animada, consideraremos el contexto de la producción, sobre todo enfocándonos en la colaboración en el guión. Aunque Sacheri fuera el escritor principal del guión de *Metegol*, el que propone la idea del filme a Campanella es Gastón Goralí, un productor que se dedica casi exclusivamente a la publicidad. En 2006 Goralí compra los derechos de “Memorias de un wing derecho” de Fontanarrosa para hacer una película y luego, en 2008, se contacta con Campanella, que toma el papel de guionista,

---

<sup>2</sup> Debo aclarar que estaremos tratando la versión argentina de la película ya que se hizo además una versión latinoamericana y una española (de las versiones en castellano).

productor y director de su primer proyecto de animación. A fines de 2008, Eduardo Sacheri y Axel Kuschevatzky se suman como las últimas incorporaciones al equipo guionista, y la película finalmente se estrena en 2013. En una entrevista con el diario *Río Negro*, Sacheri explica que, debido a la falta de una “trama de sucesos” según su opinión en el cuento de Fontanarrosa, los guionistas deciden hacer una “adaptación muy libre” tomando como disparador la idea de un mundo donde los muñecos del metegol cobran vida y “piensan y sienten como viejos jugadores de fútbol que no han hecho otra cosa en su vida que jugar en esos estrechísimos límites del metegol”. Sacheri, en la misma entrevista, justifica la elección del fútbol como tema del filme:

...resulta interesante como escenario donde [las] cosas sucedan y tengan lugar...[la historia] salió naturalmente: los jugadores nos sirvieron como puerta de entrada a eso, a pensar en cosas más grandes, como qué es ganar, qué es perder, qué es aprender.

En el análisis de una transposición filmica, las diferencias entre el hipotexto y el hipertexto son claves y, en este caso, la intención didáctica por parte de los guionistas y el director es una de esas diferencias importantes que examinaremos más adelante en este trabajo.

¿Por qué nos interesa una película dirigida hacia una audiencia juvenil? Porque *Metegol*, tanto como transposición o como texto original, es un filme machista, aunque no abiertamente, que se asemeja a la cultura futbolística argentina. El filósofo francés Jacques Derrida en *Espectros de Marx* subraya la importancia de lo “invisible” o lo que a primera vista no vemos. En el caso de *Metegol*, la marginalización de la mujer es casi imperceptible, pero es justamente lo invisible que nos deja desestabilizar estructuras establecidas del conocimiento y del poder en la sociedad, o sea la exclusión no explícita de la mujer en el fútbol argentino. Nuestro trabajo crítico sobre el filme *Metegol* será una combinación de estrategias analíticas. Primero, utilizaremos una versión reducida del esquema de análisis comparativo de José Luis Sánchez Noriega diseñado para la consideración de las adaptaciones, o mejor dicho las transposiciones cinematográficas. Aunque *Metegol* se aleja mucho del cuento corto de Fontanarrosa, la comparación entre las dos obras nos ayuda a entender mejor el valor estético de cada uno, y a determinar si se asemejan o no. Además, el poder distinguir e interpretar las transformaciones, las supresiones y los añadidos en el hipertexto resulta esencial para la segunda parte de este trabajo: el análisis sociológico del filme. Utilizando los trabajos sobre la narrativa del fútbol argentino de los sociólogos argentinos Pablo Alabarces, María Graciela Rodríguez y Mariana Conde como base teórica, analizaremos la focalización, los personajes principales y algunas escenas claves de *Metegol*.

A pesar de que tanto los créditos al final del filme como las declaraciones de los guionistas y del director afirman que *Metegol* fue inspirada en, y no basada en, el cuento *Memorias de un wing derecho* de Fontanarrosa, la Academia de las Artes y Ciencias Cinematográficas de la Argentina le dio el Premio Sur 2013 para el mejor guión adaptado. Entonces, en esta primera parte de análisis, nosotros también consideraremos a *Metegol* como tal, como una transposición, pero primero tendremos que definir esta clasificación y luego veremos si se puede usar para describir nuestro objeto de estudio.

Aunque el término “adaptación” sigue vigente en las academias de cine del mundo, en este trabajo utilizaré “transposición” y no “adaptación” por las razones elaboradas por Sergio Wolf en su libro *Cine/Literatura. Ritos de pasaje*. Según Wolf, la palabra “adaptación” implica un tipo de “adecuación” en que el formato de origen, casi siempre la literatura, se tiene que adecuar o “ablandar” para “poder entrar” en el otro, el cine (15-16). La adecuación conlleva una desigualdad entre los formatos, o mejor dicho una superioridad inherente del texto original. En cambio, el término “transposición” describe un “traslado”, un “transplante” de ideas de un registro a otro, de la letra escrita al cine sin validar más a un formato que al otro.

Pero, ¿qué significa transponer un texto literario al cine? Para Wolf, la respuesta corta a esta pregunta es una paradoja, es “olvidar recordando”(77), o sea mientras el filme reconoce la existencia del hipotexto, ese hipotexto tampoco puede estar completamente presente. Wolf expande esta respuesta inicial utilizando la metáfora de un enterramiento que nos servirá como definición del término “transposición”:

Por definición, el texto literario tomado para hacer con él un filme es deformado o alterado al ser transpuesto a otro código y otro lenguaje difuso, aunque haya quedado enterrado bajo múltiples capas de tierra, depositado en el fondo como un sedimento, como un resto o prueba de lo que fue más que de lo que pudo haber sido... Lo que quedó no es la obra literaria sino el modo en que el director, los guionistas y los actores leyeron o interpretaron ese material para construir a partir de él una película. (78)

Por lo tanto, pensando en *Metegol*, ¿es cierto que el filme “olvida recordando” al cuento de Fontanarrosa? Para poder responder, seguiremos una versión muy reducida del esquema de análisis presentado por Sánchez Noriega considerando las transformaciones de la focalización del texto literario y el texto filmico.

En el cuento de Fontanarrosa, como sugiere el título “Memorias de un wing derecho”, hay una sola focalización, la interna del narrador. Todo lo que conocemos del mundo narrativo es lo que nos cuenta el protagonista, de sus hazañas en el metegol hasta lo que pasa

en el club social donde el juego está instalado. La decisión de contar la historia desde el punto de vista de un muñeco de metegol no es arbitraria, sino que la prepotencia del muñeco narrador es un componente esencial al tono irónico intrínseco del cuento. Puede ser que Sacheri tenga razón y el narrador sea “un tipo serio, recio, esquemático, bastante machista”, pero cuando finalmente Fontanarrosa revela que el narrador no es nada más ni nada menos que un jugador de metegol, el relato se convierte en una parodia. Un pasaje donde el aspecto paródico y exagerado del cuento se manifiesta claramente es cuando el narrador se empieza a burlar de los grandes jugadores de la historia como Pelé y Maradona:

Más de veinte años jugamos así y nos hemos podrido de hacer goles. De a siete hacemos. Yo ya debo llevar como 6.800. Yo solo... ¡Después me dicen de Pelé! O arman tanto despelote porque Maradona hizo cien. Cien yo hago en una temporada. Y en verano, cuando los pibes se quedan en el club como hasta las dos de la mañana, me atrevo a hacer cuarenta, cincuenta goles por semana. Cuarenta, cincuenta. Yo solo... Maradona... ¡Por favor!

Dentro de las narrativas patrióticas de la Argentina, Maradona tiene un estatus de héroe nacional por sus logros deportivos y sobre todo por su papel en la conquista de la Copa Mundial de 1986 en México. El sociólogo Pablo Alabarces reconoce la importancia de Maradona nombrándolo como “el último gran símbolo plebeyo de la patria, la última posibilidad de un héroe nacional y popular” (2008: 159). Entonces, encontramos lo ridículo, lo paródico, en el hecho de que un muñeco que ni siquiera se controla a sí mismo y que está atornillado a un caño de metal dentro de un metegol de fierro se compare con el jugador argentino más famoso y más reconocido a nivel global y luego declare que Maradona no es nadie en comparación con él.

Sin embargo, Fontanarrosa no se limita a burlarse de un muñeco sino que también critica a toda una parte de la tradición futbolera argentina: la nostalgia y la “sabiduría masculina popular”.<sup>3</sup> Esta crítica también aparece en sus otros cuentos futbolísticos, excepto en sus crónicas y artículos periodísticas, con el hecho de que los personajes siempre hablan de jugar pero nunca juegan. Como destaca Alabarces: la obra de Fontanarrosa “es parodia de un lenguaje y por ende de una cultura masculina, exacerbada, aguantadora y, justamente, puramente lingüística” (Alabarces, 2014: 218). En “Memorias”, el narrador simplemente cuenta historias y recuerdos del pasado pero no juega durante el cuento. Otro ejemplo claro es el cuento “Escenas de la vida deportiva”, donde un grupo de amigos, todos hombres por supuesto, se reúnen a jugar un partido *amateur*. La obra entera está escrita con el lenguaje

---

<sup>3</sup> Pablo Alabarces en su libro *Héroes, Machos y Patriotas* denuncia la clasificación no justificada de Fontanarrosa como un celebrador de esta “sabiduría masculina popular y costumbrista”.

coloquial, vulgar y masculino del fútbol y los amigos nunca llegan a jugar el partido, debido a que la pelota se pincha—pero por lo que describe Fontanarrosa de la entrada en calor, los “jugadores” parecen poder hablar mucho mejor de lo que juegan:

La pelota, esta vez, y quizás intencionadamente, le llegó a Miguel, que la puso bajo la suela y miró al arco.

—¿Dónde la querés? —le preguntó al Lungo.

—Pateá y dejá de hinchar las bolas —dijo el Lungo.

—Decíme, decíme.

—Ahí —señaló el Lungo, mostrando el ángulo bajo del segundo palo.

Miguel le pegó con derecha, con estilo, y la pelota se elevó unos cuatro metros para caer tras el terraplén. Hubo risas.

Como lo irónico se ve a través del relato del muñeco narrador de “Memorias”, en este cuento lo ridículo también se manifiesta en el contraste entre lo que los personajes dicen y hacen. En estos cuentos, el humor se encuentra en la disyunción entre la focalización, o sea lo que ve el personaje, y la visión más amplia de los lectores, como en las películas de horror, la incomodidad sale de una disyunción entre la focalización, lo que ve el personaje; la ocularización, lo que ven los espectadores; y la auricularización, normalmente la música de suspenso de fondo.

En cambio, en *Metegol*, donde hay una focalización múltiple, no existe esa disyunción. Aun con los cambios de focalización, de interna a externa, la mirada se mantiene siempre como una mirada masculina. Desde la escena inicial del “nacimiento del fútbol” en la edad de piedra, que se parece más a un cortometraje introductorio a la película que a un inicio narrativo, donde vemos únicamente *Homo erectus* de sexo masculino hasta la última escena donde hay una focalización interna del hijo del protagonista. El cortometraje inicial, a pesar de no estar relacionado con el argumento del resto del filme, establece el tono de la narrativa y la exclusión de la mujer, no declarado abiertamente sino simplemente dado por hecho. En la escena que sigue, la focalización cambia de externa a interna, vemos desde la perspectiva de Amadeo, sin conocer todavía su nombre ni su pasado. Observamos la relación entre un padre, Amadeo, y su hijo, que no se entienden por razones de diferencias generacionales— vemos por los ojos de Amadeo desde afuera de la habitación de su hijo, que está jugando un partido de fútbol en un tablet electrónico; escuchamos el comentario de frustración dirigido a su esposa, que se quiere acercar a su hijo, y finalmente, entramos con Amadeo a la habitación y nos sentamos en la cama del niño, donde el protagonista, en forma de *flashback*, empieza a relatar la historia de cómo él, un joven mozo, salvó al pueblo con un partido de fútbol. Debo notar que la esposa, a pesar de ser una presencia femenina, cumple

un papel de acompañante, ofreciendo café a su esposo —que se queja de que está demasiado amargo— pero no entra a la habitación del hijo para participar en el cuento; es algo reservado para los hombres de la familia.

Esta relación entre padre e hijo encuadra todo el relato, o el *flashback*, ya que el filme termina con la reconciliación entre Amadeo y su hijo, que finalmente ve la “magia” de los muñecos del metegol que siguen vivos y juegan pequeños partidos de fútbol en el taller del protagonista en el parque detrás de su casa. El fútbol como lazo entre padre e hijo no es un tema nuevo para Sacheri, sino que se lo puede denominar como una “isotopía”, un tema que aparece y reaparece en su obra, sobre todo literaria. En “Cinco millones de lágrimas”, un cuento publicado en la revista deportiva *El Gráfico* en septiembre del 2011, Sacheri relata la historia de un padre y un hijo que están de viaje con su familia en Brasil y ven y sufren juntos el partido, y la subsiguiente derrota, de su querido equipo que juega en Buenos Aires. El relato comienza con una delineación del espacio masculino del texto: “Esta es una historia de un padre y un hijo. Y termina con el hijo dormido boca abajo, en su cama, mientras el padre, sentado en el borde, le rasca la espalda hasta asegurarse de que ha conciliado el sueño.” En el tercer párrafo, por si no le quedó suficientemente claro al lector, el narrador vuelve a limitar la historia a la relación entre los dos hombres de la familia, excluyendo a la esposa y a la hija como si fuera algo natural:

Están lejos de casa. Mucho. [...] La hija duerme en la cama de al lado. Duerme desde hace varias horas. En la otra habitación, la madre duerme también desde hace mucho. Es normal. Está bien. Están cansadas. Pero ni el hijo ni el padre han podido dormir.

Más adelante, cuando los equipos van empatando en el segundo tiempo, el narrador vuelve a destacar la ausencia de las mujeres de la familia en esta preocupación por el fútbol:

...Su mujer protesta en sueños por las sacudidas del colchón. Feliz de ella, que puede dormir en semejante momento. Feliz de ella que no entiende estas estúpidas lealtades de los hombres. O de algunos hombres. Como el estúpido del padre, que no solo las ha encarnado, sino que se las ha enseñado al hijo.

Volveremos a referirnos a esta idea de “ella que no entiende estas estúpidas lealtades de los hombres” en el análisis sociológico del filme, sin embargo, lo que hay que destacar ahora es la exclusión natural de la mujer; no se trata de una exclusión violenta, sino más bien de una actitud paternalista o condescendiente por parte del hombre futbolero.

Además, “Cinco millones” mantiene un tono nostálgico y una vista de color de rosa hacia el fútbol, a pesar de la inclusión de algunos comentarios negativos y poco sutiles en torno a la mercantilización del deporte y de los jugadores (otro tema que

aparece en *Metegol* a través del personaje del Grosso y de su *manager* manipulador y mafioso) y de la superficialidad del fanatismo. El cuento cierra con dos párrafos que remiten al espíritu central de *Metegol*:

El año que viene, el hijo volverá a ilusionarse en cuanto ganen dos partidos seguidos. Y el padre volverá a ilusionarse con la alegría de él, con su indómita e infundada esperanza. Que vivir no es otra cosa que eso: esperanzarse al pedo. Y envejecer, piensa el padre mientras sigue rascando la espalda de ese hijo dormido, se puede envejecer de dos modos: perdiendo las esperanzas, o cambiando unas esperanzas por otras.

Y mientras se aleja sin hacer ruido, y vuelve a su propia cama, y su mujer se acomoda un poco para hacerle sitio, el padre piensa qué lindo que es el fútbol, que siempre, pero siempre, te sigue enseñando cosas.

Volvemos a nuestro estudio del filme pero teniendo en mente la última línea que resume y subraya la intención didáctica del texto de Sacheri —tanto en el cuento como en *Metegol*— que no se encuentra en la obra de Fontanarrosa.

Si confrontamos el filme y el cuento de Fontanarrosa uno con otro, por la gran cantidad de diferencias que hay desde los personajes, el argumento, el escenario, el tono, hasta el espíritu mismo de cada obra, sería difícil reconocer algún rastro del texto inspirador más allá de la presencia de muñecos antropomórficos de *metegol*. No obstante, esta distancia entre el texto literario y el texto cinematográfico no significa la descalificación del filme como una transposición. Walter Bruno Berg en su artículo explica que hay una “progresiva complejidad” que va de las transposiciones más “fieles” al hipotexto, o sea lo que se podría clasificar como “adaptación clásica”, hasta “la sugerencia de un mundo autónomo pero frágilmente creado en el intersticio de fragmentos literarios y la simulación masiva del aparato cinematográfico” (130). Nuestro objeto de estudio claramente no se encuentra dentro de la “adaptación clásica” pero tampoco podríamos clasificarlo como ese “mundo autónomo” que Berg describe. Entonces, ¿dónde se encuentra *Metegol* en la escala de transposiciones?

En su discusión de las transposiciones clasificadas como “lecturas inadecuadas”, Sergio Wolf cita a la idea de Paul Ricoeur de que interpretar significa “seguir la senda abierta por el texto” pero con una estipulación fundamental: “¿un texto abre una senda que *puede* seguirse o abre una senda que *debe* seguirse”(109)? La línea que separa las opciones es delicada y fina porque por un lado, no podemos cerrar el sentido de un texto, pero por el otro, tampoco podemos aceptar que toda interpretación sea válida o pertinente. Los problemas, entonces, surgen cuando deseamos considerar a *Metegol* como una interpretación de “Memorias”, pues, como ya vimos, hay tanta diferencia entre las dos obras que el hipotexto queda irreconocible, excepto por el muñeco de *metegol* antropomorfizado. Necesitamos,

entonces, otra categoría de transposición más abierta. Para Wolf, esa categoría es la de los “textos reinventados”:

...es el territorio donde el concepto de la transposición consiste en trazar la mayor distancia posible del origen...La apropiación que implica la relectura no piensa el texto como un escollo a salvar, no experimenta deudas de filiación con el origen; más bien, toma el texto como un trampolín que permitirá al filme saltar a otro espacio, propio e intransferible, que es el del lenguaje cinematográfico. (134-135)

Esta idea del hipotexto como “trampolín” es una que sí podemos aplicar a *Metegol*. El cuento de Fontanarrosa atrajo a los guionistas y al director sobre todo por la originalidad de tener a un muñeco de metegol como narrador, y a partir de ese narrador, ellos “reinventaron” el hipotexto, demoliendo el cuento y construyendo otro, en acuerdo con sus propios valores e intenciones, que pueden, o no, estar alineados con los de Fontanarrosa.

Si bien *Metegol* fue una reinención de “Memorias”, no todo se perdió en la demolición y construcción del filme. Más allá de la mera idea de un muñeco vivo de metegol, los cineastas también intentaron retener algunas características y diálogos del narrador original. Un detalle que los cineastas decidieron cambiar fue el color de las camisetas de sus muñecos a unos con ninguna afiliación obvia —verde y amarillo contra “los bordó”— a diferencia de “Memorias” donde los dos equipos son River Plate y Boca Juniors. Pero a pesar de la diferencia en colores, que probablemente fue para evitar enemistar la mitad del público argentino, durante la gran mayoría de la película los jugadores de la película están tan gastados y antiguos como en el cuento: “Las bandas rojas parecían fuego. No como ahora, que está saltado todo el esmalte y se ve el plomo. O el piso, del verde ya no queda casi nada”. En el primer *flashback* de *Metegol* cuando Amadeo se acuerda de su adolescencia, vemos los muñecos impecablemente pintados y nuevos, pero después de una elipsis de aproximadamente una década, los muñecos están descuidados y se ve el plomo donde la pintura está gastada, lo cual, junto con el cambio de edad de Amadeo y Laura, sirve para señalar a la audiencia el pasaje de tiempo.

En el filme, de los veintidós muñecos que cobran vida, o sea los dos equipos del metegol de Amadeo, un jugador en particular, Capi, emula algunos aspectos del wing derecho de Fontanarrosa. Capi, como el narrador de “Memorias”, es soberbio, nostálgico, agrandado y usa un lenguaje característico del fútbol argentino, hasta repite la misma historia que cuenta el wing derecho sobre el borracho que rompió el vidrio y quiso hacer pagar al muñeco:

¡Cómo sabía ese tipo! Lo arruinó la bebida. Cuando llegaba en pedo yo me daba cuenta porque nos hacía hacer molinetes y cada cagada que ni le cuento.

Un día me hizo hacer un molinete y yo cacé un chute que la pelota saltó del metegol y hizo sonar un vaso. Me quería hacer pagar a mí el desgraciado. Sin embargo, el contexto de la historia es completamente distinto; está encuadrada por una lección sobre el compañerismo —otra manifestación de la intención didáctica en la obra de Sacheri—, en la cual Capi se reconcilia con el capitán del equipo rival, “los bordó”, porque, según su compañero “el Loco”: “No se dan cuenta de que lo que nos une es mucho más de lo que nos separa”. Además, Capi hace varios comentarios abiertamente machistas. El primero está dirigido a Amadeo después del retorno del Grosso: “Vamos a buscar a los muchachos que son de fierro. Las mujeres van y vienen”. Luego, antes de reconciliarse con el capitán de los bordó, le dice: “toda la vida te tuve de hijo”. Y finalmente, de nuevo en un intento de motivar a Amadeo cuando finalmente todos los muñecos del metegol están reunidos: “Olvidate de Laura. Estamos todos juntos. No la necesitamos a ella. [...] Pero, por favor, Amadeo. Las mujeres son...”, y el capitán de los bordó le ayuda a terminar la frase: “como las minas”.

Está sabido, y comprobado, que las actitudes y el pensamiento de un personaje no necesariamente reflejan los mismos del creador, tanto en la literatura como en el cine, y en este caso las líneas de Capi están siempre rechazadas por Amadeo que defiende a su querida Laura. Que el narrador de “Memorias” sea machista tampoco implica que Fontanarrosa también lo sea, pero en el caso de Fontanarrosa, su uso de la ironía y de la parodia clarifica su posición crítica ante el fútbol como un espacio exclusivamente masculino. Según Pablo Alabarces, para Fontanarrosa, el fútbol era una herramienta para “desmenuzar ácidamente los lugares comunes de la cultura masculina argentina, en la que el fútbol, justamente, ocupa un lugar clave” (2014: 218). Formulado en otros términos, los personajes machistas en los 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.

Pero, ¿cómo podemos sostener que la película no tiene una mujer en un papel importante si Laura es casi tan protagónica como Amadeo? Para responder, consideraremos primero la construcción del personaje de Laura, luego, su función dentro de la trama del filme, y finalmente, su actuación, o no actuación, en el partido final, o sea el clímax de la historia. Físicamente Laura cumple con los estándares de belleza modernos. Es alta, delgada

pero con una forma de guitarra, o sea “tiene una 90-60-90”, y tiene ojos grandes, azules, una nariz pequeña, una boca también pequeña pero con los labios rojos y carnosos y una piel blanca e impecable. No solamente es admirada y deseada por Amadeo, quien es un joven alto, huesudo, incómodo y poco atractivo, sino también por el Grosso, que tiene el físico parecido al del jugador real, Cristiano Ronaldo, con los hombros anchos, la cadera chica y con los músculos bien definidos en los brazos y las piernas. Al parecer, Laura es una joven inteligente e independiente, pero de todas maneras necesita que Amadeo la rescate de las “garras” del villano, el recinto del Grosso. No obstante, su inteligencia no le permite entender la “verdadera” pasión del fútbol que experimenta Amadeo.

Después de la elipsis que sigue al primer *flashback* a la infancia de Amadeo, nos encontramos con el protagonista en el mismo bar, haciendo malabares con el metegol. Laura le cuenta sus planes de ir a estudiar a la ciudad y cuando pregunta sobre los proyectos de Amadeo, él responde que está “en mil cosas”, que los muñecos se están oxidando y los tiene que pintar, que “en medio campo hay un problema de comunicación” y que está “desarrollando una técnica de molinete triple”. Mientras Amadeo habla, Laura lo mira con una expresión expectante, como si estuviera esperando algo más, y cuando termina Amadeo, Laura le responde: “Amadeo, no podés pensar en un futuro si te la pasás jugando al metegol”, y según parece, ella tiene razón. No obstante, el argumento de la película justifica la locura que tiene Amadeo por el fútbol y por su metegol, una locura que Laura no puede entender, como ocurre con la esposa y la hija del narrador en “Cinco millones de lágrimas” de Sacheri. En el fútbol argentino, la “verdadera pasión” está reservada a los hombres. María Graciela Rodríguez y Mariana Conde en su investigación sobre la mujer en el fútbol, observaron que a las mujeres, los varones “les niegan la capacidad de poseer saberes sobre fútbol, se resisten a que ellas posean una ‘verdadera’ pasión” (8), lo cual no solamente se manifiesta en las entrevistas con los hinchas, sino también en la apropiación de los lugares dentro de los estadios —la mujer tiene que “reconocer los territorios permitidos y los vedados”(9), aún cuando muchas veces es una prohibición autoimpuesta por razones de seguridad. Por ejemplo, muchas mujeres se autoexcluyen de “la popular”, tribuna percibida como el espacio donde “realmente” se vive el sentimiento, la pasión y el amor del fútbol, porque allí las mujeres se sienten expuestas, ya que dicho espacio también es percibido como exclusivamente masculino. La protección de la mujer en la cancha, por ejemplo frente a episodios de violencia entre hinchas militantes, está también reflejada en el deseo de Amadeo de proteger a Laura de los avances sexuales y no deseados del Grosso.

La necesidad de Laura de ser rescatada por el protagonista nos lleva a la consideración de su función narrativa: inspirar al héroe a cumplir su destino como salvador del pueblo. Cuando vuelve el Grosso, Amadeo no se desespera por el futuro de su pueblo natal, sino primero por su metegol y recién cuando se entera de que el Grosso se la llevó a Laura, se preocupa por ella y sale a buscarla. Al principio de la trama, vemos a un Amadeo tímido, miedoso y esencialmente inútil, un Amadeo que cuando la gente contratada por el Grosso saca el metegol del bar y para demolerlo, baja los hombros y, arrastrando los pies, camina hacia la plaza central, donde se pone a llorar, lamentando su situación desesperada. Su momento de conversión llega durante el rescate de Laura, cuando se atreve a enfrentarse al Grosso; primero le ordena que la deje en paz y luego, lo patea en los genitales para darse tiempo, asegura que Laura esté bien y la saca llevándola de la mano. A partir de esa escena, Amadeo se envalentona lo suficiente como para desafiar al Grosso a un partido de revancha con el fin de liberar al pueblo del plan mercantilizador del villano.

Si hasta este punto la ausencia de la mujer en *Metegol* quedó medio velada, a partir del momento en que Amadeo se encarga del equipo del pueblo hasta el final del filme, la exclusión femenina se manifiesta de una forma innegable. Después del desafío, Amadeo se convierte en el capitán del equipo local y sale con Laura en búsqueda de jugadores dispuestos a competir. Los jóvenes van de casa en casa preguntando a los más atléticos, pero cuando mencionan que se tienen que enfrentar al equipo del Grosso, todos les cierran la puerta en la cara. Después de ser rechazados por los más capaces, cambian de estrategia y buscan a los peores. Logran convencer a nueve hombres: los dos viejos del bar que juegan siempre a los crucigramas; el camarero bruto y enorme del bar donde trabajaba Amadeo; un ladrón — Laucho, a quien le dicen el más rápido del pueblo—; el subcomisario que tiene que custodiar a Laucho y quien, a pesar de su cuerpo musculoso, tiene la voz muy aguda, algunas tendencias afeminadas y poca capacidad futbolística; el “emo” del pueblo que vive encerrado en su habitación y no saca nunca sus auriculares; el cura, un viejo relleno que llega a la cintura de Amadeo; de arquero, eligen a un adolescente con anteojos, gordo y bajo, que tiene miedo de la pelota, y, finalmente, Amadeo tiene que ir hasta las afueras del pueblo a reclutar a un vagabundo que está absolutamente marginado por la sociedad. Luego de haber reunido a todos en un vestuario, Amadeo declara: “Nos falta un jugador y no hay más hombres en el pueblo”. ¿Qué hacen, entonces? Buscan a la mujer más fea y con los rasgos más masculinos que puedan encontrar: se llama Hormona Domínguez y después de que acepta ser parte del equipo, Amadeo le dice: “Gracias por participar en el partido, pero ¿podría no afeitarse hasta el domingo?”

Resumiendo, el único requisito para ser jugador del equipo de Amadeo es ser hombre, o parecerse a uno. Hay que notar que la composición del equipo local está calculada por los cineastas para crear una diferencia de nivel exagerada e insuperable entre los dos equipos, la cual no solo sirve una función humorística, sino también didáctica en el partido final —el ideal de *fair play* surge cuando Amadeo prefiere perder antes de permitir que los muñecos del metegol hagan trampa para ayudar. Sin embargo, esta función narrativa no justifica la ausencia (casi) total de las mujeres en el equipo, especialmente considerando la calidad patética de los jugadores elegidos. De una forma implícita, el filme declara que es preferible que jueguen los peores hombres a que juegue una mujer. Esta exclusión no está limitada a *Metegol* sino que se manifiesta también en la cultura futbolística argentina, donde la mujer no puede llegar a tener el “saber futbolístico” necesario para entender el juego y poder participar en ello —como hincha o jugador. Según observan Conde y Rodríguez:

Se trata de un saber que integra lo afectivo y lo emocional, saber corporal, en tanto el cuerpo forma parte de ese acto de conocer. Esta dimensión se manifiesta como significativa porque la negación de este saber no se presenta en forma transparente sino que conduce, por vías más opacas, a la desvaloración de la sensibilidad femenina respecto del fútbol. Si el fútbol es una suerte de educación sentimental destinada a construir un *ethos* masculino, la adjudicación del ‘no-saber’ aparece vinculado a la ausencia de prácticas futbolísticas que, se supone, todos los varones han hecho alguna vez. (13)

Ya observamos esta “desvalorización de la sensibilidad femenina” en el fútbol en el cuento de Sacheri, cuando el narrador mira a su esposa dormida durante el partido y piensa: “Feliz de ella que no entiende estas estúpidas lealtades de los hombres”. Podría ser una “estúpida lealtad”, pero es una “estúpida lealtad” que, según el imaginario futbolístico, es exclusivamente masculina, y una que en ambas obras de Sacheri a pesar de la inclusión de comentarios críticos de la pasión futbolera, como esta de “estúpida” o como la de Laura cuando dice que Amadeo no puede vivir jugando al metegol, el fútbol siempre termina siendo redimido y exaltado como un lazo sagrado entre padre e hijo.

La resolución de la trama llega cuando el equipo local, aún después de haber perdido, recibe una gran ovación de la hinchada y Laura baja de la tribuna para besar a su héroe, Amadeo, en celebración. Finalmente, el *flashback* termina, y la imagen realiza la transición de los muñecos del metegol en el estadio, a la expresión incrédula y excitada del hijo de Amadeo, a través de una mezcla de cerrado a íris y un fundido encadenado, donde la cara de Capi queda encuadrada en la pupila del adolescente antes de disolverse, mientras la cámara hace *zoom out*. El filme cierra con Amadeo invitando a su hijo a entrar al taller, donde los

jugadores están hablando y jugando un mini-partido: “Ahora sí, hijo, vení”. Y, como el cuento de Sacheri, termina con el padre recitando un refrán futbolero: “Vos sabés cómo es el fútbol. Puede pasar cualquier cosa”, y de nuevo, la cámara se aleja dejando la imagen de Amadeo abrazando a su hijo, que apoya su cabeza en el hombro mientras, juntos —y sólo ya que Laura no está por ningún lado—, ven el partido de los muñecos. Finalmente, se muestra la nueva estatua de los fundadores del pueblo, que se compone de Amadeo con la pelota y los diez jugadores locales corriendo detrás de él —Laura tampoco está allí. La discusión de las narrativas nacionales y su condición exclusivamente masculina queda para otro análisis.

Antes de concluir este trabajo, debo admitir que tuve que ver el filme tres veces para poder descubrir finalmente el machismo inherente a la historia. Requirió un distanciamiento de la obra y una búsqueda más profunda de lo que Derrida llama “lo invisible”, lo que Pierre Bourdieu nombra la “persuasión clandestina”. Cuando una exclusión tan absoluta es ejercida porque “es así”, hay que buscar “lo invisible” en uno de los espacios más visibles de la cultura argentina. Conde y Rodríguez identifican la particularidad del fútbol en la Argentina como “un universo simbólico construido, practicado, narrado y disfrutado históricamente por varones”(30). La gran diferencia entre el “Memorias de un wing derecho” y *Metegol* es que Fontanarrosa veía esta exclusividad masculina del espacio futbolístico justamente como una particularidad, algo raro de la sociedad y supo cómo criticarlo a través del humor y de la ironía. En cambio, *Metegol* es una celebración de las tradiciones románticas del fútbol argentino, de la lealtad, de la paternidad, de la fraternidad, del trabajo en equipo. Aun con una protagonista como Laura, que parece ser fuerte e inteligente, cuando llega el momento de salvar al pueblo, *Metegol* la deja afuera del equipo titular y la exilia a la tribuna para apoyar a su hombre, que encontró su lugar en el mundo en la cancha.

## Bibliografía

- Sacheri, Eduardo, “Cinco millones de lágrimas”, en *El Gráfico*, n° 4414, Sep de 2011.
- Alabarces, Pablo, *Fútbol y Patria. El fútbol y las narrativas de la nación en la Argentina*, Buenos Aires: Prometeo Libros, 2008.
- , *Héroes, machos y patriotas. El fútbol entre la violencia y los medios*, Buenos Aires: Aguilar, 2014.
- Barroso, Darío, “Eduardo Sacheri disertó sobre ‘Metegol’, la obra de Campanella”, en *Agencia de Noticias San Luis*, San Luis, 05/09/2014.
- Berg, Walter Bruno, “Literatura y cine. Nuevos enfoques del concepto de intermedialidad”, en *Iberoamericana*, II, 6 (2002)
- Conde, Mariana y María Graciela Rodríguez, “Intersectando prácticas y representaciones: mujeres en el fútbol argentino”, en *Documentos de Jóvenes Investigadores*, n° 1, Buenos Aires, Instituto de Investigaciones Gino Germani, 2002
- Derrida, Jacques, *Spectros de Marx*, Madrid: Editorial Trotta, 1998.
- “El búnker creativo de *Metegol*” en la revista *Brando*,  
<http://www.conexionbrando.com/1601566>.
- Fontanarrosa, Roberto, “Escenas de la vida deportiva”, en *Cuentos de fútbol argentino*, comp. Roberto Fontanarrosa, Buenos Aires: Aguilar, 2011.
- Fontanarrosa, Roberto, “Memorias de un wing derecho”, en *El mundo ha vivido equivocado y otros cuentos*, Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1985
- Gingins, Paula, “El Sr. ‘Metegol(azos)’”, en *rionegro.com.ar*, 28/07/2013,  
<http://www.rionegro.com.ar/diario/el-sr-metegolazos-1215897-9523-nota.aspx>.
- Sánchez Noriega, José Luis, *De la literatura al cine; teoría y análisis de la adaptación*, Barcelona: Paidós, 2000.
- Tirado, Rafael Malpartida, “*El secreto de sus ojos* o cómo vivir una vida vacía: de la literatura al cine (Eduardo Sacheri/Juan José Campanella)”, en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, n°73, (2011).
- Wolf, Sergio, *Cine/Literatura. Ritos de Pasaje*, Buenos Aires: Paidós, 2001.