



La pasión en el cine de fútbol cordobés

Virginia Pedraza Ezcurra

Question/Cuestión, Nro.68, Vol.3, abril 2021

ISSN: 1669-6581

URL de la Revista: <https://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/>

IICom - FPyCS - UNLP

DOI: <https://doi.org/10.24215/16696581e524>

La pasión en el cine de fútbol cordobés

Passion in Córdoba football cinema

Virginia Pedraza Ezcurra

Escuela de Letras

Facultad de Filosofía y Humanidades

Universidad Nacional de Córdoba

Argentina

vico.pedraza5@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-9324-0876>

Resumen

En el presente artículo analizo la puesta en escena de las pasiones en dos films. Me detengo en los recorridos pasionales propuestos por el enunciador para influir en el enunciatario. Tomé como corpus dos cintas cinematográficas que corresponden a dos clubes configurados en el imaginario cultural de Córdoba, Argentina, como antagonistas, esto es, *Belgrano, una película pirata* (2015) del Club Atlético Belgrano, y *Locura que enamora mi ciudad* (2014) del Club Atlético Talleres. En otras palabras, analizo las estrategias de manipulación pasional para provocar el querer hacer, en tanto entendemos que la pasión hace querer hacer, es decir, puede provocar una acción extratextual, lo cual nos ayuda a pensar en la capacidad o incapacidad del cine para producir modificaciones en el espacio extratextual. Queda por determinar qué pasiones y para qué, para lograr qué acción. Lo que nos ocupa aquí es la construcción de lo pasional como modo de influencia a nivel de la enunciación.

Palabras clave: pasiones; enunciación; fútbol; cine.

Abstract

In this article I analyze the staging of passions in two films. I stop at the passionate journeys proposed by the enunciator to influence the enunciatario. I took as a corpus two cinematographic tapes that correspond to two clubs configured in the cultural imaginary of Córdoba, Argentina as antagonists, that is, *Belgrano, una película pirata* (2015) by Club Atlético Belgrano, and *Locura que enamora mi ciudad* (2014) by Club Atlético Talleres. In other words, I analyze the strategies of passionate manipulation to provoke wanting to do, insofar as we understand that passion makes wanting to do, that is, it can provoke an extratextual action, which helps us to think about the capacity or inability of cinema to produce modifications in the extratextual space. It remains to determine what passions and for what, to achieve what action. What

concerns us here is the construction of the passion as a mode of influence at the level of enunciation.

Keywords: passions; enunciation; football; cinema.

Breve repaso por la literatura futbolera y el cine de fútbol

El fútbol hoy en día es uno de los deportes más populares del mundo. Comenzó como un simple juego de pelota, y llegó a constituirse en algo más que un mero deporte, en estrecha relación con la política, la economía, la cultura y el arte. Y si hablamos de arte, el fútbol mantiene un vínculo muy estrecho con la literatura y el cine. En lo que respecta a la literatura, en un principio la temática del fútbol no era aceptada por los intelectuales. En 1880, el escritor británico Rudyard Kipling dijo: <<Desprecio este deporte y a las almas pequeñas que pueden ser saciadas por los embarrados idiotas que lo juegan>> (citado en Brienza, 2006, párr. 2) y, de alguna manera, inauguró los comentarios negativos. En la literatura argentina, hallamos la referencia de Jorge Luis Borges quien también se despachó: <<Es feo estéticamente. Once jugadores contra once, corriendo detrás de un balón no son especialmente hermosos" (citado en Abdala, 2010, p. 18). Esto condujo a una zanja cultural entre algunos intelectuales y el pueblo.

No obstante, a partir de 1970, el fútbol empezó a ser aceptado como parte de la cultura popular. De esta forma, el fútbol ingresó a la ficción argentina de la mano de Osvaldo Soriano, Roberto Fontanarrosa, Juan Santurain y Roberto Santoro. En la actualidad, el fenómeno ha crecido y son cada vez más abundantes las editoriales que apuestan por el fútbol. Además, también son numerosas las investigaciones académicas en torno a la relación fútbol y literatura. Pablo Alabarces, Nicolás Cabrera, Eduardo Archetti, Osvaldo Bayer, José Garriga Zucal, son algunos de los académicos nacionales que se especializan en el

estudio del fútbol desde una perspectiva sociológica. De este modo, hoy se puede hablar de literatura futbolera o literatura de la pelota

Sin embargo, no ocurre de igual modo en lo que respecta al cine y el fútbol. Este reconocimiento y legitimación del fútbol en las letras no tiene lugar hasta el momento en el cine. Según Carlos Marañón, autor del libro *Fútbol y Cine*(2005):

Hollywood siempre le dio la espalda al fútbol porque no es su deporte. La industria del cine no se dedica al fútbol. La intelectualidad no ve al fútbol con el nivel del cine. Para hacer una película de fútbol hay que tener pasión por el fútbol. (citado en Palomo, 2011, párr. 3)

En casi todas las ediciones celebradas de la Entrega de los Premios de la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas, organización conocida por sus premios anuales a los filmes de Hollywood («los Óscar»), hubo nominaciones para algunas películas relacionadas con los deportes. Los guiones de estas películas suelen ser de deportes muy populares en Estados Unidos como el béisbol, el hockey sobre hielo, el boxeo o el fútbol americano. Pero del fútbol, no hay rastro. Sin embargo, recientemente la Fundación Athletic de España comenzó a realizar un festival de cine documental y fútbol llamado ThinkingFootballFilm. También existen otros festivales como el Off-Side, Cinema Fora de Joc de España, el festival 11 mm de Berlín, el Cinefoot de Río de Janeiro, LaLucarne de Francia, entre otros. Se trata de la reciente creación de festivales de promoción del cine sobre fútbol; espacios emergentes, ajenos a la alta cultura como también a los circuitos clásicos de consagración.

La relación entre el fútbol y la pasión ya ha sido analizada por otros investigadores. Es relevante para los sociólogos, psicólogos y antropólogos en la medida en que la pasión que se tiene por un club permite desentrañar otros aspectos como la identidad, la pertenencia a una clase, y la pugna de poder. Las pasiones en el film constituyen otro tópico también analizado. Es que las pasiones se manifiestan en un tiempo histórico y en un espacio cultural. De tal modo que

algunas sobresalen en ciertos momentos históricos, y otras, en otros. De este modo, a través del análisis de las pasiones es posible caracterizar la cultura futbolera en un tiempo y espacio preciso. Las pasiones en el film se manifiestan por medio de un lenguaje muy rico: las palabras, los sonidos, los planos, la música, etc. El cine posee sus propios medios para contar historias, para expresar pasiones y producir sentidos. En esto intenta profundizar este artículo, en pensar en los medios que el cine utiliza para mostrar el universo pasional.

En Argentina, contamos con una serie de películas recientes que tienen como temática el fútbol, entre las que se encuentran *Locura que enamora mi ciudad* (2014) y *Belgrano: la película* (2015). Fueron producidas en la ciudad de Córdoba por los dos clubes antagonistas más grandes de la ciudad, estos son: el Club Atlético Talleres y el Club Belgrano de Córdoba. En el presente trabajo indagamos en la puesta en escena de las pasiones en estos dos films. El énfasis está puesto en el análisis de la dimensión patémica de los actores de la enunciación. ¿Qué estrategias de puesta en discurso de la dimensión patémica son utilizadas para influir en el enunciatario? ¿Qué <<recorridos pasionales>> predominan en las dos cintas cinematográficas de fútbol cordobés?

Las películas

Locura que enamora mi ciudad es un largometraje dirigido por Maximiliano Baldi y producido por Teodoro Ciampagna. Se trata de la primera película cordobesa cuya temática es el fútbol. Se estrenó el 26 de abril de 2014 y fue convocada por Cinefoot, Festival de Cine de Fútbol, para su sexta edición realizada en Río de Janeiro en 2015.

El largometraje filmó al equipo de Talleres en los partidos finales por el ascenso, desde el 9 de marzo hasta el 6 de mayo de 2013, día en el que Talleres se consagraba campeón del torneo argentino A, y regresaba a la B Nacional, la segunda categoría del fútbol argentino.

El título del film tiene origen en Cristian Minetti, quien en 2004 realizó un blog fotográfico (Fotolog.com/TALLERES_PASION) en el cual subía imágenes de Talleres y debajo de ellas redactaba una descripción. Si la foto era de muchas bengalas, Cristian comentaba <<Talleres locura que incendia mi ciudad>>, o <<Talleres locura que encaravana mi ciudad>> si era de una caravana de autos, hasta que en un momento comenzó a firmarlas como <<Talleres locura que enamora mi ciudad>>. La firma empezó a hacerse conocida entre los hinchas del club. Luego, fue elegida como título de la película.

Salió a la venta en soporte DVD el 2 de agosto acompañado de una revista. Maximiliano Baldi, el director, confiesa: <<Me costó muchísimo despegar al hincha del realizador>> (2014, paratexto). Allí asegura que fue un trabajo que siempre quiso hacer, el largometraje de su club. El club fue quien le propuso hacerla. A partir de ese mandato, Baldi declara: <<Ni lo dudé: era el momento de hacer la película que siempre había soñado>> (Lopez Seco, 2014, p. 276). Así, se configura como un sujeto que sabe y puede transmitir ese saber ya que ha estudiado cine; y además quiere hacerlo ya que realizarlo implica cumplir su sueño. Por lo tanto, se presenta como un sujeto competente.

Belgrano, una película pirata (2015), dirigida por Martina Faux Marambio y Gastón Bailo, y producida por Cine El Calefón y Los Surcos del Viento, dos productoras independientes de Córdoba, comenzó a gestarse a comienzos de 2012 cuando el Club Atlético Belgrano ya había logrado el ascenso de categoría.

El filme fue financiado por crowdfunding, un sistema de recaudación colectiva utilizado para costear proyectos culturales que genera una participación activa y comprometida de los destinatarios de los productos culturales desde su misma gestación. Bajo el lema <<Esta película también la hacés vos>>, la apuesta consistió en que todos los interesados sean productores para que el largometraje se lleve a cabo. Advertimos que bajo esta consigna, los creadores pretenden hacer

hacer al posible espectador e involucrarlo en el financiamiento de la película. En otras palabras, le impone un mandato.

El filme se propone explorar el mundo de la identidad, realizando un recorrido por algunos hitos del club atravesados por la historia de Alberdi y de sus hinchas: el origen del apodo pirata, la Reforma Universitaria, la formación del Nacional de 1968, el Cordobazo, la quiebra en 2001, entre otros, haciendo hincapié en las luchas sociales por recuperar el territorio que poco a poco se va perdiendo. La película narra la historia del club mucho más identificado con su lugar de origen y sus hinchas que con sus triunfos deportivos. Es por ello que la narración no está centrada en un suceso principal, sino en múltiples. Se cuenta más de un acontecimiento, cada uno ambientado en un espacio diferente, y narrado también por diferentes actores, historias que se cruzan por el sentido de pertenencia.

Los géneros cinematográficos

Los géneros cinematográficos surgieron de la necesidad de organizar la heterogénea multitud de textos. Estas exigencias están dadas, por un lado, por la industria que necesita ordenar y diferenciar sus producciones y, por el otro, por el público y la crítica que exigen una guía de compra (Triquell y otros, 2011).

Los teóricos no llegan a un acuerdo sobre los géneros existentes, sus definiciones y los elementos para delimitarlos. Qué películas incluir y cuáles excluir, qué características considerar para definirlo son preguntas que surgen al momento de hablar de género. Más allá de los límites borrosos imposibles de fijar taxativamente, <<hablamos de categorías que, sin imponer, aportan a los espectadores una serie de expectativas, más o menos definidas, en el encuentro con el film>> (p.151).

Los autores distinguen tres líneas principales de aproximaciones a los géneros cinematográficos. La primera manipula un concepto amplio de género como una recurrencia de esquemas de imágenes como acciones, objetos,

vestimenta, entre otros. Se trata de un conjunto de convenciones las que, conocidas por el público, suscitan diversas expectativas. Esta propuesta sólo considera el valor icónico del film. En contraposición, la propuesta de Thomas Schatz tiene en cuenta no sólo aquel aspecto, sino también los personajes y el ambiente, la estructura y la estrategia narrativa. Es decir, a los elementos semánticos le incorpora criterios sintácticos. La última línea sólo hace énfasis en el contexto más que sobre el film en sí; considera al género como un espacio de pacto entre el sistema de producción y el público.

Tres han sido los géneros básicos definidos por algunos autores sobre la base de la relación entre la técnica de representación elegida y la realidad representada, a saber: ficción, documental y animación. La primera abarca las películas desarrolladas sobre un guión previo que se asume como un relato construido con fines principalmente artísticos independiente a la fidelidad a una realidad extratextual; en ellas se reconstruye un mundo. Por el contrario, el documental abarca las películas que representan hechos tomados de la realidad con la idea de serle fiel; es el registro literal del mundo exterior al texto. En los films que corresponden a la animación hay una creación autónoma sin referencia a dicha realidad. Tal diferencia radica en la intencionalidad declarada del film. En este sentido, desde este punto de vista, las películas que conforman nuestro corpus se encuadran dentro de la categoría de documental en la medida en que, partiendo de las confesiones de los realizadores, exponen circunstancias tomadas de la realidad extratextual con la voluntad de serle fiel. La intencionalidad declarada por los directores de las películas de nuestro corpus se perfila dentro del documental. En la contratapa del DVD de *Belgrano, una película pirata* aparece expresada la intención de entrar en el <<mundo de color celeste>> y la idea de lograr una identificación entre espectador y personaje. Baldi, director de *Locura que enamora mi ciudad*, expresa que nada fue alterado para la cámara; su objetivo era mostrar el modo en que los personajes son personas (López Seco, 2014). Es decir, ambas cintas pretenden registrar la realidad extratextual.

Otra definición de género desde un punto de vista narratológico lo especifica como <<un cuerpo de convenciones que, conocidas por el público, suscitan diversas expectativas en los espectadores>> (Triquell y otros, 2011, p. 153). A partir de allí, los autores distinguen el drama de la comedia. Esta clasificación rescata la diferenciación aristotélica entre tragedia y comedia. El drama, forma moderna de la tragedia, se caracteriza por desarrollarse en un entorno actual y por buscar una identificación entre espectador y personaje. Esto es precisamente lo que se busca en el film de Faux Marambio y Bailo. Otra característica tiene que ver con que el conflicto central es un enfrentamiento ya sea político, bélico, social, entre otros, expresado en la lucha del protagonista contra un elemento externo que lo excede, esto es, la opresión, la persecución, la muerte, la enfermedad, etcétera. En este sentido, el conflicto en el film de Talleres tiene que ver con un enfrentamiento, una pugna deportiva que está presente a lo largo de toda la cinta. En cambio, en el film de Belgrano la lucha ya no pasa sólo por lo deportivo, sino más bien por lo social; lo deportivo está presente pero el énfasis está puesto en la lucha social. La comedia, por su parte, tiene una resolución positiva del conflicto, el que surge de enredos y confusiones generados por las limitaciones de los personajes. En la comedia, además, se representa a las personas como son; mientras que en la tragedia se trata de presentarlos como deberían ser o les gustaría ser. En Talleres, se los muestra como son, no son actores sino hinchas, en tanto en Belgrano se muestra el deber ser, las cualidades del hincha, su deber ser para mantener la identidad celeste.

Para los autores, estas dos formas no constituyen géneros propiamente dichos ya que son categorizaciones muy amplias que abarcan la mayor parte de la producción cinematográfica. Pese a ello, realizan una clasificación temática, los que se definen por convenciones en relación a la ubicación espacio-temporal, la caracterización de los personajes y la definición del conflicto principal. Así obtiene once géneros, en los que, sin embargo, las películas de nuestro corpus no encajan en ninguno de ellos. Debido al poco reconocimiento que el cine de fútbol tiene en la

academia resulta impreciso delimitar las convenciones. Empero, siguiendo este criterio, la ubicación espacio-temporal de los films de nuestro corpus corresponde al mundo deportivo y/o futbolero, urbano, con un vínculo directo a la realidad; en lo que respecta a la caracterización de los personajes, se trata de personajes ilustrativos, el hincha, definido por su relación con el fútbol y las tensiones de euforia o disforia que le provoca la victoria o derrota de su equipo; por último, respecto al conflicto, ambas cintas muestran las pasiones que se despiertan a partir del enfrentamiento deportivo, la disputa por ganar una copa o ascender de categoría. En *Belgrano, una película pirata*, el conflicto también pasa por lo social, la disputa por el territorio, ese bien tan apreciado cargado de valores identitarios. Este conflicto cobra tanto protagonismo a tal punto que desplaza al enfrentamiento deportivo a un segundo plano.

Más allá de la clasificación propuesta, los autores consideran que los géneros no son compartimentos homogéneos, aislados entre sí. En este sentido, Jorge Marín (citado en Triquell y otros, 2011) propone hablar de diagénero para aludir a la fusión de dos géneros predominantes, los que pueden compartir aspectos básicos de uno y otro.

Los recorridos pasionales

Desde otro punto de vista, Triquell en *El imperio de los sentidos, el imperio de las pasiones: géneros cinematográficos y recorridos pasionales* (1998) plantea la necesidad de redefinir a los géneros cinematográficos en función de el/los recorrido/s pasional/es propuesto/s al enunciatario. Así, cada género propondría al enunciatario determinados recorridos preestablecidos, los que conocidos de antemano por el espectador establecerían las reglas que este debe seguir si quiere entrar en el juego del film. Su propuesta tiene origen a partir de la pregunta por el nexo que permite el paso desde lo textual, es decir, las características formales que permitirían pensar a una película como perteneciente a un género, a lo extratextual, o sea la reacción del espectador. Miedo en el terror, risa en la comedia, suspenso y

excitación en las películas de acción, etcétera. La sistematización de dichos recorridos contribuye a reflexionar sobre la facultad del cine para producir modificaciones en el espacio extratextual.

En este sentido nos parece importante rescatar la propuesta de Teresa Mozejko de Costa (1994) elaborada para el relato indigenista. Según la autora, en este último existen una serie de programas narrativos previstos para el enunciatario, tanto en la dimensión cognitiva como pragmática. La forma de convertir al enunciatario en sujeto de hacer en el espacio extratextual consiste en producir en el enunciatario ciertas reacciones pasionales que lo muevan a la acción (citado en Triquell, 1998, p. 4).

Desde la perspectiva de Mozejko (1994), el enunciador, posee ciertas competencias: decir, saber y hacer. Acepta un mandato y, a través del enunciado transmite un saber al enunciatario. Ese saber debe ser aceptable para el enunciatario: resulta aceptable en la medida en que es homólogo al saber ya poseído; sin embargo, esa homología no debe ser total, ya que lo ya sabido no resulta querible por parte del enunciatario, por ello es necesario que ese saber sea novedoso. Esa adecuación a las pautas culturales dentro de las que se produce cada enunciado aumenta la aceptabilidad del saber transmitido por parte del enunciatario inserto en la misma cultura que el enunciador. A través de esa transmisión de saber, según Mozejko, se busca mostrar una adecuación entre los valores textuales y los extratextuales. Así, <<la inserción de lo textual en lo architextual (...) asegura la competencia del enunciador y provoca el querer del enunciatario, siempre y cuando el saber propuesto se inscriba en su mismo sistema de valores>> (p. 154). De lo contrario, el enunciatario no podría aceptar un saber ni realizar un hacer que contravenga sus principios. Aceptando el saber propuesto por el enunciador, el enunciatario se convierte en sujeto competente según el saber.

Respecto al poder, el enunciador le puede hacer saber al enunciatario que puede. Para ello recurre a ciertas estrategias como la referencialización del

enunciado mediante la actorialización, la espacialización y la temporalización que permiten establecer la semejanza entre las circunstancias y actores del enunciado, y los que configuran la circunstancia del enunciatario.

En cuanto al orden del querer hacer, Mozejko postula que el enunciador apela a lo pasional para provocar en el enunciatario el querer hacer. Se trata de convertir al enunciatario en sujeto de pasiones. En otras palabras, la forma para lograr el querer hacer consiste en producir en el enunciatario ciertas reacciones pasionales que lo muevan a la acción. Esta otra dimensión implica una superación de la pasividad del espectador, donde el proceso de manipulación es clave. <<La pasión hace querer hacer>> (Mozejko de Costa, 1994, p. 161). Así, la pasión se convierte en agente que transforma al enunciatario, de sujeto de estado conjunto con el saber en sujeto del hacer. Consideramos, junto con la autora, que las pasiones pueden convertirse en un pivote que potencia al sujeto de la acción y lo lleva a ejecutar el hacer previsto, pero también puede disolverse o mutar en otros estados pasionales.

En el caso de los filmes de nuestro corpus, los recorridos pasionales resultan diferentes. En ambas, la curiosidad y el disfrute aparecen como las pasiones que suscitan el querer ver el film. En el origen de estas pasiones se encuentra la inquietud, una alteración en el estado de ánimo que conlleva el querer saber y ver. Cuando nos acercamos a un libro, nos disponemos a ver una película o cierta obra de teatro, lo hacemos porque eso nos despertó cierta curiosidad y creemos que nos va a proporcionar cierto disfrute. En este sentido, Triquell (1998) afirma que:

Un hecho a menudo dejado de lado (...) es que el espectador no adquiere un producto material (no compra el filme) sino la posibilidad de un cierto "disfrute" que presupone le va a ser proporcionado por la visión del mismo, una cierta "pasión" (p. 4).

Además, a nivel del enunciado, la tensión de euforia y disforia frente al espectáculo deportivo también está presente en ambas películas; los personajes oscilan entre el sufrimiento y la alegría, y esa tensión pretende que sea experimentada por el enunciatario configurado en el film de Belgrano. Ambas, muestran cómo la vida de

los personajes-hinchas están atravesadas por el amor a un color sea celeste o albiazul.

En Talleres, luego se instala la paciencia, es decir, el enunciatario debe saber esperar hasta el final para saber si Talleres logrará la conjunción con su objeto. Hay un paralelismo entre la espera de los personajes de la diégesis y la espera del enunciatario, los primeros esperan estar conjuntos con su objeto, mientras que el segundo espera saber si aquellos lograrán el ascenso de categoría. La valencia del objeto de valor se va acrecentando partido tras partido, y así aparece la expectación e inquietud, las que no terminan de resolverse acabada la película ya que el saber queda incompleto porque el equipo logró el ascenso, pero no a la Primera División, el objeto más estimado. La espera prolongada intensifica el valor del objeto demorado. Para completar el saber, el enunciatario deberá continuar viendo los partidos.

El enunciatario

Notamos que las opciones de subtítulos repercuten en el simulacro de enunciatario construido. Mientras el film de Baldi posee subtítulos en diferentes idiomas, inglés, portugués y español, la película de Faux Marambio y Bailo sólo es viable la reproducción en español. Entonces decimos que la primera amplía el espectro de espectadores posibles mientras la segunda lo recorta.

Al simulacro de enunciatario configurado en el largometraje de Talleres, el enunciador le explica todo lo que le muestra. En este sentido, Baldi manifiesta que su desafío era encontrar el modo de contarle los sentimientos de un hincha a un espectador que nunca pisó la cancha (2014, Paratexto: 2). El enunciatario que se configura en el texto corresponde al de un sujeto que desconoce la experiencia por la que atraviesa un hincha; no sabe acerca de la historia del club, no conoce, no experimentó ser hincha de un equipo, desconoce la pasión que un hincha siente por los colores de la camiseta.

Frente a ese no saber, el enunciador organiza su relato desde un momento de la historia, momento de gloria. La película no cuenta toda la historia, sino sólo una parte. Así, comienza desde el momento en que <<Los Matadores pasaron de codearse con los mejores equipos del mundo a jugar en una división amateur>> (Ídem). Ese viaje desde lo más alto de la gloria al infierno más aterrador, y allí el hincha soportando esa desgracia. El enunciador comienza narrando el pasado glorioso en el que los sujetos estaban conjuntos con el objeto de valor, luego se detiene en el presente de la enunciación en el cual Talleres se encuentra en dos categorías por debajo de la esperada disputando el ascenso de la categoría.

Así, el enunciatario debe saber esperar hasta el final del film para poder saber si los sujetos logran estar conjuntos con el objeto. Podemos pensar que hay un paralelismo entre la espera de los personajes de la diégesis y la espera del enunciatario, los primeros esperan estar conjuntos con su objeto, mientras que el segundo espera saber si aquellos lograrán el ascenso de categoría. El saber esperar es lexicalizado como paciencia. El enunciatario va adquiriendo el saber progresivamente a medida que los partidos van sucediendo. Lo que el personaje sabe es también lo que va sabiendo aquel, saber que es demorado y diferido con nuevos programas narrativos. En español existe un lexema que designa este manejo tenso del saber: la expectación. Según la RAE (2017), refiere a la <<Espera, generalmente curiosa o tensa, de un acontecimiento que interesa o importa>>. Esta definición instala un estado pasional diferente de la curiosidad que hacíamos alusión más arriba; hace hincapié no en el querer saber, sino en el proceso que dura y presupone un contrato. De este modo, el enunciador propone una espera fiduciaria, en la cual el enunciatario expectante siente la tensión que genera la demora de la realización del programa narrativo. Así, se han producido cambios, pasamos de la curiosidad como <<Deseo de ver, de conocer>> al saber sobre un <<acontecimiento que interesa o importa>>.

En consecuencia, el paso de la curiosidad a la expectación conlleva cambios en la valoración del objeto. El aspecto durativo, esto es, los cinco años de espera

de los personajes, multiplica el valor del objeto, lo que genera que sea un objeto muy esperado. Se trata de una exacerbación de la valencia del objeto a los ojos del sujeto: sólo importa ascender de categoría.

Concluido el film, la curiosidad y la expectación del enunciatario quedan satisfechas, pero parcialmente, ya que Talleres logra ascender de categoría, a la B Nacional, pero para volver al estado primero, es decir, a ese pasado glorioso en el cual se codeaba con los grandes clubes del mundo, debe ascender otra categoría, esto es, la Primera División. De este modo se instala en el texto una continuidad; para completar el saber, el enunciatario debe seguir la competencia deportiva extratextual. Es decir, el enunciador propone un nuevo programa narrativo para el enunciatario, quien debe ver o seguir al equipo para poder completar el saber. El acto de ver y seguir a Talleres, configurarían al enunciatario en un nuevo hincha. Con lo cual, podemos inferir que el discurso busca alterar la identidad futbolera del enunciatario. El enunciador intenta que aquel adhiera a su universo; lo persuade para que también se enamore de Talleres.

En un primer momento aparece una acumulación excesiva de programas narrativos de privación (hace cinco años que los hinchas aguantan el sufrimiento) sin que nada puedan hacer los actores del enunciado para modificar ese estado. Luego en el minuto 36´ 06´´ uno de los actores secundarios cuya función es ser anfitrión de los hinchas, es decir organizar las banderas y músicos de la barra brava, manifiesta que <<al partido lo tenemos que ganar hoy día nosotros>>. ¿De qué modo? Alentando. O sea, los hinchas también pueden ganar el partido, también pueden hacer. Con lo cual podemos inferir que la única forma de ganar que tiene el hincha, desde su lugar, es alentando. De este modo, vemos que el estado final del programa narrativo no aparece como definitivo, sino que queda abierto a transformaciones ulteriores, tendiente a restaurar el equilibrio primero aquel en el que Talleres estaba conjunto con su objeto: estar en la categoría más alta para poder jugar otros campeonatos y así codearse con los grandes equipos del mundo. Quien debe realizar dicho programa narrativo es el enunciatario. Para provocar el

querer hacer, el enunciador apela a la expectación y la curiosidad, lo que implica una superación de la pasividad del espectador, es decir, lo manipula para completar el saber, lo que implica, de algún modo, ver y seguir a Talleres configurándolo como un nuevo hincha. El hincha, en tanto sujeto competente en infundir esfuerzo a los jugadores, puede contribuir a conseguir el ascenso y así volver al estado de reputación mundial.

En cambio, decimos que el simulacro de enunciatario construido en la película de Belgrano corresponde al de un hincha porque el enunciador construye su discurso sobre ciertos saberes. Mientras que algunos acontecimientos los da por sabidos, otros necesitan ser explicados y descritos. De tal modo que algunos son obviados y otros puntualizados mediante una voz en over que nos indica la fecha y/o nombres. El hincha de Belgrano ya conoce ciertos acontecimientos que no necesitan ser explicados por el enunciador. Comparten cierta homología con el saber ya poseído. En este sentido, la voz en over nombra a los personajes no por sus nombres completos, sino por sus sobrenombres, dando por sentado la familiaridad entre lo que se muestra y el saber del espectador. Por ejemplo, en lugar de aclarar Ricardo “Ruso” Ziel..., simplemente aparece Ruso Zielinsky, DT histórico. No es necesario puntualizar quiénes son porque el espectador hincha ya los conoce. Del mismo modo, en los ascensos y descensos, el enunciador no aclara las fechas porque da por sentado que el hincha ya lo sabe. Sin embargo, dicha homología no es total, sino que el enunciador cree que hay conocimientos que aquel debe saber. La novedad aparece como un valor que mejora su ser. De este modo, propone información nueva, saber no poseído, sobre la base de lo ya consensuado. En estos casos, el enunciador es más preciso y coloca fechas, como sucede con los acontecimientos conocidos como el Cordobazo y la Reforma de 1918. En este sentido Bailo agrega que:

El hincha canta en la cancha “del barrio de Alberdi yo soy” por más que no haya vivido nunca ahí. Y nuestra idea es poder contarle por qué canta eso. Explicarle qué sucedió en Alberdi y qué es lo que une al club y al barrio más allá de que la cancha esté ahí. En Alberdi pasaron muchas cosas que marcan

la historia de Córdoba, de Argentina y de Latinoamérica (La Voz del Interior, 2015).

A partir de estos datos advertimos que el enunciatario es el hincha de Belgrano; es a él a quien hay que explicarle la historia del club, en estrecha relación con la historia de Córdoba, Argentina y América Latina; qué es lo que une al barrio y al club; qué es, en última instancia, lo que los identifica.

La paciencia en Belgrano no tiene lugar, es decir, el enunciatario no espera nada. En cambio, tiene lugar otra pasión disfórica como el miedo. A través de enunciados como << ¿Entraste alguna vez al gigante vacío? Hací la prueba, parate en la mitad de la cancha y escuchá>> (17'01''), con un primerísimo primer plano del rostro del actor-hincha, el enunciador le hace hacer para saber que, como aquel actor, también puede hacer. Aquí tanto el personaje del enunciado como el enunciador miran al enunciatario, produciéndose un efecto desficcionalizante. Se produce una relación cara-cara con el enunciatario. Esta escena recurre a lo pasional para incitar el querer hacer; el enunciador instala el miedo para provocar el querer hacer. Según la RAE (2017), el miedo concierne a la <<Angustia por un riesgo o daño real o imaginario>>. Imaginando una situación futura de vaciamiento total del espacio, el enunciatario es interpelado para hacer. El contraste entre la auricularización extradiegética e intradiegética, esto es, el silencio y el ruido, también contribuye a la instauración de esta figura pasional. El verbo en imperativo propone un hacer consistente en la búsqueda de saber no sobre lo que dice el enunciado, sino sobre su veracidad en cuanto adecuación a un referente extratextual. El enunciador interroga al enunciatario y lo invita a pensar e imaginar la posibilidad de un estadio vacío y silencioso, es decir, un no lugar. El enunciador le hace saber sobre el vaciamiento progresivo del barrio producto de las constantes demoliciones y nuevas construcciones que alteran la identidad del lugar. En suma, instala el temor a ese estado injusto si los vecinos e hinchas siguen asumiendo un rol pasivo. Se trata, a nuestro juicio, de hacer una prueba para constatar que lo que se muestra puede llegar a suceder si seguimos permitiendo el despojo de las tierras.

De este modo, se impone un mandato mediante un hacer que excede la simple vista de la película; implica una superación de la pasividad del espectador dedicado exclusivamente a adquirir el saber que se le ofrece ya elaborado.

El relato parte de un enunciado de estado circunstanciado en un pasado remoto anterior al barrio Alberdi, en el que el pueblo La Toma estaba en conjunción con sus tierras. Luego, en el presente de la enunciación, los sujetos están siendo privados de su objeto. La demolición y construcción de nuevas edificaciones implica una transformación progresiva del barrio, lo que repercute en la identidad del territorio. Eso es lo que paulatinamente se va perdiendo. Sin embargo, este estado no aparece como definitivo e irresoluble. Es decir, todavía hay tiempo para hacer algo. Si bien las acciones emprendidas son positivas, y en este sentido se enmarcan las actividades emprendidas por el polo cultural del club o los trabajos para recuperar el teatro La Piojera, el programa narrativo aparece abierto a transformaciones ulteriores, tendientes a reinstaurar el equilibrio primero. Esta modificación es presentada como legítima y necesaria porque responde a una armonía que ha sido alterada. El hacer transformador sugerido corresponde a un deber hacer para mantener la vigencia de los valores que beneficia a todos los hinchas, vecinos y jugadores. En este sentido, si todos contribuimos en la reconstrucción para la ampliación del estadio, el beneficio es colectivo. Por lo tanto, estas transformaciones necesitan mayor cantidad de sujetos de hacer; es fundamental que toda la comunidad se sume al hacer en pos de la conservación del territorio y la identidad. El hacer verbal que hace saber sobre un estado de injusticia y busca provocar cambios en la dimensión pragmática modificando el hacer de los sujetos, se convierte en una denuncia. Para suscitar en el enunciatario la voluntad de transformación, la realidad dada a conocer aparece como injusta.

El hacer propuesto al enunciatario puede continuarse en un decir, esto es, aumentando las instancias enunciatoras que denuncian; o en un hacer, es decir, a través de acciones que ayuden a mantener y/o resistir la toma de tierras en la

dimensión pragmática. El sujeto extratextual construye a un enunciador que transfiere saber -hacer cognitivo y verbal- para que otros sujetos, como él y los actores del enunciado, también hagan y se sumen a la lucha por mantener viva la identidad. De tal modo que el hacer del enunciador como el de los actores puede ser imitado a fin de multiplicar su efecto benéfico.

En lo que respecta a la materialidad de la película, es preciso observar que en la tapa sobresale el signo icónico de un ancla. Este instrumento es utilizado para sujetar la embarcación. Anclar es <<Quedarse, arraigar en un lugar o aferrarse tenazmente a una idea o actitud>> (RAE, 2017). Se trata de un símbolo de firmeza, solidez y fidelidad; ella es la que fija, ata, inmoviliza o asegura. En este sentido, este símbolo puesto en primer plano cobra sentido en el marco del programa narrativo propuesto al enunciatario. Es decir, aferrarse a esos valores que los identifica para poder seguir conjunto con su territorio.

Luego de la instauración de un riesgo, surge la admiración, pasión que no tiene lugar en el film de Bailo. Los jugadores son calificados como héroes, ellos encarnan cualidades juzgadas admirables como la valentía, humildad y amor por su equipo, es decir, establecen el deber ser a nivel humano o espiritual, cualidades todas destinadas a provocar fascinación en el enunciatario. El ser que se muestra busca una homologación con el ser del enunciatario; un deber ser que debe ser imitado. Esa idiosincrasia posibilita la pertenencia. Se trata, a nuestro juicio, de un deber ser para pertenecer y así mantener viva la identidad.

Las opciones del enunciador con respecto a la actorialización, la temporalización y la espacialización

El enunciador le hace saber al enunciatario que puede hacer. Para ello recurre a ciertas estrategias como la referencialización del enunciado mediante la actorialización, la espacialización y la temporalización que permiten establecer la

semejanza entre las circunstancias y actores del enunciado, y los que configuran la circunstancia del enunciatario.

En ambas películas, la realidad dada a conocer aparece como injusta, por lo que el enunciatario es interpelado a hacer, salirse de la pasividad que implica ver la película a asumir un rol activo para modificar aquel estado. En consecuencia, el programa narrativo final no aparece cerrado, sino que queda abierto; en Belgrano apunta a un hacer decir, multiplicando las instancias de denuncia, y en Talleres, constituyendo al espectador en nuevo hinchado, es decir, hacer ser, sumarse e infundir aliento a los jugadores para que logren ganar el partido. Para incitar el hacer, además de las pasiones arriba desarrolladas, el enunciatario emplea varias estrategias que tienen que ver con el tiempo, el espacio y los actores. En ambas, el espacio es la ciudad de Córdoba, lugares conocidos, los que pueden ser constatados por el espectador. En cuanto al tiempo, en Talleres aparece con precisión, y los personajes son actores modelos o imitativos, su hacer puede ser imitado por el enunciatario. Todas estrategias destinadas a hacerle saber que puede hacer en el plano extratextual. En Belgrano, los personajes son del mismo modo, y el tiempo de las injusticias también es contemporáneo al del enunciatario.

La focalización, auricularización y ocularización

Respecto a la focalización, auricularización y ocularización existen pequeñas diferencias entre ambas películas. En Talleres la focalización se caracteriza por ser interna y múltiple, lo que quiere decir que diferentes voces relatan un mismo hecho. Por el contrario, en Belgrano es interna variable, es decir, hay más de un personaje focalizador. Empero, en ambas la fuente de la información narrativa es el personaje. La ocularización dominante en los films es cero, y la auricularización oscila entre cero e interna, esto es, la música a veces es extradiegética y otras intradiegética en la que escuchamos lo mismo que el personaje.

En suma, se trata de distintas estrategias empleadas por alguien para comunicar, decir e influir, hacer-hacer, algo a alguien, un tú que participa de la situación comunicativa.

Consideraciones finales

Vistas las similitudes y diferencias podemos exponer algunas características recurrentes del corpus. En ambas, la película pretende ser una copia de la realidad extratextual; los personajes, espacios y circunstancias son tomados de dicha realidad lo que le confiere poder al enunciatario para modificar aquel estado de injusticia; el programa narrativo queda abierto a la espera de futuras transformaciones; se muestran las pasiones que los personajes sienten, tensión tristeza y alegría, euforia y disforia frente al objeto, ganar o perder; y además se hace uso de la dimensión patémica para provocar el querer hacer, ya sea a través de la palabra, dimensión cognitiva, o ejecutando alguna acción, dimensión pragmática; en ambas la pasión hace querer hacer.

Sin embargo, sería arriesgado determinar una característica atribuible a todas las películas cuya temática es el fútbol. En este trabajo hemos podido analizar dichas homologías, pero lejos está de querer delimitar un género. Este trabajo pretende ser un aporte en la ampliación y visibilización de los estudios del fútbol en el discurso cinematográfico.

Referencias Bibliográficas

ABDALA, V. (12 de junio de 2010). El encuentro de dos pasiones. *La Nación*. Recuperado de: <https://www.lanacion.com.ar/1274183-el-encuentro-de-dos-pasiones>

ALABARCES, P (comp.) (2000). *Peligro de gol. Estudios sobre deporte y sociedad en América Latina*. Buenos Aires, Argentina: CLACSO.

BAILO, G. y CASTELLANI, M. (productores) y FAUX MARAMBIO, M. y BAILO, G. (directores). (2015). *Belgrano, una película pirata* (película). Córdoba, Argentina: Surcos del Viento.

BRIENZA, A. (2006). Romance intelectual con la pelota. *Revista Ñ*. Recuperado de: http://edant.revistaenie.clarin.com/notas/2009/02/21/_-01862977.htm

CABRERA, E. N. (2012). *Violencia e identidad en una hinchada de fútbol: sólo para entendidos* (Tesis de grado). Universidad Nacional de Villa María. Córdoba, Argentina.

CARETÓ, A. (13 de marzo de 2015). Se viene el estreno de Belgrano, una película de Piratas. *La voz del interior*. Recuperado de: <http://mundod.lavoz.com.ar/futbol/se-viene-el-estreno-de-belgrano-una-pelicula-de-piratas>

CARRIÓN, F. (s/f). El fútbol es ancho y ajeno: Selección de referencias en la literatura y el arte en América Latina y Europa. *Quórum*, N° 14, Pp. 30-39.

CASSETTI, F. y DI CHIO, F. (1994). *¿Cómo analizar un film?*, Buenos Aires, Argentina: Paidós. CEBALLOS SAAVEDRA, M. (2005). *Las pasiones: puesta en escena cinematográfica* (Tesis Doctoral). Universidad Autónoma de Barcelona. Bogotá, Colombia.

CHARAUDEAU, P. (1995). Un análisis semiolinguístico del discurso. *Langages* N° 117: *Les analyses du discours en France*. París. Pp. 96-111. (Trad. de Mozejko T.) Material suministrado por la Cátedra de Semiótica, UNC, FFyH, Escuela de Letras.

CIAMPAGNA, T. (productor) y BALDI, M. (director). (2014). *Locura que enamora mi ciudad* [película]. Córdoba, Argentina: Bronca Post / Bueno Dale Films.

GAUDREAU, A. y JOST, F. (1995). *El relato cinematográfico: cine y narratología*. Barcelona, España: Paidós.

GIL, G.J (2005). 'Te sigo a todas partes'. Pasión y aguante en una hinchada de fútbol de un club del interior. *Intersecciones en Antropología*, N° 7, enero-diciembre, 2006, UNCPBA, Facultad de Ciencias Sociales. Pp. 333-348. Recuperado de: http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1850-

[373X2006000100024](#) GREIMAS, A. J y FONTANILLE, J. (1994). *Semiótica de las pasiones. De los estados de cosas a los estados de alma*. México: Siglo XXI.

KERBRAT - ORECCHIONI, C. (1997). *La enunciación. De la subjetividad en el lenguaje*. Buenos Aires, Argentina: Edicial.

LÓPEZ SECO, C. (2014). Movimiento Cordobés. Diálogo con Maxi Baldi. *TOMA UNO*, Revista del Departamento de Cine y TV, Facultad de Artes, UNC, N° 3, 279-282. Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/article/view/9319>

MARAFIOTI, R (comp.) (1998). *Recorridos semiológicos. Signos, enunciación y argumentación*. Buenos Aires, Argentina: Eudeba.

MARTINO, I. (s/f). *Fútbol y literatura: un pase entre líneas* (Tesis de grado).

Recuperado

de:

http://www.perio.unlp.edu.ar/sistemas/biblioteca/files/Ca_Mar_Tdig_pdf_-_14227.pdf

METZ, C. (1974). El estudio semiológico del lenguaje cinematográfico. *Lenguajes*, Revista de lingüística y semiología. Año 1. N° 2, 37-51. Recuperado de: <http://www.semioticafernandez.com.ar/wp-content/uploads/2008/05/Metz-El-estudio-semiologico-del-lenguaje-cinematografico.pdf>

MONTES, Ma. de los A. (2016). De la semiótica de las pasiones a las emociones como efectos: la dimensión afectiva vista desde una mirada pragmatista. *Linguagem em (Dis)curso* – LemD, Tubarão, SC, Vol. 16, N° 1, 181-201.

MOZEJKO DE COSTA, T. D. (1994). El rol del enunciatario. *La manipulación en el relato indigenista*, Pp. 141-178. Buenos Aires, Argentina: Edicial.

NEIRA PIÑEIRO, Ma. Del R. (2003). *Introducción al discurso narrativo fílmico*. Madrid, España: Arco.

PALOMO, F. (25 de febrero de 2011). El fútbol que el cine nos contó. *Espndeportes*. Recuperado

de: http://espndeportes.espn.go.com/blogs/indexnombre=fernando_palomo&entryID=1241445

PAZ GAGO, J. M. (2001). Teorías semióticas y semiótica fílmica. *Cuadernos*, Universidad Nacional de Jujuy, Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales, N° 17, 371-387.

Recuperado de: http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1668-81042001000200020&lng=es&tlng=es.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2017). *Diccionario de la Lengua Española*. Edición en línea. Consultado en: <http://dle.rae.es/?id=PDGS53g>

SAN MIGUEL, A. R. y NÚÑEZ DOMÍNGUEZ, T. (eds.) (2016). *Cine, deporte y género. De la comunicación social a la coeducación*. Barcelona, España: Octaedro.

SULBARÁN PIÑEIRO, E. (2000). El análisis del film: entre la semiótica del relato y la narrativa fílmica. *Opción*, Revista de Ciencias Humanas y Sociales, Facultad de Humanidades y Educación, Universidad de Zulia, Venezuela. Año 16. N° 31, 44-71.

Recuperado de: [file:///C:/Users/MIPC/Downloads/Dialnet-EIAnalisisDelFilm-2474953%20\(8\).pdf](file:///C:/Users/MIPC/Downloads/Dialnet-EIAnalisisDelFilm-2474953%20(8).pdf)

TRIQUELL, X. (1998). El imperio de los sentidos, el imperio de las pasiones: géneros cinematográficos y recorridos pasionales. Ponencia presentada en I Simposio Internacional del CEN. Buenos Aires. Material suministrado por la Cátedra de Semiótica, UNC, FFyH, Escuela de Letras.

TRIQUELL, X. (coord.) y Otros (2011). *Contar con imágenes: una introducción a la narrativa fílmica*. Córdoba, Argentina: Brujas.

TURDÓ, A. (22 de junio de 2015). Celeste que te cueste. *A sala llena*. Recuperado de: <http://www.asalallena.com.ar/cine/belgrano-una-pelicula-pirata/>