

El campo del boxeo en *¡Esta noche, gran velada!*
¡Kid Peña contra Alarcón por el título europeo!,
de Fermín Cabal, y *¡Pelearán diez rounds!*, de
Vicente Leñero. Estudio comparativo.

Jorge Alberto Cortés Ancona

TESIS

PROGRAMA DE DOCTORADO DE LITERATURA Y
COMUNICACIÓN (YUCATÁN)

Dirigida por
Dr. Miguel Nieto Nuño
Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad y
Literatura
Universidad de Sevilla

Índice

Introducción	4
1.- Estudios Culturales, Literatura y Deporte	11
1.1 Los estudios culturales	11
1.2 Estudios culturales, juego y deporte. El deporte como un hecho cultural	22
1.3 La integración de estudios culturales, literatura y deporte	41
2.- El campo del boxeo y su justificación temática	58
2.1 El boxeo como deporte y sus orígenes históricos	58
2.2 La categoría de campo del boxeo	65
2.3 El boxeo como tema	83
3. El boxeo y la cultura	89
3.1.-El boxeo en la literatura como realidad y simbolismo	89
3.2. Teatro y boxeo	106
3.3 Danza, performance y boxeo	121
3.4 Cine y boxeo	124
3.5 Relaciones de género y boxeo	126
3.5.1 La mujer como espectadora y admiradora	128
3.5.2 La espectadora como mujer fatal	130
3.5.3 La mujer como esposa resignada o celosa	132
3.5.4 La mujer como madre	137
3.5.5 La mujer como practicante activa	138
4.- El boxeo entre 1970 y 1990	141
4.1 Contexto general	141
4.2 Las condiciones en España	148
4.3 Las condiciones en México	153
5.- Contexto autoral y de obra de <i>¡Esta noche, gran velada! ¡Kid Peña contra Alarcón por el título europeo!</i> , de Fermín Cabal.	160

5.1 Biografía de Fermín Cabal	160
5.2 Génesis de la obra <i>¡Esta noche, gran velada! ¡Kid Peña contra Alarcón por el título europeo!</i>	165
5.3 Las puestas en escena y ediciones de la obra	168
6.-El campo del boxeo en <i>¡Esta noche, gran velada! ¡Kid Peña contra Alarcón por el título europeo!</i> , de Fermín Cabal.	171
6.1 Composición dramática	172
6.1.1 Título y resumen de la obra	172
6.1.2 Trama	175
6.1.3 Lenguaje	179
6.1.4 Metateatralidad y melodramatismo	184
6.2 Personajes	188
6.2.1 Nombres y ocupaciones	189
6.2.2 Caracteres	192
6.3 Situación espacio-temporal	194
6.3.1 Espacios	194
6.3.2 Tiempo	196
6.4 Mundo del boxeo	199
6.4.1 Implementos y movimientos	199
6.4.2 Manejo administrativo	206
6.4.3 Corrupción y apuestas	211
6.4.4 Ritos y supersticiones	218
6.4.5 Historia del boxeo y simbolismo de la obra respecto a la vida	221
6.4.6 Prensa	223
6.5 Autodeterminación y conciencia	226
6.6 Familia y género	235
7.- Contexto autoral y de obra de <i>¡Pelearán diez rounds!</i> , de Vicente Leñero.	244
7.1 Biografía de Vicente Leñero.	244
7.2 Influencias literarias: <i>Nouveau Roman</i> y Teatro Documental	250
7.3 Génesis de la obra <i>¡Pelearán diez rounds!</i>	255

7.4 Las puestas en escena y ediciones de la obra	268
8.-El campo del boxeo en <i>¡Pelearán diez rounds!</i> , de Vicente Leñero.	273
8.1 Historia del texto	273
8.2 Composición dramática	273
8.2.1 Título y resumen de la obra	273
8.2.2 Trama	278
8.2.3 Lenguaje	287
8.2.4 Acciones metateatrales y melodramáticas	288
8.3 Personajes	291
8.3.1 Nombres	291
8.3.2 Caracteres	295
8.4 Situación espacio-temporal	296
8.4.1 Espacios	296
8.4.2 Tiempo	304
8.4.3 Percepción sensorial	311
8.5 Mundo del boxeo	313
8.5.1 Implementos y combate	318
8.5.2 Manejo administrativo	327
8.5.3 Corrupción y apuestas	335
8.5.4 Ritos y supersticiones	339
8.5.5 Historia del boxeo y simbolismo de la obra respecto a la vida	339
8.5.6 Medios de comunicación	341
8.6 Autodeterminación y conciencia	347
8.7 Familia y género	362
9.- Análisis comparativo de <i>¡Esta noche, gran velada! ¡Kid Peña contra Alarcón por el título europeo!</i> , de Fermín Cabal y <i>¡Pelearán diez rounds!</i> , de Vicente Leñero.	373
9.1 Composición dramática	373
9.2 Mundo del boxeo	385
9.3 Conclusiones	394
Bibliografía	405

Introducción

En sus diversas manifestaciones, el deporte ha acompañado al ser humano desde hace milenios, en un recorrido que incluye las prácticas rituales griegas en Olimpia, Nemea, Pitia, los combates de los gladiadores romanos y el juego de pelota de los pueblos originarios de Mesoamérica, hasta llegar a toda la extensa gama de disciplinas que se practican en la actualidad con verdadero apasionamiento masivo y amplias repercusiones sociales, políticas y económicas. Las manifestaciones del deporte en las artes han sido amplias, como se puede observar en obras pictóricas, esculturas y en filmes. En lo que se refiere a la literatura la tradición se remonta a distintas épocas de la Antigüedad, con legados tan importantes como los cantos de Píndaro y poemas de numerosos poetas griegos y romanos o bien, en las literaturas modernas de lengua inglesa, francesa y muchos otros idiomas.

En español aunque no parece ser abundante la inclusión de tópicos deportivos en textos literarios, hasta antes del siglo XX es posible elaborar una lista que incluye fragmentos apreciables de Góngora y Ruiz de Alarcón, aunque será a partir de las vanguardias que la lista crezca y leamos en España e Hispanoamérica poemas, ensayos y pasajes narrativos y dramatúrgicos sobre fútbol, tenis, atletismo, lucha, automovilismo, ciclismo, rugby y natación. Así sucede con el boxeo, uno de los deportes más dramáticos, cuya presencia en tierras de lengua española data del siglo XIX, aunque con arraigo pleno hasta los primeros decenios del siglo XX.

En particular, el boxeo es el deporte que junto con el fútbol ha dado pie a una gran cantidad de textos literarios. En la literatura de lengua española existen numerosos escritos que han tratado este deporte como tema central. En el caso de esta tesis se realiza un estudio comparativo del campo del boxeo entre dos obras teatrales coetáneas: una española, titulada *¡Esta noche, gran velada! ¡Kid Peña contra Alarcón por el título europeo!*, de Fermín Cabal, y una mexicana, que es *¡Pelearán diez rounds!*, de Vicente Leñero. La hipótesis se centra en que el campo del boxeo se refleja en ambas obras teatrales con sus aspectos sociales, éticos y jurídicos, a pesar de las diferencias contextuales de las que derivan y de que existe una relación de complementariedad y de contraste entre ambas. Es importante señalar que en este trabajo se retoman partes de un trabajo presentado para el DEA en la Universidad de Sevilla, en particular las relativas a la mencionada obra teatral de Fermín Cabal y al contexto de vida y obra de dicho autor, así como algunos conceptos relacionados con el deporte en general y el boxeo como disciplina deportiva.

El ámbito de dramatismo en que se mueve el boxeo cobra mayor intensidad debido a la arraigada corrupción, que por la frecuencia con que se manifiesta pareciera ser inherente a ese deporte. No sólo el desgaste físico y los fragores de los combates son los que han conducido a tantos finales trágicos en la vida de los boxeadores, sino también los intereses económicos y políticos espurios, así como las reacciones irracionales de los espectadores.

Consideramos que esta comparación del modo en que se representa el campo del boxeo dentro de dos obras dramáticas ofrece pautas que permiten

comprender aspectos de imbricación entre dos tipos de espectáculo y los contextos social, cultural y literario en que se desarrollan. OJO

Una pregunta que salta a la vista es cómo problematizar una comparación entre dos obras que cuentan con semejanzas en cuanto a los hechos de su condición teatral, de haber sido escritas en tiempos cercanos, de pertenecer al mismo idioma y la circunstancia de que uno de los autores haya expresado de manera explícita el antecedente de la otra obra. Sin embargo, la razón de comparar estas dos obras obedece a sus distintos orígenes nacionales: la primera, de España, donde el boxeo es un deporte a medias popular, y la otra, de México, donde este deporte arrastra a grandes masas de espectadores; asimismo, a que pueden existir relaciones de semejanza, oposición y de complementariedad entre ambas. En particular, es destacable su inserción en sus respectivos contextos sociales y su proyección significativa a los tiempos actuales. Como dato extra, es de remarcarse que ambas obras han tenido montajes recientes en México.

Los dos autores son representativos de etapas de cambio en la producción dramática de sus respectivos países, con un amplio número de montajes tanto nacionales como en el extranjero. Asimismo, ambos han tenido un papel muy activo en las acciones y controversias de sus respectivas asociaciones de escritores: la Sociedad General de Autores Españoles y la Sociedad General de Escritores de México.

La comparación puede arrojar conclusiones que permitan entender tratamientos y objetivos diversos pero también aspectos comunes. Aun dentro de sus elementos temáticos y genéricos, homogéneos o no, ambas obras nos parecen representativas del campo del boxeo. Por demás, creemos que es

importante destacar la riqueza de la dramaturgia española contemporánea, que es desconocida a gran escala en México.

Una de las dificultades consistió en encontrar las fuentes, sobre todo las provenientes de otros países. Aunque en España, Argentina y Venezuela existe una considerable bibliografía acerca del tema, no resulta fácilmente accesible ni siquiera efectuando la búsqueda en los propios países, a pesar de la ayuda de viajeros y amistades. Ni siquiera las búsquedas por medios electrónicos fueron suficientemente satisfactorias. Hubo recomendaciones importantes efectuadas por los maestros y sinodales del doctorado, de las cuales algunas no estuvieron a mi alcance. Sin embargo, se procuró aprovechar las fuentes consultadas para que aunadas a la memoria personal y la experiencia vivida se pudiera lograr esta investigación.

Hemos dividido esta tesis en nueve capítulos. El primero corresponde a la integración entre los estudios culturales, la literatura y el deporte. En el segundo tratamos el campo del deporte y del boxeo: sus implicaciones sociales, económicas, éticas y físicas. El entorno en que los deportistas se ven obligados a trabajar y sobrevivir, con presiones que van más allá de las derivadas de su disciplina. En el tercero, presentamos una serie de antecedentes literarios y de otras disciplinas, junto con un repaso de las relaciones del boxeo con el tema de género (la presencia y participación femeninas) y con los aspectos reales y simbólicos del boxeo, con el propósito de crear un marco cultural del que forman parte también las dos obras teatrales estudiadas. No pretendimos ser exhaustivos en las referencias sino sólo mostrar la riqueza de manifestaciones a que ha dado lugar el boxeo. En el cuarto capítulo, se ofrece un panorama muy general de las

condiciones por las que atravesaba el boxeo en los tiempos que circundan la creación de esta obra durante las décadas de 1970 y 1980, tanto a nivel internacional como en lo relativo a España y México, con referencias relativas a los medios, las normas y las expresiones literarias y cinematográficas sobre el tema. En los capítulos cinco y siete, ofrecemos respectivamente algunos apuntes biográficos de Fermín Cabal y de Vicente Leñero junto con los datos relativos a la génesis de la obra y las puestas en escena de cada una. En el capítulo seis y en el ocho, procedemos al análisis respectivo de cada una de las obras, considerando de manera general los aspectos textuales y paratextuales, para después procurar realizar una descripción, un análisis y una interpretación. Se analizan las dos obras en su amplitud dramática y temática, tratando ante todo de enfatizar el modo en que el campo del boxeo aparece en la obra teatral. Por último, en el capítulo nueve se establece una comparación entre ambas obras considerando a grandes rasgos el aspecto teatral y el campo del boxeo.

Bajo un marco general de pensamiento de autores como Raymond Williams, Richard Hoggart, Stuart Hall, Lawrence Grossberg y Jonathan Culler, la manera de realizar el abordaje es la de hacer una descripción somera de los significados e implicaciones culturales del juego y el deporte en la sociedad moderna, conforme a ideas de Johan Huizinga y otros autores, así como del campo del boxeo, basándome en las ideas planteadas por Loïc Wacquant, Joyce Carol Oates y Hans Ulrich Gumbrecht, al igual que de los propios testimonios de los actores del campo boxístico y de algunas visiones literarias, para que en el análisis de la obra que incorpora los conceptos y categorías propiamente literarios y dramáticos se analice la presencia de ese campo del boxeo. Se trata de ver las

obras en su especificidad literaria y teatral, pero también en función del tema que les da consistencia como texto. El pensamiento de Pierre Bourdieu, explícito de varios modos, y de Michel Foucault, flotan a lo largo del trabajo, sean o no mencionados explícitamente. Determinados conceptos de Yuri Lotman y Paul Ricoeur fueron muy importantes para una interpretación de conductas éticas y culturales.

En el aspecto literario y teatral sirve de eje el libro *La escritura dramática*, de José Luis Alonso de Santos, y *Cómo se comenta una obra de teatro*, de José Luis García Barrientos, junto con ideas de Manuel González de Ávila, Jorge Dubatti, José A. Sánchez y Peter Weiss, y por supuesto, entran en juego las ideas de los dos autores, Fermín Cabal y Vicente Leñero. Una presencia reiterada, casi inconsciente, es la de Alfonso Reyes, que fatigó todos los caminos de la literatura y del pensamiento universal.

El aprendizaje en el doctorado de Comunicación y Literatura de la Universidad de Sevilla, impartido en las instalaciones de la Universidad Modelo de Mérida, Yucatán, México, fue importante en lo que se refiere a temas como las condiciones contemporáneas de los medios de comunicación, el periodismo y la literatura, el espacio literario, la metaficción. Incluso temas como la literatura de viajes y la microliteratura, aunque no estén presentes en las obras que son objeto de este trabajo, sí en cambio ofrecieron puntos de vista aplicables por analogía.

En un encuentro con autores coetáneos de otros idiomas y otras tradiciones culturales, en este recorrido se podrá encontrar a autores de diversas generaciones literarias de nuestro idioma español que se han referido a los temas del deporte y del boxeo: modernistas y de la Generación del 98, pasando por los

vanguardistas y las generaciones siguientes hasta llegar a los tiempos actuales. Por último, presentamos una bibliografía organizada por temas.

Tratamos que las conclusiones sean extrapolables para entrecruzarse en la comprensión del campo del boxeo. Por tanto, es de pensarse cómo hacer válidas interculturalmente dos disciplinas como pueden ser la literatura dramática y el deporte, a una práctica popular cómo darle una importancia que sirva de eje para transmitir determinadas condiciones humanas, así como la articulación de dos campos que son producciones sociales. Por ello es viable la validez de las percepciones de un mismo hecho cultural en dos territorios histórico-culturales como son España y México, que en este caso tienen la gran ventaja de contar con puentes de unión cultural que son mucho mayores que sus diferencias, las cuales a veces sólo son de distancia temporal (como ciertos elementos culturales que se perciben como arcaicos desde una u otra orilla del Atlántico).

1.- Estudios Culturales, Literatura y Deporte

1.1. Los estudios culturales.

Desde su origen como disciplina integradora, los estudios culturales se han enfocado en los aspectos de la cultura material considerada como objeto de consumo más allá de las élites y por lo general con un carácter masivo o popular. La irrupción de manifestaciones como el cine, la radio, la televisión, la gastronomía rápida, los deportes, la producción cultural industrial, la moda, el grafiti y, en general, las prácticas culturales derivadas de la sociedad de consumo, han dado pie a análisis que estudian los efectos e impactos de la recepción, los tipos de ésta y su interpretación simbólica.

Los estudios culturales tienen un carácter multidisciplinario y han incorporado aportaciones de otras disciplinas de conocimiento como la antropología, la sociología, la psicología social, las ciencias de la comunicación, la semiótica, la lingüística, etc. Con esta condición integradora procuran abarcar aspectos múltiples de un objeto de estudio dentro de un análisis donde pueden llegar a confluir las distintas percepciones derivadas de cada disciplina. Su abordaje puede sustentarse en la condición empírica a través de investigaciones etnográficas y también en los estudios interpretativos de fenómenos que alcanzan un gran impacto en la sociedad. Sus practicantes han hecho uso de las variables sociológicas de clase, género, sexo, raza y edad, en su enfoque hacia cuestiones como el colonialismo, la diversidad de género y las culturas periféricas. Sin duda, estos temas han sido objeto de estudio de otras disciplinas desde décadas atrás, pero la condición interdisciplinaria de los estudios culturales ha aportado otras

posibilidades interpretativas, dentro de un criterio de relacionar diversas disciplinas de conocimiento para lograr una visión abarcadora:

Los estudios culturales comienzan con el supuesto de relacionalidad, que comparten con otros proyectos y otras formaciones, pero consideran que eso significa, o mejor, equivale a la afirmación en apariencia más radical de contextualidad: que la identidad, la significancia y los efectos de cualquier práctica o acontecimiento (incluyendo las prácticas o acontecimientos culturales) se definen sólo por el complejo conjunto de relaciones, que los rodean, interpenetran y configuran y que los convierten en lo que son (Grossberg, 2012, p. 36).

Sin embargo, en su propia conformación teórica conllevan una serie de problemas. En principio, el empleo de la noción misma de cultura, que comparten total o parcialmente con una serie de disciplinas como la sociología de la cultura, la historia cultural y otras, con el agravante de que el concepto ha llegado a alcanzar tal elasticidad semántica y tal proliferación de aplicaciones, que lo han hecho perder validez heurística e incluso hasta su propia funcionalidad como concepto. Otro problema es su rechazo para constituirse en una teoría basada en conceptos rígidos, universales y postulados de manera taxativa, de lo cual deriva el reproche de que los estudios culturales sean antiteóricos. A este reproche cabe precisar que en el fondo no rechazan las teorías, sino sólo la sujeción a una teoría única, ya que se considera la adaptación a cada caso particular como una situación de índole propiamente cultural y, por tanto, muy específica.

En contra de los esencialismos y universalismos comunes a la producción de conocimiento, Lawrence Grossberg (2012, pp. 47-48) considera que las prácticas que son objeto de estudio se proyectan en función de un contexto, que define como

una singularidad que también es una multiplicidad, un ensamblaje activo organizado y organizador de racionalidades que condicionan y modifican la distribución, la función y los efectos –el ser mismo y la identidad- de los acontecimientos que, a su vez, están activamente implicados en la producción del contexto mismo.

Dos supuestos que lo caracterizan son la espacialidad y la relacionalidad. Todo contexto es espacial porque “define una interioridad delimitada, una isla estable de presencia ordenada en medio de un espacio que de otro modo estaría vacío o sería caótico” y es relacional porque “siempre está constituido por conjuntos y trayectorias de relaciones y relacionalidades sociales que establecen su exterioridad respecto de sí mismos” (Grossberg, *Ibidem*).

Derivado de esa condición antiteórica y contextualizadora, uno de los puntos más discutidos acerca de los estudios culturales como paradigma teórico ha sido el de la ausencia de una metodología propia y única para llevar a cabo sus abordajes analíticos y hermenéuticos, ya que hacen uso de métodos de descripción, análisis e interpretación provenientes de otras disciplinas. Esta ausencia de metodología no debe interpretarse en el sentido de que se pretenda prescindir de todo método, sino que se propone no ceñirse a una preceptiva establecida, pues el método variará según el tipo de objeto de estudio de que se trate. Lejos del predominante cientificismo de raigambre positivista se hace uso también de herramientas no científicas, provenientes de las humanidades:

La “antidisciplina” declarada pone en duda, cuando tiene ocasión, la científicidad y disciplinariedad mismas. Por eso, ciertas clases de *Cultural Studies* defienden una actitud al menos ambivalente y con frecuencia favorable, con textos del tipo de reportaje de cultura pop o del diario etnográfico como formas de comunicación que se salen del contexto académico. El apoyo en formas de escritura no científica y en disciplinas ya

existentes como la historia de la literatura, la sociología, la etnología, la semiología, el psicoanálisis, etc., ha sido, desde sus comienzos, parte de la estrategia de los *Cultural Studies*. La etnología o la sociología son incluidas en un espectro interdisciplinar. Por eso puede una etnología de lo cotidiano ser un aspecto de proyectos específicos de investigación, lo mismo que el lado sociológico-cultural. Pero ambas cosas no quedan absorbidas sin resto ni excedente en los *Cultural Studies* (Holert, 2009, p. 89).

Para estudiar lo que podría estigmatizarse como “temas mundanos”, la teoría debe ser empleada como una caja de herramientas y no como un fin en sí mismo” (Hall y Mellino, p. 48). En términos generales, los estudios culturales se caracterizan por su eclecticismo, la hibridez disciplinaria, insertos a plenitud en el espacio transdiscursivo de las ciencias humanas.

Someterse a un método en abstracto, aplicable para cada situación planteada, entraría en contradicción con la noción misma de estudios culturales. Primero por razones de la interdisciplinariedad a que dan lugar en su aplicación, en cuanto a que pueden integrar conceptos y métodos de otras disciplinas de conocimiento (sociología, antropología, comunicación, etc.), de acuerdo con las características del objeto de estudio. En segundo lugar, por razón de la diferencia cultural, que da pie a que las prácticas de una región geográfica o grupo étnico no necesariamente sean idénticas, o con la misma validez o compatibilidad, a las de otra región o grupo étnico. En razón de que cada cultura tiene sus especificidades, requiere de métodos acordes con las circunstancias de lo que se estudia.

Se ha remarcado que los estudios culturales no se limitan a tratar aspectos de las culturas masiva y popular sino que ante todo consideran el factor del poder, por lo cual procuran el cambio político:

Aunque permanece sujeta a una dimensión política, el meollo de la cuestión consiste entonces en comprender de qué manera la cultura de un grupo, y sobre todo la de las clases populares, funciona como rechazo del orden social, o a la inversa, como adhesión a las relaciones de poder (Mattelart y Neveau, 2004, p. 15).

Esos rechazos o adhesiones hablan de sociedades donde operan fuerzas opuestas a veces en tensión permanente y con situaciones cambiantes. Para Stuart Hall, la hibridez de los Estudios Culturales deriva de que “pueden surgir de disciplinas, intereses y tradiciones extremadamente heterogéneas”, por lo cual constituyen un “campo híbrido transdisciplinario, contingente, en constante formación”, de tal manera que lo que unifica esta diversidad de los Estudios Culturales es el “lazo, conexión e interacción entre cultura y poder”, con el propósito de desenmascarar la interrelación entre ambos. (Hall y Mellino, 2007, pp. 14-15 y 25).

Aunque los Estudios Culturales tuvieron su origen en el mundo anglosajón, se han internacionalizado e institucionalizado. Y si bien en un principio se veían en función de los estados nacionales, dando lugar con ello a designaciones con gentilicio como la de Estudios Culturales Británicos (*British Cultural Studies*) o Estudios Culturales Latinoamericanos, la globalización les ha sustraído parte de esa especificidad para salvar las fronteras geográficas y culturales, en una idea de traducción al contexto, procurando ubicarse y operar dentro de una situación histórica específica y conforme a la tradición intelectual en la que cada investigador se ha formado.

Esta circunstancia va de la mano con las relaciones entre los estratos sociales manifestados a través de la cultura. Para Winfried Fluck (2002, p. 83-84)

se trata de una problemática ruptura de jerarquías. El hecho de romper fronteras entre alta y baja cultura o y cultura popular o de masas en los actuales Estudios Culturales tiene la premisa inicial de que el texto es parte de un régimen o una red discursivos que se vuelve objeto de estudio, debido a que ejerce poder por medio de la clasificación, representación o exclusión. En consecuencia, el poder reside en la retórica, o de modo más amplio, en la representación (en el amplio sentido semiótico del término). Se estudia el modo en que se integran o se contaminan estos tipos de cultura bajo una idea de hibridación y en particular las condiciones en que se llevan a cabo la producción, distribución y consumo de las prácticas culturales. Fluck remarca la necesidad de verificar si el texto está de acuerdo o no con el poder hegemónico.

Una de las recuperaciones más fructíferas en relación con el poder es la noción de *hegemonía*, que proviene de Antonio Gramsci y corresponde a las funciones organizativas y conectivas que el grupo dominante ejerce en toda la sociedad, bajo el consenso espontáneo de las grandes masas de población (Gramsci, 1975, pp. 17-18). Es un “complejo entrelazamiento de fuerzas, políticas, sociales y culturales”, como hace notar Raymond Williams (2009, 142 ss.), quien considera que el concepto de hegemonía tiene un alcance mayor que el concepto de cultura, por relacionar un “‘proceso social total’ en el que los hombres definen y configuran sus vidas” con los valores propagados por el poder y la ideología. Comprende relaciones de dominación y subordinación manifestadas a profundidad y debe entenderse como

todo un cuerpo de prácticas y expectativas en relación con la totalidad de la vida:
nuestros sentidos y dosis de energía, las percepciones definidas que tenemos de nosotros

mismos y de nuestro mundo. Es un sistema vivido de significados y valores –constituyentes y constituidos- que en la medida en que son experimentados como prácticas parecen confirmarse recíprocamente (Williams, 2009, pp. 145-146).

Bajo la consideración de lo hegemónico se ha concebido la cultura popular como una arena de lucha y negociación entre los intereses de los dominados y de los grupos subordinados. De ahí que los Estudios Culturales, sobre todo en países como Latinoamérica, hayan tenido como enfoque inicial las manifestaciones poco valoradas o ignoradas de la cultura propia, como son las que provienen de los grupos étnicos originarios, de los obreros, las de la religiosidad popular o las de jóvenes de los barrios marginales de las grandes ciudades. Una acción pedagógica en relación al poder, ante la poderosa influencia cultural de los Estados Unidos y la norteamericanización del mundo. Esta circunstancia permite reconocer los valores que se dan a distintos niveles culturales en su influencia territorial hegemónica, y el modo en que se interpenetran. Justamente, el sociólogo brasileño Renato Ortiz (1998, pp. 32-33) habla de la transversalidad de lo global, lo nacional y lo local, que equivale a decir que no necesariamente el mayor engloba a los otros dos ni el segundo al tercero.

Gracias a que los estudios culturales han permitido prestar atención a hechos de la sociedad que habían sido relegados de la atención académica por razón de considerarse como “baja cultura” o resultado de una producción cultural masificada y comercializada, se ha prestado atención a la influencia que sobre la sociedad contemporánea han tenido el cine, la televisión, la moda, la música popular y las manifestaciones culturales de los sectores pobres o marginados de sociedades urbanas o rurales. Conforme a Stuart Hall, el capitalismo globalizador

opera en relación a la subjetividad en la estructura de sentimiento de las sociedades actuales, considerando en particular los mensajes provenientes de la cultura popular (Hall y Mellino, p. 39).

De igual modo, se han generado diversas interpretaciones acerca de prácticas culturales en consideración a factores como la clase social, género y pertenencia racial o étnica. Ello ha traído conciencia sobre modos de percibir el mundo conforme a visiones derivadas de grupos hegemónicos de poder, perspectivas condicionadas por visiones occidentalizadas o desde puntos de vista donde impera la desigualdad de género. Concretamente, con los estudios culturales se han abierto nuevas líneas de investigación para construir una visión pluralista y multidisciplinaria acerca de la realidad humana en su devenir histórico, en especial del tiempo presente.

Uno de los modelos de este tipo de abordaje, es el de Richard Hoggart en *The Uses of Literacy*, publicado originalmente en 1957 y traducido al español como *La cultura obrera en la sociedad de masas* (Hoggart, 2013), donde a pesar de alejarse de la perspectiva marxista influyente en esos años, describe las condiciones de existencia de la clase trabajadora británica dentro de un período que va de la década de 1930 a la de 1950. A base sobre todo de la propia experiencia por derivar de los sectores más pobres de dicha clase social, explora y analiza las relaciones familiares, los hábitos y las expectativas de los trabajadores británicos dentro de un ámbito urbano (que en ocasiones mantiene influencias del mundo rural). En otra sección del libro analiza y critica las manifestaciones culturales populares que se dirigen a la clase trabajadora y el tipo de consumo que ésta hace de las mismas. En su recorrido cala en los modos de incidencia de las

canciones, las publicaciones, la publicidad, las tiras cómicas y los servicios educativos, que se dirigen a estos sectores.

El hecho de que los estudios culturales retomen métodos, conceptos y categorías de diversas disciplinas de conocimiento, bajo un sentido integrador acorde con el objeto de estudio al que se enfoque, puede dar como resultado una mayor amplitud interpretativa y abrir a la vez nuevas perspectivas para extenderse a otros objetos de estudio. La posibilidad de que existan estudios “multiperspectivos” y multiconceptuales, como plantea Kellner (2011, pp. 108 ss.), constituye un estímulo para analizar de manera integral hechos de la sociedad que se manifiestan de diversos modos a través de las producciones literarias y artísticas. Uno de esos hechos sociales es el de los deportes, que ha sido tratado de diversas maneras y en forma constante en el siglo XX, sin dejar de lado antecedentes de otros tiempos.

Conforme al mismo autor (Kellner, 2011, p. 63), los estudios culturales se han empleado “para celebrar lo popular y legitimar el estudio académico de la ‘cultura popular’, mientras que en otros casos se han utilizado para criticar las desigualdades y dominación existentes, o para presentar programas políticos y culturales específicos”. Asimismo, se han empleado para una educación “más relevante y acorde a la naturaleza y vicisitudes de la cultura contemporánea”. A todo ello debe agregarse el conjunto de teorías feministas y multiculturales, que han ofrecido nuevas perspectivas de análisis de temas que históricamente habían sido relegados o tratados desde una visión occidental y netamente masculina.¹

¹ Los estudios culturales han llegado a proponer una reinención de la economía considerando el impacto que la cultura ejerce sobre ese campo. Otro tema es el de las modernidades múltiples.

Jonathan Culler, a su vez, hace referencia al modo en que esta disciplina se enfoca a señalar los modos en que la cultura de masas manipula o moldea a las personas y los recursos que éstas tienen para emplearlas en su favor:

Los estudios culturales viven en la tensión que surge entre el deseo del investigador de analizar la cultura como un conjunto de códigos y prácticas que aliena al pueblo de sus intereses y crea los deseos que éste acaba teniendo y, en segundo lugar, el deseo del investigador de encontrar en la cultura popular una forma de expresión auténtica y valiosa (2000, p. 61)

Aunque existe una estética y, siguiendo a Edward P. Thompson, una economía “moral” del mundo popular (Mattelart y Neveau, 2004, p. 59), la cultura popular está expuesta a deformaciones valorativas. La primera es el *legitimismo* que, conforme a Pierre Bourdieu, es una forma de condescendencia por la cual se minusvaloran determinadas manifestaciones culturales y se da un carácter de consagración a otras. Esta ruptura da lugar a dos consideraciones epistemológicas erradas, auténticas trampas, que -basándose en ideas de Claude Grignon y Jean Claude Passeron- son el miserabilismo y populismo sociológico. La primera consiste en percibir la cultura popular de un modo compasivo, como si se tratara de una cultura incapaz de acceder a una condición de -por llamarla así- cultura completa. La segunda “consiste en celebrar y magnificar todas y cualesquiera prácticas culturales populares revestidas sistemáticamente de un ‘plus’ de autenticidad, de profundidad, de simplicidad, de virtud”. Grignon y Passeron, apuntan que

a menudo, en su afán por señalar buenas intenciones, el miserabilismo oculta la realidad de la institucionalización social de jerarquías sociales, frecuentemente interiorizadas por los dominados (un [Michael] Crichton no vale un Rushdie, ni en la escuela, ni en las páginas de “cultura” de los periódicos). Basado en el golpe de mano de una inversión de las jerarquías culturales, el populismo no siempre es ajeno a la demagogia. Sus efectos respecto de la reevaluación efectiva de las culturas populares son, a menudo, dudosos o efímeros. Desemboca en la paradoja de que las preguntas iniciales (¿Qué es una cultura “popular”? ¿En qué se diferencia de una cultura dominante legítima?) se quedan sin objeto y sin respuesta (citado en Mattelart y Neveau, 2004, pp. 68-71).

A pesar del crecimiento dominio de la cultura hegemónica, cuya renovación es permanente, ha sido invadida por la cultura masiva y la popular y las fronteras respectivas se han difuminado grandemente.² Las disciplinas se invaden mutuamente, se traslapan o entran en oposición dialéctica. Los procesos diacrónicos pueden plasmarse como si se hallaran en planos de simultaneidad y las distancias geográficas pueden ser abolidas para conformar un espacio único. Se procura romper con la percepción occidental dominante en cuanto a los modos de ver, de apreciar y de sentir fruición. La estética va más allá de la Naturaleza y de las obras de arte para manifestarse también en el diseño industrial, en los medios de comunicación masiva y en el deporte.

² El escritor venezolano Luis Britto García (1998, párr. 10) señala una situación sintomática: “Una decena de campeones de boxeo, once misses, tres beisbolistas, dos motociclistas y dos ídolos de la canción son los venezolanos que han alcanzado mayor fama nacional e internacional en las últimas décadas. Su prestigio se cifra en la culminación de un ascenso individual que sólo los ingenuos confunden con un proyecto colectivo. Sus meteóricas apoteosis ni derriban a los poderes ni elevan a las masas. Es certero el lugar común que dice que ‘representan al país’ en el exterior. En alguna forma, constituyen cierta imagen de una nación que antaño dio al mundo libertadores y filósofos de la educación, y que hoy es más conocida como exportadora de la materia prima que mantiene funcionando al planeta”.

1.2 Estudios Culturales, juego y deporte. El deporte como un hecho cultural.

En sí mismo, el deporte puede ser objeto de conocimiento desde la perspectiva de los Estudios Culturales, ya que constituye un hecho de cultura tanto por los orígenes de su práctica, las circunstancias en que se lleva a cabo y por sus particularidades estilísticas de carácter individual o colectivo. Su condición de actividad de masas, con todas sus implicaciones políticas, sociales, raciales y de género, además de su condición de actividad económica y su resonancia de consumo mediático, dan lugar a que pueda ser objeto de estudio en sí mismo en la medida en que se trata de una práctica social, y en el mismo sentido, a que se considere alguno de sus partidos o combates a manera de un texto, o más aun, que se analice el modo en que ha sido expresado en textos literarios y obras artísticas.

Sin embargo, como ha ocurrido en otras disciplinas de estudio, el deporte se considera un tema trivial, algo que no merece la pena de ser estudiado académicamente, ni de ser objeto de una reflexión. Por ello, el sociólogo Loïc Wacquant (1996, p. 23) se ha referido a la cualidad oximorónica que el medio académico le atribuye a la posibilidad de “pensar sobre el deporte”, prejuicio basado en tres ideas, la primera de las cuales tiene que ver con que el deporte es un objeto humilde de la vida social, por razón de pertenecer al mundo del entretenimiento, y a causa de ello estar en oposición al mundo del trabajo, que sí se considera como un objeto serio y digno de investigación académica. Es curioso

que no se considere el aspecto laboral del mundo del entretenimiento, aun cuando sea uno de los sectores líderes en la economía mundial de servicios.

El hecho de que los deportes empleen el cuerpo para lograr su objetivo constituye la segunda idea prejuiciosa. Y al cuerpo no se le atiende en su condición material de carne y hueso sino que se le ha convertido en otro *texto*, es decir, un conjunto de efectos discursivos para ser leído, y en este proceso se ha perdido toda especificidad.

El análisis del concepto y de las prácticas relacionadas con el cuerpo, conforme a un enfoque de Gabriel Giorgi relacionado con los Estudios Culturales Latinoamericanos, abarca diversos temas y puede seguir múltiples propuestas metodológicas, teniendo como punto en común la condición social e histórica en el que se ubica, más allá de la perspectiva biológica, partiendo de la premisa de que “el cuerpo es el resultado de historias específicas y de tecnologías políticas que constantemente problematizan su estatuto y su lugar en el mundo social, en el orden cultural y en el dominio de lo natural” (en Szurmuck y McKee Irwin, 2009, pp. 67-71). En tal sentido, se señalan las relaciones del cuerpo con la violencia, el género y la sexualidad, el mestizaje, y la enfermedad y salud, con lo cual se plantean análisis de índole sincrónica y de procesos históricos, dentro de una perspectiva multiculturalista.

El tercer prejuicio se origina en el hecho de que el deporte

is a world populated primarily by the *outcasts of society*—the lower classes, subordinate and stigmatized ethnic groups, those who are not part of “the mainstream”, those who have to go into sports because they couldn’t go into something else and something better. (Wacquant, 1996, p. 22).

Un mundo de parias de la sociedad que no tienen otras opciones. Y eso da pie al escaso prestigio del tema dentro de la sociología y otras disciplinas de conocimiento. Por estas tres razones, remarca Wacquant, estudiar el deporte termina por ser una empresa de automarginación intelectual.

Estos prejuicios pueden encuadrarse en un correlativo rechazo hacia los estudios culturales, acusados de referirse a temas poco serios, aun cuando sean objeto de la atención de grandes audiencias, situación que ha hecho decir a un especialista en estudios culturales que:

The irreducible historicity of cultural studies is thus at considerable odds with that critics often term its supposed “historical ignorance”. There are really two different issues in this criticism. On the one hand, scholars call attention to cultural studies’ emphasis on the contemporary flotsam-and-jetsam of a thoroughly superficial (and very postmodern) world: comic books, women’s fashion, grade-B movies, porno, sports, Harlequin romances, etc. On the other hand, these critics attack what Lauren Berlant terms the “tinny archive”, by which phrase she refers to a prevailing sense that cultural studies isn’t “serious” about its scholarship or the history behind its interpretative objects (Rowe, 2002, p. 108).

Sin embargo, conforme al mismo Rowe, las implicaciones culturales y los orígenes de muchos textos populares y masivos son más difíciles de comprender que muchos textos canónicos (Rowe, 2002, p. 112). Para justificar esta tendencia crítica, donde no se puede esgrimir el valor universal de los textos no canónicos o populares, el argumento debe ser profunda e irreductiblemente de tipo histórico. Lo importante es lo que todos estos estudios nos enseñan acerca de nuestra cultura y de nosotros mismos.

El juego ha sido fundamental para el devenir humano, como una práctica común a los seres humanos y los animales, e igualmente como actividad que se

ejecuta de diversas maneras y a través de diversos medios a lo largo de la vida. Un antecedente fundamental en el estudio de dicho tema, anterior a la existencia de los estudios culturales en cuanto a la valoración de la relevancia del aspecto lúdico de la vida social es el libro *Homo ludens*, de Johan Huizinga, publicado por primera vez en 1938. El historiador holandés señala que “la cultura no comienza como juego ni se origina del juego, sino que es más bien juego” (Huizinga, 2005, p. 97) y que éste “es anterior a toda cultura”, como se puede ver en los animales, principalmente en su etapa de cachorros. Dentro de la condición misma de reto y competencia se manifiestan las ideas de lo agónico y lo antagónico, y de ahí la naturaleza lúdica que envuelve muchas acciones básicas del ser humano.

Ante los diversos usos del juego, Huizinga señala como características generales de los mismos la tensión y la incertidumbre (ídem, p. 69) y un objetivo, que “es el de salir gananciosos, ya que ganar es mostrarse superior a otro”, siempre y cuando se esté dentro de la esencia del juego, que consiste en mantener las reglas y respetarlas. No obstante ello, también se recurre al ardid y la trampa, a las ayudas extrañas, porque “la cultura arcaica da tan poca satisfacción a nuestro juicio moral como el sentimiento del pueblo” (ídem, pp. 71-73). El tipo de lucha con la que se obtiene el resultado hace posible un espíritu de enemistad y de comunidad a la vez (ídem, p. 100), es decir, de percibirse unos a otros como rivales pero con una actitud empática en razón de compartir una misma actividad y similar objetivo.

El deporte es un caso *sui generis*, ya que para Huizinga ni puede considerarse por completo como juego, ni tampoco tiene el mismo grado de seriedad. El deporte “es más bien una manifestación autónoma de instintos

agonales que un factor de un sentido social fecundo” y no puede considerarse como una actividad creadora sino como una función estéril. El estado de ánimo propio del juego ha desaparecido de él y constituye una consideración más seria del mismo, con características de sistematización y disciplina, las cuales hacen perder mucho de la condición lúdica. El deporte deja de ser juego por el grado de organización técnica, de equipamiento material y de perfeccionamiento científico. Con ello sufre un incremento del sentido agonístico, reforzado por la técnica, la publicidad y la propaganda, que incitan a la competencia sujeta a intereses. Tal vez la actitud espontánea y despreocupada persista mejor en los aficionados que en los profesionales (Huizinga, 2005, pp. 226-229).

Aunque de índole puramente especulativa, otra visión sugestiva acerca del papel que el deporte ha jugado en la conformación de la cultura humana es la que había ofrecido antes José Ortega y Gasset, en su ensayo “El origen deportivo del Estado”, publicado originalmente en 1925. El filósofo español distingue dos tipos de esfuerzo: el que se realizan por necesidad impuesta y el efectuado por la “simple delectación de hacerlo”. El primer caso tiene su representación mayor en el trabajo; en el segundo destaca el deporte, que por lo que se deduce de su texto puede considerarse como equivalente al juego. El primero deriva del segundo y de ahí la paradoja de que “lo más necesario es lo superfluo”:

Esto nos llevará a transmutar la inveterada jerarquía y considerar la actividad deportiva como la primaria y creadora, como la más elevada, seria e importante en la vida, y la actividad laboriosa como derivada de aquélla, como su mera decantación y precipitado. Es más, vida propiamente hablando es sólo la de cariz deportivo, lo otro es relativamente mecanización y mero funcionamiento. Lo vital es la formación del brazo y su repertorio de

posibles movimientos; dado el brazo y sus posibilidades, su trayectoria en cada caso es cuestión simplemente mecánica [...]; lo único que estrictamente quisiera insinuar es que, en todo proceso vital, lo primario, el punto de partida, es una energía de sentido superfluo y libérrimo, lo mismo en la vida corporal que en la vida histórica. Al hacer la historia de toda existencia viviente hallaremos siempre que la vida fue primero una pródiga invención de posibilidades y luego una selección entre ellas que se fijan y como solidifican en hábitos utilitarios. (Ortega y Gasset, s/f, p. 262).

En su explicación acerca de los orígenes deportivos, Ortega y Gasset señala que las agrupaciones juveniles organizadas para marcar distancia del resto de la sociedad, sobre todo al raptó de mujeres ajenas a la propia colectividad con la consiguiente lucha para lograrlo, son las que dieron lugar a la organización de sociedades donde los miembros debían ser iniciados para su ingreso. Las sociedades secretas son las asociaciones políticas originarias, y si bien han servido para los placeres fueron también los primeros sitios para la práctica del ascetismo:³

la más exacta traducción del vocablo ascetismo es «ejercicio de entrenamiento», y los monjes no han hecho sino tomarlo del vocabulario deportivo usado por las atletas griegas. «Askesis» era el régimen de vida del atleta, llena de ejercicios y privaciones. De donde resulta que el casino de los jóvenes, primera casa y primer «club» placentero, es también el primer cuartel y el primer convento (*ibid.*, p. 269).

Estas primeras sociedades fueron fructíferas en cuanto a su condición fundacional de instituciones sociales. En su repaso Ortega y Gasset comenta que históricamente se le deben la exogamia, la guerra, la organización autoritaria, La

³ Michel Foucault (2004, p. 184) aclara que la palabra *askesis* no tiene el sentido exacto que se da en las prácticas cristianas: “para los griegos la palabra no significa ‘ascesis’, sino que tiene un sentido mucho más amplio que hace referencia a cualquier tipo de entrenamiento o ejercicio práctico”.

disciplina de entrenamiento o ascética, la Ley, la asociación cultural, el festival de danzas enmascaradas o Carnaval y la sociedad secreta.

Y todo ello, junto e indiferenciado, la génesis histórica e irracional del Estado. Una vez más encontramos que en todo origen se halla instalada la gracia y no la utilidad.

Pero no es dudoso que esta época, en que predominó sin trabas ni freno la gresca juvenil, fue tiempo duro y cruel. Era preciso que el resto de la masa social procurase su defensa frente a las asociaciones bélicas y políticas de los mozos. Entonces se organiza frente a ella la asociación de los viejos: el Senado. Viven éstos con las mujeres y los niños, de los que no son o no se saben maridos ni padres. La mujer busca la protección de sus hermanos y hermanos de su madre, y se hace centro de un grupo social opuesto al «club» de varones; es la primera familia, la familia matriarcal, de origen, en efecto, reactivo, defensivo y opuesto al Estado. El principio de coetaneidad forcejea desde entonces en la historia con el principio de consanguinidad. Cuando triunfa el uno se deprime el otro y viceversa.

Contentémonos con este somero esquema, que basta a mi propósito de presentar en el origen del Estado un ejemplo de la fecundidad creadora residente en la potencia deportiva. No ha sido el obrero, ni el intelectual, ni el sacerdote, propiamente dicho, ni el comerciante quien inicia el gran proceso político; ha sido la juventud, preocupada de feminidad y resuelta al combate; ha sido el amador, el guerrero y el deportista.

Yo hubiera querido ahora decir algo sobre ese ímpetu amoroso, que tan sorprendente fertilidad histórica nos ha revelado. Tal vez encontrásemos en el amor el prototipo de la vitalidad primaria, el ejemplo mayor de deportismo biológico (*ibid.*, p. 271).

Al margen de su discutible veracidad histórica y antropológica, la percepción de Ortega y Gasset hace pensar verosímilmente en la importancia social y simbólica de los juegos y deportes a lo largo de la Historia humana. Las funciones que ha cumplido pueden agruparse de tres grandes modos: como

rituales,⁴ como juegos de disfrute del ocio, si acaso sujetos a apuestas de pequeño o regular monto, y como espectáculos sujetos a una mercadotecnia y a las tecnologías de poder. En el primer caso se encuentran los Juegos Olímpicos, Nemeos, Ístmicos y otros de la Grecia Antigua, donde se rendía tributo a los dioses respectivos del lugar y no se procuraba ganancia alguna. Era el mismo caso de los juegos tradicionales de los pueblos mesoamericanos y de Aridoamérica, antes de la llegada europea. El segundo caso, que atraviesa la Historia ya sea en determinadas etapas de la Antigua Roma o en un proceso creciente que va del Renacimiento hasta la actualidad. Así se constata en las descripciones que en materia literaria ofrecen autores como Francisco Cervantes de Salazar, Rodrigo Caro, Luis de Góngora y Juan Ruiz de Alarcón. El tercer caso es el que corresponde a ciertos espectáculos de la Roma Imperial y las prácticas que desde fines del siglo XVIII con el boxeo y a lo largo del siglo XIX y XX, según el caso, con los demás deportes profesionales y de competición amateur institucionalizada.

Es de notar también, que a lo largo de la Historia prevalecieron las competiciones individuales, como era el caso de las competencias de la Antigüedad griega. Actualmente, los deportes de conjunto como el fútbol, beisbol, basquetbol, hockey sobre hielo o sobre césped y vólibol gozan de grandes audiencias en algunos casos a nivel mundial y en otros a nivel de ciertos países, donde la gente los sigue masivamente.

⁴ Bourdieu (2012, p. 249) señalaba que la gimnasia era “el deporte ascético por excelencia, puesto que se reduce a una especie de entrenamiento (*askesis*) para el entrenamiento”.

Antes del descubrimiento de América, Europa conocía principalmente tres tipos de juegos: los intelectuales –ajedrez, cartas, charadas, damas- que procuraban la estimulación mental; los juegos que necesitaban destreza física – esgrima, tiro con arco, lanzamiento de jabalina- y que estaban fuertemente relacionados con el arte de la guerra, y los juegos que implicaban el dominio del hombre sobre el animal, como la caza de montería o los combates de perros, gallos y otros animales. Los actuales deportes de conjunto tienen antecedentes y motivaciones en los pueblos indígenas de América que practicaban centenares de juegos al aire libre, algunos hasta con 200 participantes y entre ellos figuran principalmente los relacionados con pelotas o balones como el vólibol, el hockey y los deportes de raqueta. El campo de pelota más antiguo descubierto hasta la fecha, en Chiapas, data de 1400-1260 a.C. y se han descubierto pelotas de hule galvanizado que datan de 1600 a.C. A la fecha en Mesoamérica se han hallado unas 1500 canchas de juego de pelota, deporte que con diversas variantes se sigue practicando hasta la actualidad en diversas regiones de México y Guatemala, a pesar de que hubo etapas de prohibición por razones religiosas (Côté, Tardivel y Vaugeois, 2003, pp. 98, 111, 121-122, 156-157 y 262). Aunque haya cambiado el sentido de su práctica de ser un ritual a ser manifestaciones de ocio y alegría compartidos, su persistencia indica la fuerza social y cultural del deporte.

Al margen de los orígenes históricos y geográficos de las diversas prácticas deportivas, fueron los ingleses los que tuvieron un papel fundamental en el surgimiento del deporte institucionalizado y profesional como se practica en la actualidad, ya se trate de deportes populares como el fútbol y el boxeo, o bien, de

deportes elitistas en mayor o menor grado como el polo, el críquet, el hockey y el tenis.

La aparición del deporte en la Modernidad se vincula con un cambio en las condiciones de vida de la sociedad dentro del capitalismo, sobre todo por los avances tecnológicos en la producción y en la vida doméstica que permitieron un mayor tiempo de ocio. El deporte constituye una actividad en principio no productiva, con un desgaste que no genera en sí mismo una producción, pero que con el tiempo ha ido adquiriendo relevancia como actividad económica, con un público que en varias disciplinas se ha vuelto masivo.

Con lo que estamos señalando se evidencia la ya intrínseca relación entre el deporte, la economía y el tiempo, al grado de que como señala el sociólogo del deporte Álvaro Rodríguez Díaz, “con la economía capitalista el tiempo del deporte es también un tiempo de consumo programado en las sociedades avanzadas”. (Rodríguez Díaz, 2008, p. 3). El deporte se ha ido convirtiendo en una necesidad para la sociedad, ya que, como señala el mismo autor, en el siglo XIX era una *necesidad relativa*, que solamente tenía relación con el estatus social de la élite ociosa occidental, a la cual le servía para expresar su separación social respecto a la masa trabajadora, ya que no estaba haciendo uso más que de un gasto recreativo. (Rodríguez Díaz, 2008, p.7).

Las clases dominantes, según Bourdieu (2011a, p. 180), se encargaron de difundir el ideal moral del deporte como modo de desacreditar los valores de las clases ascendentes, sobre todo las provenientes de “las fracciones intelectuales de la pequeña burguesía”:

Valorizar la *educación* contra la *instrucción*, el *carácter* o la *voluntad* contra la *inteligencia*, el *deporte* contra la *cultura*, es afirmar, en el seno mismo del mundo escolar, la existencia de una jerarquía irreductible a la jerarquía propiamente escolar (que privilegia el segundo término de estas oposiciones).

El propósito era económico al oponer al “éxito escolar” otros principios de éxito, por lo cual “la exaltación del deporte, escuela de carácter, etc., tiene un matiz de antiintelectualismo”. Pero también entraba en juego un criterio de distinción, por lo que al divulgarse entre las clases populares, las clases dominantes empezaron a sentir repelencia justamente por esa

vulgaridad inscrita en el hecho de su divulgación, pero también los valores y virtudes exigidos, fuerza, resistencia al dolor, disposición para la violencia, espíritu de “sacrificio”, de docilidad y de sumisión a la disciplina colectiva, antítesis perfecta de la “distancia con respecto al cometido” implicada en los papeles burgueses, exaltación de la competición (Bourdieu, 2012, p. 251).

Los deportes modernos son resultado de una racionalización y de una institucionalización, al extremo de constituir toda una actividad económica, con imbricaciones sociales, políticas y culturales. Constituyen una “práctica institucional, basada en reglas y habilidades bien definidas, que permitían una participación mucho mayor y una mejor percepción de la distancia respecto de la esfera cotidiana del trabajo” (Gumbrecht, 2006, p. 127). Y junto a esta burocratización y racionalización de los deportes, es de considerar su ritualización, perceptible en sus prácticas públicas y privadas, celebraciones y modos de difusión, aunque con un sentido muy distante del que guardaron en la antigua sociedad griega y en las del Continente Americano antes de la llegada europea.

Para la definición de los deportes, Hans Ulrich Gumbrecht (2006, pp. 71-74) hace uso de dos conceptos provenientes de la filosofía griega, que son *agon*, entendido como competición, y *areté*, vinculado con una idea de virtud:

Asociamos la competición con la domesticación de luchas y confrontaciones potencialmente violentas, a través de un marco institucional de luchas y confrontaciones potencialmente violentas. *Areté*, en cambio, significa la lucha por la excelencia, e implica llevar un tipo de performance a sus límites posibles, individuales y colectivos.

Cabe señalar que este filósofo alemán entiende por *performance* cualquier movimiento del cuerpo humano percibido desde un punto de vista o dimensión donde la presencia es esencial, y que le parece más importante la idea de *areté* que la de *agón*, ante todo debido a que “luchar por la excelencia incluye siempre la competición, mientras que la competición no necesariamente implica la lucha por la excelencia” pero también, para otorgarle una dimensión más noble a los deportes, en contraposición a la mala reputación que tienen, entre otros motivos, a la neurosis y estrés de los atletas y sus fanáticos.

Esta complejidad de manejo hace que los deportes sean objeto de interés de grandes masas, con una estructura jerárquica de poder y de información anexa. Se han convertido a lo largo de su relativamente breve historia en asuntos de interés general, traspasando barreras sociales, raciales y nacionales. Como señala Rodríguez Díaz:

La historia del deporte occidental del siglo XX ha sido una paulatina ampliación de las prácticas desde las clases sociales superiores a las inferiores, de los hombres a las mujeres, de los blancos a los negros... desde el último tercio del siglo XX, la práctica deportiva se ha consolidado masivamente como una *necesidad elemental*, en tanto que práctica saludable ya accesible a toda la población. (Rodríguez Díaz, 2008, pp. 7-8).

No parecía ser éste un destino previsto, pues en sus orígenes modernos los deportes tuvieron, además del criterio de exclusión en la competencia “exitosa”, el objetivo de ejercer control social de los alumnos, al menos en las escuelas públicas inglesas más selectas, a fin de canalizar la violencia hacia actividades de mejoramiento físico. Esta parte moral parece distante de las prácticas actuales donde proliferan los actos de violencia dentro y fuera de los terrenos deportivos, los hechos ilegales, las apuestas lícitas e ilícitas, la venta de alcohol y comida chatarra, etc.:

Los juegos primarios, las apuestas y el alcohol se intentaron suprimir en la socialización de los jóvenes, gracias también a los periódicos de la época victoriana, que apoyaron la destrucción de esas prácticas insanas. El *pánico moral* que conllevaba el desorden industrial fue una preocupación inherente a los primeros análisis de lo social. (Rodríguez Díaz, 2008, p. 10).

Sin embargo, algunas personas consideraban que el deporte fomentaba vicios y pereza entre los jóvenes, en contraposición de las ideas dominantes de que eran positivos para su desarrollo.

No obstante estas intenciones morales en favor o en contra, el criterio de ganancia terminó por imponerse en la institucionalidad deportiva, como puede ejemplificarse con los aristócratas que en vez de involucrarse personalmente en las competiciones, encontraron un rol como patrocinadores de equipos o de atletas independientes, lo cual daba pie, por lo general, a que apostaran fuertes sumas de dinero en sus patrocinados. (Gumbrecht, 2006, pp. 118-119). La apuesta ha tenido un origen y un destino sumamente disímiles ya que Huizinga (2005, p. 107) indicaba que en ciertas sociedades era una forma lúdica en que se

apostaba por el resultado de un proceso judicial. Su práctica legal en la actualidad se mantiene con distintos tipos de regulaciones según el territorio donde se permita o restrinja, pero también tiene usos que generan una compleja forma de ilegalidad.

Aparte de eso, aun cuando el deporte nació como medio de relajación para las masas trabajadoras, como una forma de distracción de la rutina semanal, se ha convertido en sí misma en una generadora de tensiones, tanto en su práctica como en el propio espectáculo. Un conjunto de tensiones iguales o mayores que las laborales o familiares, que impiden el relajamiento y la necesaria abstracción. Sujeto a usos políticos y económicos, el deporte ha terminado por ser un reflejo de la sociedad a la vez que un hecho social altamente influido por lo que ocurre en determinadas sociedades:

De hecho, cualquier historia del deporte puede interpretarse como una evolución de los valores dominantes en cada sociedad. El trabajo y el juego son, a fin de cuentas, representaciones socialmente afines, modos de relación legítima que no se pueden contradecir sino que se reproducen mutuamente. El trabajo y el deporte son ejercicios sociales que se desenvuelven bajo las mismas coordenadas culturales. (Rodríguez Díaz, 2008, p. 13).

La idea de los beneficios inmediatos y diferidos en las prácticas deportivas y el tipo de deportes practicados va en relación, según Bourdieu (2012, p. 248), con los capitales económico y cultural de las clases sociales, conforme a los costes y a las relaciones con el propio cuerpo. En las clases populares domina una relación instrumental con el propio cuerpo y por ello su elección se manifiesta en deportes “que exigen una gran inversión de esfuerzos, de molestias, o incluso de sufrimientos (como el boxeo) y a veces poner en juego el cuerpo mismo”.

Diferentes tipos de vínculos se generan dentro del deporte entre sus practicantes, espectadores, empresarios, comentaristas, etc., al grado de que como señala Rodríguez Díaz, toda actividad deportiva es una relación social, ya que el juego mismo y la asistencia a espectáculos constituyen interacciones sociales entre grupos y culturas. Esto se aprecia en función de que las reglas de juego social se expresan en reglas de juego deportivo y en estilos de vida, a la vez que la elección de un deporte depende de los capitales económicos, culturales, sexuales, raciales o religiosos. (Rodríguez Díaz, 2008, pp. 13-14).

Decir deporte es decir trabajo, es señalar una posibilidad de movilidad social, que si bien permite ascender, también da lugar a caídas a condiciones de marginación extrema. Y decir deporte es decir también héroes. En palabras de Gumbrecht (2006, p.108): el deportista es “un héroe que en lugar de convertirse en un semidiós, se convertía en un icono de la fuerza psíquica requerida para afrontar la debilidad humana”.

El deporte es un trabajo peculiar, en cuanto a las condiciones de satisfacción en que labora el propio trabajador deportista. Incluso, existen regulaciones específicas en calidad de trabajadores especializados en los ordenamientos legales en materia laboral. Su desempeño involucra todo un conjunto de problemas éticos, económicos, sociales, de género, familiares y afectivos. Pensando de manera neutra en la productividad requerida por el ser humano para la supervivencia, el deporte puede, en efecto, concebirse como un esfuerzo físico excesivo equivalente a un gasto inútil, a una dilapidación de energía. Pero dada la institucionalidad social en que se manifiesta y su amplia difusión a través de diversos códigos y canales despierta a nivel sociedad un

interés masivo al grado del apasionamiento, con un considerable gasto económico y de tiempo tanto en lo individual como en lo colectivo.

El deporte puede ser apreciado en sí mismo, como práctica y competencia. Está sometido a reglamentaciones, a rituales y prácticas, tanto de los propios deportistas como de los espectadores y todos aquellos que ejercen labores de mediación. Representa hechos culturales, empezando por el tipo de deporte practicado de conformidad a las condiciones climáticas y alimentarias, pero también en cuanto a las técnicas, estilos y ritmos de su práctica. Es una forma de socialización y un medio de difusión política, ya que tiene una diversidad de usos, en especial en relación a la reproducción y reforzamiento del poder, entre los cuales figura el de aleccionar valores sociales, morales y de otra índole en la sociedad, conforme a los objetivos de determinados gobiernos o grupos de presión. En tal sentido, dentro de un listado muy general, Althusser incluía el deporte dentro de los aparatos ideológicos de estado de tipo cultural, ya que, conforme a su análisis, dichos aparatos funcionan mediante la violencia, sólo que de tipo ideológico; la unidad de los mismos está asegurada por la ideología dominante. Igualmente, apunta su contribución al chovinismo, y por ende, al fortalecimiento nacionalista del poder, pues –al igual que lo que ocurre con otros aparatos ideológicos- aunque se promueva desde un ámbito privado, en última instancia sirve al poder público. (Althusser, 2008, pp. 26-27 y 39).

Desde una posición opinativa, como parte de la experiencia vivida durante el nazismo, el novelista austriaco Thomas Bernhard, expresa lapidariamente una consideración similar acerca del deporte en *El origen. Una indagación*:

Siempre se ha atribuido al deporte, en todas las épocas y, sobre todo, por todos los gobiernos, por sus buenas razones, la mayor importancia, el deporte divierte y ofusca y atonta a las masas, y sobre todo las dictaduras saben por qué están siempre y en cualquier caso en favor del deporte. Quien está a favor del deporte tiene a las masas de su lado, quien está a favor de la cultura, las tiene en contra, decía el abuelo, y por eso todos los gobiernos están siempre a favor del deporte y en contra de la cultura. Como toda dictadura, también la nacionalsocialista se hizo poderosa y casi dominó el mundo por el deporte de masas. En todos los estados las masas han sido conducidas con andadores, en todas las épocas, por medio del deporte, no puede haber un estado tan pequeño ni tan insignificante que no lo sacrifique *todo* por el deporte (Bernhard, 2010, pp. 58-59).

La presencia del deporte en la sociedad ha alcanzado niveles a gran escala en lo que respecta a sus usos e influencias, donde entran en juego consideraciones auténticas o erróneas acerca de beneficios de salud, cosmética y calidad de vida, tal como señala el sociólogo Samuel Martínez en su prólogo al libro colectivo sobre el fútbol-espectáculo en México:

Utilizado de manera instrumental como espacio para desahogar/re-establecer energías, disciplinar, instruir o simplemente vender; idealizado como sitio para inspirar valores y tratar de hacer más productiva y funcional a la gente; y casi siempre ideológicamente vinculado –de forma tramposa, higienista y mecánica- a los conceptos de “salud”, “belleza” y “bienestar”; el deporte contemporáneo, como sistema invariablemente sugestivo y eficaz, vive un momento especialmente frenético: la era de su exceso como bien informacional (Martínez, 2010, p. 10).

Una de las consecuencias deseadas de esta poderosa presencia social del deporte es la de desplazar las enemistades reales hacia confrontaciones simbólicas, aun cuando es necesario reconocer que desde la década de 1970 la violencia que tiene como pretexto el deporte –en particular en los estadios de

fútbol- ha ido en aumento. Al margen de la real o potencial violencia física y moral, la condición simbólica del deporte equivale a una lucha individual o en equipo en busca de una recompensa que puede también ser meramente simbólica. Su ejecución no se reduce a la satisfacción de un ansia de triunfar sino que puede complacer sensorialmente dado que ostenta su propia condición estética. Por demás, implica trayectorias vitales donde los deportistas participan dentro de un tiempo determinado, dividido en etapas análogas a las de cualquier transcurso de la vida humana, desde los momentos iniciales hasta la decrepitud final.

Visto como una actividad de esfuerzo superfluo, una dilapidación de la energía corporal y anímica humana, es difícil concebir una auténtica heroicidad o pasiones firmes en el deporte, cuyas manifestaciones pueden verse principalmente como pasatiempos o negocios destructivos. Por ello ha sido prolongada su exclusión como tema de estudio dentro de las ciencias sociales y humanas. Sin embargo, antes de la existencia de los estudios culturales se habían planteado relaciones entre el deporte y otras disciplinas, incluso empleándolo como una categoría o elemento para interpretar otros conceptos culturales, como se verá más adelante.⁵

El tratamiento mediático que alcanzan deportes como el fútbol o competencias mundiales como los Juegos Olímpicos conlleva un conjunto de elevados gastos de publicidad, de implicaciones políticas, raciales, étnicas y de género así como emotividades que se manifiestan de múltiples maneras en

⁵ Un concepto aportado por el deporte es el de record y “la estadística mercantil e industrial condujo naturalmente a introducir este elemento deportivo en la vida económica y técnica”. (Huizinga, 2005, p. 230).

individuos y colectividades. El deporte además constituye una forma de socialización, ya sea en la formación de clubes o equipos, o en la participación dentro de las barras (en México llamadas “porras”), en el sentido de identidad que se genera a través de la igualación por el empleo de la poderosa industria de ropa deportiva y, en el nivel más básico y amplio, en las conversaciones cotidianas entre personas que se conocen o que coinciden en algún sitio por casualidad.

El deporte aparece como una forma de autoafirmación de grupos minoritarios, como ocurre con los afronorteamericanos y los descendientes de hispanoamericanos en Estados Unidos o con emigrantes africanos y asiáticos en Europa, que han logrado alcanzar visibilidad social en ámbitos nacionales o supranacionales gracias a sus triunfos. También lo es a nivel de clase, al ser una forma de ascenso social como ha ocurrido de hecho con numerosos deportistas, aunque a menudo la rápida inserción en otra clase social es de tipo fugaz y con resultados nefastos en sus vidas personales y familiares.

Uno de los hechos que van de la mano con la socialización es la condición de historicidad que adquieren los deportes en cuanto a resultados, triunfos, records y hazañas en particular. En determinados casos, como ocurre con el béisbol de las Grandes Ligas de Estados Unidos se realiza desde finales del siglo XIX una estadística rigurosa, que incluso permite la reconstrucción exacta y minuciosa de todos los lanzamientos, jugadas y decisiones arbitrales, al grado de que la trayectoria deportiva de un beisbolista se analiza en función de una serie de variables numéricas que permite ubicarlos en una jerarquía histórica como es el Salón de la Fama, donde no entran los buenos o muy buenos jugadores sino los verdaderamente excepcionales. La socialización ocurre cuando esa historia se

retoma a nivel popular, por lo que mucha gente de bajo nivel educativo o muy joven puede adquirir y compartir un saber erudito acerca de la biografía de los deportistas, cifras, fechas y hechos relevantes. Un conocimiento que se refuerza a través de los medios de comunicación y de las expresiones de la industria cultural, que de manera creciente se han ido ocupando del deporte entre las cuales figuran las de índole literaria.

1.3 La integración de estudios culturales, literatura y deporte.

La literatura es una categoría social e histórica especializada, una “evidencia decisiva de una forma particular del desarrollo social del lenguaje”, ha señalado Raymond Williams (2009, p. 74), quien en *Marxismo y Literatura* lleva a cabo una articulación de la teoría cultural y la teoría literaria, empleando los conceptos básicos de cultura, lenguaje, literatura e ideología, en el entendido de que “la teoría literaria no puede ser separada de la teoría cultural, aunque puede ser distinguida dentro de ella. Ese es el desafío fundamental que afronta toda teoría social de la cultura (idem, p. 187).

La relación de los estudios culturales con la literatura es de reciprocidad, en función de que ésta puede emplearlos como paradigma teórico y de que los primeros pueden apropiarse de los acercamientos e interpretaciones alcanzados a través de las expresiones literarias y de los enfoques del estudio académico de la Literatura. Como señalan Mattelart y Neveu (2004, p. 63), “los estudios culturales proceden de un desplazamiento fundacional que pone al servicio de la cultura profana las herramientas teóricas que provienen de los estudios literarios”. De manera conjunta, pueden a su vez, abordar el tema del deporte en virtud de sus

condiciones de práctica, uso educativo, espectáculo, estimulador de identidades sociales y las demás funciones que cumplen los deportes.

Culler (2000, pp. 58-65) también ha remarcado que los estudios culturales son una rama desprendida de los estudios literarios de fuente marxista y que se oponen a la tendencia dominante en el conocimiento de la Literatura en otras épocas, donde la valoración giraba en torno a las especificidades de un autor y las singularidades de las grandes obras como modelo a seguir para los lectores. Uno de los efectos que han producido es el trastocamiento del canon, donde en la enseñanza o el análisis, por ejemplo, se eligen obras que además de su representatividad histórica aborden variadas experiencias culturales. También ha abierto vías para romper con los esquemas de raza y género respecto a la pretensión universalista de las obras y en cuanto al hecho de percibir qué tipo de obras y temas se han manejado como dignos de estudio y cuál ha sido el papel de las instituciones en ese sentido. Al “interpretar los objetos culturales como estructuras complejas o leerlos en tanto que síntomas de una realidad total”, los Estudios Culturales están teniendo en consideración una totalidad social con la cual los productos culturales tendrían una relación directa, ya que “serían síntomas de una configuración sociopolítica subyacente”.

Bajo la idea de conectar los textos literarios con las realidades sociales de las cuales provienen y que son materia de sus contenidos, los estudios culturales permiten integrar la creación y estudios literarios junto con el deporte -en tanto que hecho cultural- para comprender aspectos políticos y sociales de determinadas comunidades y épocas. Como asevera Samuel Martínez (2010, p. 9), los deportes constituyen “uno de los ámbitos de significación y representación más dinámicos,

productivos y desafiantes que coexisten dentro de la escena cultural contemporánea”.

Si bien el deporte -cuya condición cultural emergente ocurrió en el siglo XIX- puede ser concebido de manera primaria, dentro de una condición de inmanencia, como un fin en sí mismo y un placer en sus propios límites, su presencia masiva a lo largo del siglo XX ha sido la de una práctica sujeta a una normatividad y disciplina, ya sea de índole profesional o amateur, que cobra significados diversos para quienes lo practican y lo presencian en calidad de espectadores. A esta situación se aúna el poder hegemónico derivado de todo el aparato económico y político que lo sostiene y promueve, a través de lo cual impactan de diversos modos dominantes en las sociedades contemporáneas, incluso al margen del grado de desarrollo que éstas hayan alcanzado. Además, el deporte cumple otras funciones en la sociedad como práctica popular dentro de la cultura de los trabajadores o de los estudiantes, a manera de convivencia laboral, familiar o de barrio. Como espectáculo difundido por los medios masivos que ha dado pie a un arraigo en los hábitos de consumo del público en materia de comunicación y de empleo del tiempo de ocio. Existen canales exclusivamente dedicados a los deportes y el número de horas que se dedican diariamente a estos temas es elevado. En materia de prensa hay publicaciones especializadas en deportes en general y en específico así como programas televisivos y radiofónicos y sitios de internet dedicados en exclusiva al análisis de los sucesos deportivos del momento.

En ocasiones especiales, el deporte sirve como punto de convivencia en ámbitos domésticos o de comercio. En el espacio cotidiano es un tema común de

conversación, que facilita encuentros amistosos y relaciones interpersonales. Entre las observaciones que Hoggart hace de paso en su estudio sobre la clase obrera británica, figuran algunas referencias al deporte como aspecto importante en las conversaciones de los varones de clase trabajadora, junto con el sexo. Se habla y se sigue hablando de las figuras deportivas, de hechos memorables y de cualidades debido a que

Los miembros de la clase trabajadora que son amantes del deporte admiran las cualidades del cazador, el luchador y el temerario, la exhibición de músculos y de fuerza, de velocidad y coraje, de habilidad e ingenio. Los grandes boxeadores, futbolistas y corredores rápidamente adquieren el estatus de héroes, equivalentes modernos modificados de los héroes de las sagas clásicas que combinaban el talento físico natural con una gran dedicación y astucia. (Hoggart, 2013, pp. 126-127).

El deporte también incorpora un lenguaje propio tanto en el plano corporal como verbal y gestual, con sus respectivas prácticas y ritos (un ejemplo que disgustaba a Graham Greene es el del tipo de saludo de los mexicanos que le tocó presenciar –todavía persiste ese uso, aunque de modo residual-, consistente en una simulación de pelea boxística).

Pocos han sido los deportes de élite, como fueron la caza, la esgrima, la equitación, el polo, el golf y hasta cierto punto el tenis, cuya incidencia en la sociedad abarcó hechos de convivencialidad y de índole urbanística a través de la formación de selectos clubes de asociados o de zonas residenciales urbanas o suburbanas que tienen como punto común la práctica de alguno de estos deportes. En determinados contextos nacionales tales prácticas sirven para marcar diferencias de clase, como ocurre en Argentina con el rugby, que es deporte de la clase alta y media alta, y el fútbol, practicado a nivel de las todas las

clases sociales, pero sobre todo en los barrios pobres; o, con los mismos deportes, en Sudáfrica, donde el rugby era de interés de los descendientes de europeos mientras que el fútbol era practicado principalmente por los descendientes de los pueblos originarios.⁶

Desde el punto de vista de su consumo activo y pasivo actual, Bourdieu (2011, p. 183) notaba que si bien muchos de los deportes nacieron como prácticas de las clases bajas, se han convertido en espectáculos producidos para esas mismas clases debido a los procesos de institucionalización política y de mercantilización. Es decir, que de una sencilla práctica popular se convierten en prácticas complejas que vuelven al pueblo transformando la acción ante ellas. Y si se aplica una idea estereotipada, aunque acorde con sus manifestaciones prácticas de producción y recepción, el deporte es considerado como cultura popular o masiva en tanto que el teatro y la literatura se consideran como cultura de élite. No obstante, tanto uno como los otros son prácticas sociales y el hecho de romper barreras entre alta y baja cultura o cultura de masas es materia de la misma literatura.

La apropiación literaria de hechos, léxico y usos del deporte puede darse de diversas maneras como revela uno de los textos que iniciaron los análisis críticos acerca de la cultura popular, que es *Mitologías*, de Roland Barthes, cuya primera edición en francés data de 1957. Además de sus interpretaciones desde diferentes

⁶ Esta situación tiene variaciones que no siempre responden a una lógica universal como puede verse en la mención que hace García Candau (1999, p. 537) de que las clases pudientes de la España de principios del siglo XX “acuden a los gimnasios a practicar boxeo, como contraposición a la esgrima”. Dentro del teatro español, figura el caso de *La señorita de Trevelez*, de Carlos Arniches, obra de 1916, en cuyo tercer acto el protagonista convierte la sala de su casa en un gimnasio de esgrima y boxeo. Agradezco al Dr. Miguel Nieto esta última referencia.

perspectivas sobre gastronomía, modas, iconos del cine y de la literatura, prácticas artísticas, etc., se incluyen dos textos relacionados con los deportes. El primero (Barthes, 1980, pp. 13-24) es el relativo al mundo del *catch* (la lucha libre popular), práctica que considera más como un espectáculo que como un deporte, lo cual se demuestra al establecer comparaciones con el boxeo. Barthes, no sin ironía, analiza el *catch* como una verdadera Comedia Humana, a la vez que la análoga a una escritura diacrítica y al álgebra, y hace referencia a los conceptos morales que conlleva, tales como la justicia, la lealtad y la lucha entre el bien y el mal.

En el segundo escrito, “La Vuelta de Francia como epopeya”, especula acerca de los nombres de los ciclistas, de acuerdo a su lugar de origen y a sus rasgos de carácter o posibles virtudes. Luego de hacer referencia a la épica geografía que deben recorrer los competidores, la cual le parece “homérica” (“como en la Odisea, aquí la carrera es a la vez periplo de pruebas y exploración total de los límites terrestres”), la vuelta es vista como una peculiar batalla, donde el dramatismo reside en los decorados y no en las marchas, y en donde late una moral ambigua donde “imperativos caballerescos se mezclan sin cesar con los llamamientos brutales del puro espíritu de triunfo. Es una moral que no sabe o que no quiere elegir entre el halago de la abnegación y las necesidades del empirismo” (Barthes, 1980, pp. 112-124). La práctica del sacrificio, a su vez también caracterizado por su ambigüedad.

Dentro de un desplazamiento semántico, el deporte da lugar a metáforas para caracterizar tópicos literarios como ocurre en la distinción genérica del relato difundida por Julio Cortázar:

Un escritor argentino, muy amigo del boxeo, me decía que en ese combate que se entabla entre un texto apasionante y su lector, la novela gana siempre por puntos, mientras que el cuento debe ganar por *knockout*. Es cierto, en la medida en que la novela acumula progresivamente sus efectos en el lector, mientras que un buen cuento es incisivo, mordiente, sin cuartel desde las primeras frases. No se entienda esto demasiado literalmente, porque el buen cuentista es un boxeador muy astuto, y muchos de sus golpes iniciales pueden parecer poco eficaces cuando, en realidad, están minando ya las resistencias más sólidas del adversario. Tomen ustedes cualquier gran cuento que prefieran, y analicen su primera página. Me sorprendería que encontrarán elementos gratuitos, meramente decorativos (Cortázar, 1994, p. 372).

Los deportes tienen una respetable tradición como tema de la literatura. Aunque está claro que lo que ahora llamamos deportes fueron en otros tiempos rituales sagrados o juegos populares de mera diversión, los aspectos constantes, como son los de esfuerzo físico y de competencia, permiten englobarlos en una unidad, sin que ello implique perder de vista sus especificidades distintivas. En la Antigüedad grecorromana es evidente su presencia, con la significación religiosa que conllevaban, como ocurre en las odas de Píndaro, pero desde el siglo XIX se han vuelto tema específico de numerosas obras literarias. No se les ha tratado literariamente sólo como hechos tangenciales dentro de conjuntos con otros objetivos sino que han constituido el eje temático de relatos, obras de teatro, ensayos y poemas. Esa condición temática posibilita el análisis de textos literarios considerando los estudios culturales, en especial cuando incorporan el campo del deporte y sintetizan sus características esenciales con un sentido crítico de incidencia política y social. Además, varios textos literarios asimilan también los modos de expresión de tema deportivo provenientes de los medios de

comunicación (prensa escrita, radio, televisión, etc.) y de otros lenguajes de los grupos hegemónicos, por lo cual la jerga deportiva se incorpora de lleno, incluso con sus particularidades regionales. A su vez, las descripciones periodísticas y populares del deporte han incorporado vocablos de carácter metafórico para ciertas jugadas (en el beisbol mexicano se emplea normalmente “ponche” para referirse al *strike-out* y de manera menos generalizada “chocolate” mientras que los *fielders* son llamados “jardineros”; un locutor popularizó la frase “el Juego del Hombre” para referirse al fútbol, donde además al guardameta o portero se le llama también con el cultismo “cancerbero”, etc.).

Aun bajo las consideraciones semiótica, mediática y de estetización de los productos de la cultura material, cabe preguntarse si determinadas expresiones literarias y artísticas merecen atención seria; si es viable explorar la función referencial en el deporte, enfatizando a la vez la función estética. En ese sentido cabe señalar que la literatura, el teatro y otras disciplinas artísticas han tenido el poder de interpretar significativa y estéticamente el deporte además de apropiarse real o simbólicamente de aspectos propios de su práctica y de su regulación. Se consideran también las conductas y actitudes de los aficionados y el tratamiento mediático que es objeto de consumo de millones de personas en simultáneo. La incidencia del deporte en el plano social conlleva un alto sentido cuantitativo, ya que como espectáculo da lugar a preferencias desde el plano económico y político. Que cien mil personas vean de manera directa y mediática un partido de fútbol o una pelea de boxeo puede ser una cifra ínfima. La misma cifra es alta, en cambio, cuando se trata de producciones artísticas.

Toda esta serie de aspectos políticos y culturales, que traspasan otros terrenos de la vida contemporánea tanto en lo que se refiere a sus prácticas como a sus cultores puede ser objeto de indagaciones de tipo comparatístico, ya que en medio de eclecticismos e hibrideces, en atención a las condiciones de diversidad imperantes a nivel mundial, abundan los textos literarios que tratan temas relacionados con la cultura de masas y la cultura popular: cine, televisión, prensa escrita, modas, música popular, comics, arte popular y artesanías, publicidad, consumismo, y, por supuesto, deportes. Esta tendencia ha sido mucho mayor en el siglo XX y principios del XXI. La percepción que existe acerca de estos fenómenos en los distintos países es variable, y las condiciones multiculturales han generado múltiples propuestas en cuanto a la interpretación y la apropiación de estos temas.

Desde el plano literario, en el entrecruce de los géneros literarios, de las disciplinas de conocimiento y de los contextos temporales, dicha percepción permite establecer comparaciones que conduzcan a puntos de semejanza y a las diferencias culturales. De ahí la posibilidad de emplear la literatura comparada como método empleado por los estudios culturales con miras al conocimiento de los puntos de confluencia y las especificidades de determinados textos que tengan líneas temáticas en común. Los significados considerados dentro de la cultura y por medio de ella, considerando también el papel de las instituciones sociales, donde la constatación de las semejanzas da lugar también a situaciones contrastables desde un determinado punto de focalización y un eje de referencia.⁷

⁷ Un repaso sucinto acerca de los Estudios Culturales en relación a la interdisciplinariedad y al multiculturalismo puede verse en Atenea Isabel González (2010).

Esta constatación se opera ante todo a nivel textual, ya que como señala Pierre Brunel, “los estudios literarios versan en primer lugar sobre textos”, que no siempre son puros pues acarrean elementos extranjeros y tal presencia “constituye el hecho comparatista” (1994, p. 21). Esos elementos que surgen de diversas fuentes traspasan tiempos, fronteras, lenguajes y contextos ideológicos, produciendo textos que incorporan una cauda de modelos, influencias y propósitos que cobran validez para entornos determinados de distintas dimensiones contextuales.

A esta condición integradora se agregan los diálogos posibles con la estética y otras disciplinas de conocimiento, en un encuentro de modos interpretativos y expresivos de mayor complejidad semántica. Esta inclusión permite que se cumpla el objetivo de “elucidar el sentido, fijar la intencionalidad y establecer la finalidad” de los textos en relación con otros previos o sincrónicos, en el entendido de que “la literatura comparada es un campo de fuerzas sobre el que actúan todos los saberes humanísticos y algunas ciencias sociohumanas”, (González de Ávila, pp. 205-206).

Las comparaciones implican también aprovechamientos del mismo modo en que tantas funciones discursivas aparecen después en discursos de otro tipo, como entrecruzamientos discursivos o separación de los mismos. Y los discursos considerados tradicionalmente como literarios se adaptan a otros géneros o asimilan los de las nuevas disciplinas, ya que, como señala Vázquez Medel (2010, p. 49):

No podemos detenernos sólo en la importantísima tarea del comparatismo entre textos literarios de distintos tiempos y lugares, a través de procesos de transcodificación homogénea (o traducción), pautas tematólogicas, genéricas, estilísticas, etc. sino que debemos situar en el centro de nuestras consideraciones esas sutiles relaciones entre la creación literaria y otros productos no literarios (que aun cuando se relacionan entre sí genéticamente implican una transcodificación heterogénea) [...]

La confluencia de conceptos provenientes de disciplinas diversas da lugar al “conocimiento transversal, como ejercicio intelectual que permite poner en relación saberes de campos diferentes para construir un conocimiento nuevo” (Camarero, 2008, p. 17). La intertextualidad sirve para fundamentar esa memoria colectiva que es la literatura, la heterogeneidad de todo texto, su significancia y la infinitud del lenguaje. Y puede provenir de los lenguajes de los medios de comunicación, de las disciplinas científicas y de las nuevas tecnologías, para una apertura de la heterogeneidad polifónica.

Destacando el papel cultural que desempeña determinados medios en la sociedad moderna, Alfonso Reyes hacía notar que “ninguno de los grandes agentes de la comunicación humana puede ser considerado como una mera diversión sin trascendencia” y que nuestra civilización cuenta con seis medios principales para la transmisión de la cultura, más o menos sustentados todos en la palabra: la Escuela, la Prensa, el Teatro, el Museo, el Cine y la Radio “. Conforme al tiempo que le tocó vivir al humanista mexicano, el cine y la radio permitieron una novedad de acción cultural muy propia, que por supuesto, tiene equivalencias con las nuevas tecnologías que han aparecido en los sesenta años recientes, conforme señaló en dos artículos.

Vemos [en la radio] el porvenir de la antigua y clásica retórica, entendida al modo aristotélico como la persuasión por el lenguaje; así como vemos en el cine el porvenir de la antigua epopeya. [...]

La radio, nueva arte oratoria, instrumento de la *paideia*, tiene ante sí vertiginosas perspectivas. No sabemos hasta qué punto influirá en las determinaciones futuras de la especie humana. (Reyes, 1959, pp. 402 y 447).

La intertextualidad entre la literatura, las prácticas educativas, los medios de comunicación tradicionales y electrónicos y las nuevas tecnologías, con su agregado actual de las redes sociales, permite observar cómo se han generado modos expresivos y persuasivos más complejos y de mayor alcance, con transformaciones en los procesos comunicativos y las relaciones interpersonales e intrafamiliares. También cabe situar las manifestaciones de la literatura actual en “un horizonte prioritariamente icónico”, precisando “los intercambios y las transferencias que las unen” (Clerc, 1994, p. 237), ya que:

el análisis de las relaciones entre las imágenes y las palabras tal y como se presentan en lo escrito permite poner de manifiesto una ruptura fundamental realizada en el horizonte cultural moderno por la multiplicación de esta visualidad inédita transmitida mediante las tecnologías icónicas. Al transformar la naturaleza y la función de lo visual en nuestra sociedad y nuestra cultura, parecería que las imágenes industriales tienen repercusiones profundas en la manera en que el hombre contemporáneo se sitúa en relación con el mundo y describe sus relaciones con lo real y lo imaginario. Esta es la nueva problemática que las imágenes modernas plantean al análisis comparatista (*Ibid*, p. 240).

A su vez, esta condición está vinculada estrechamente a una contextualización histórica. La historicidad de los textos literarios y su proceso de producción histórica se ciñen a un criterio epistemológico básico, que es “el del

respeto por la historia como dimensión social determinante de los hechos humanos, incluidos los relativos a la creación artística”, con “el fin de estudiar las correspondencias y las divergencias entre las reglas que estructuran las relaciones de sus distintos niveles sincrónicos de inteligibilidad histórica”, (González de Ávila, 2010, pp. 191-194).

Lo común es que se comparen textos de épocas distintas o de tradiciones culturales distintas pero también es factible hacerlo en relación a textos con simultaneidad temporal, a la historicidad presente, como ha señalado González de Ávila (idem, p. 194). Ciertas prácticas son dominantes en determinados contextos hegemónicos y se trata de ver en qué medida las abordan las regiones que son periféricas en el contexto de las mismas.

Para Jorge Dubatti (2008, pp. 10-13) el comparatismo, más que pensar en términos nacionales, requiere de la problematización de la territorialidad, que no puede ser asumida de manera apriorística, en razón de que las nacionalidades pueden comprender múltiples diferenciaciones de carácter étnico, regional, de identidades nómadas, de reconfiguraciones políticas, etc., por lo cual no existe una homogeneidad que permita asumirlas como entidades coherentes.

Teniendo muy presente esa consideración, los territorios alcanzan distintas magnitudes, bajo la integración de las coordenadas geográficas con las históricas y culturales, que permiten a Dubatti establecer tres tipos de territorialidad que son la topográfica, que “implica la focalización de los fenómenos teatrales en sus respectivos contextos geográficos teatrales-culturales a partir de un corte histórico determinado”; la diacrónica, que “implica fenómenos de sucesión, estabilidad y cambio en el tiempo”, y la sincrónica, que “implica fenómenos de simultaneidad y

coexistencia". A su vez, la supraterritorialidad, que debe derivar de la problematización de la territorialidad, "implica aquellos fenómenos que superan las encrucijadas geográfico-histórico-culturales". Por tanto, un fenómeno como el del tema deportivo en la literatura y el teatro es evidente que puede tener distintas composiciones cartográficas, a distintos niveles de extensión y profundidad, conforme a las mencionadas coordenadas de geografía, historia y cultura.

Además, es indispensable tener presente el necesario deslinde entre el texto dramático y literario, por un lado, y el tema tratado, por el otro, en este caso el deporte y, como ejemplo específico, el boxeo profesional. Como asunto, el boxeo es la cuestión ancilar (el asunto que "sirve"), en este caso de índole semántica, respecto a la literatura (que hace uso de "lo servido"), según la clasificación que en *El deslinde* efectúa Alfonso Reyes (1983, pp. 37-43), para quien "la literatura se nutre de todo" (p. 55). En otras palabras, la literatura es un "médium lingüístico capaz de absorber toda clase de materiales simbólicos", puesto que los hechos culturales y literarios son "objetos pluridimensionales y sobredeterminados" (González de Ávila, 2010, pp. 204 y 206). Por ello también tenemos en cuenta otro necesario deslinde entre lo que puede considerarse literario y el campo de otras disciplinas, como el deporte así como los campos de otras disciplinas desde las cuales se ha estudiado esta materia, como son la sociología, la historia y la antropología. El asunto se refiere a una configuración literario-dramática, con las condiciones inherentes a ésta, pero con una clara referencia a circunstancias que corresponden a la vida contemporánea y a hechos simbólicos que van más allá del propio tema considerado en su generalidad. Reconsiderando palabras de González de Ávila (ídem, p. 203), se tiende a

“explorar los márgenes (que pasan a ocupar el centro) y a focalizar hechos antaño considerados secundarios”. El deporte fue situado en los márgenes del interés académico pero lo vemos como parte de un centro, considerando la cantidad de programas televisivos, radiofónicos, páginas de prensa escrita y de medios digitales dedicados al deporte, además de la gran cantidad de tiempo que se le dedica en cuestiones de práctica y consumo. Es una finalidad en sí misma, con un poder económico enorme y audiencias abrumadoras, por lo cual ha dejado hace décadas de ser un hecho secundario.

La experiencia que aspira a ser comunicada no se opone a la especificidad de la literatura en el universo de los discursos culturales (Sánchez Prado, 2012, p. 22), ya que ésta se mantiene en el movimiento constante de los abordajes y de las interpretaciones, bajo una condición contingente, que tiene mucho también de juego:

La huella imborrable de los estudios culturales nos deja la constante memoria de la irresponsabilidad de encerrarse en la autonomía de la literatura, pero también es un recordatorio continuo de que la labor del crítico es mantener la experiencia literaria como parte del juego disciplinario y cultural (Sánchez Prado, 2012, p. 38).

Los deportes han ido en avance como tema literario, como puede verse en compilaciones narrativas dedicadas a algunos de ellos como el fútbol (Valdano, 1995) o el ciclismo (Martínez de Mingo, 2000), por citar sólo dos ejemplos. Hechos ligados a las competiciones, a los logros y fracasos, a la formación de una trayectoria deportiva, a las hazañas y las trampas, etc.

Considerando los usos del deporte en textos literarios, podemos hacer un agrupamiento respecto al grado en que lo incorporan como asunto. Descontamos

el empleo de la estructura o duración de competencia, partido o combate de algún deporte para emplear la estructura del texto, por ser un tipo puramente abstracto, dada la dificultad de llevarlo a la práctica literaria, además de que tendría que darse una simultaneidad de tiempos y de ubicaciones entre productor y receptor, que sólo en algunos casos sería factible. A menudo campean la competencia, el drama de la acción deportiva, los conflictos:

a) Empleo de la práctica de un deporte o juego como eje de las acciones del texto: una partida de ajedrez que sostiene la narración (en el relato “Jugando ajedrez con Arreola”, de Vicente Leñero) o una partida de tenis (como en la novela *Muerte súbita*, de Álvaro Enrígue), que se narra a la vez que se habla de hechos colaterales.

b) Empleo de prácticas del deporte como medio expresivo parcial con fines simbólicos (ajedrez, en *La esfinge*, de Unamuno; boxeo en *En Attendant Godot*, de Samuel Beckett), o con fines de tipo realista. Éstos pueden estar en primer plano o como fondo (El juego de billar en *El jardín de los cerezos*, de Chéjov, que es un leitmotiv simbólico en los parlamentos de Gáiiev). En el caso teatral, pueden tener simultaneidad con el espectador, aunque sea parcial, dentro de la puesta en escena.

c) Presencia meramente episódica de personajes ligados al deporte (el silencioso jugador de rugby en *Así que pasen cinco años*, de Federico García Lorca).

d) Mención pasajera de algún hecho del deporte o de algún deportista, ya sea de modo realista o con intenciones simbólicas (como la pera loca o “punching-ball” en *Death of a Salesman*, de Arthur Miller).

En materia cultural estas obras presentan circunstancias del deporte muy alejadas de los juegos desinteresados que fueron esporádicamente asunto de varios textos literarios anteriores al siglo XIX, tanto del ámbito español como en el hispanoamericano y en idioma español o latín. El significado de la palabra *deporte* ha cambiado tanto en los idiomas actuales que ya no goza de esa alegría bucólica de los pastores de Lucas Fernández, que en un auto del siglo XVI cantan un villancico cuyos primeros versos son: “Gran deporte y gran conorte / debemos todos tener / pues Christo quiso nacer”, o bien, la del hablante lírico del *Lycidas*, de John Milton, que celebra “to sport with Amarilis in the shade”. Los contentos, retozos y escarceos amorosos distan mucho de la tecnología corporal y la parafernalia de las prácticas que ahora llamamos deporte o *sport*. La transformación constante que vivimos es la señalada por Alfonso Reyes (1959, p. 403) en cuanto a “una cultura que ya no puede responder al orbe circular y cerrado de los antiguos, sino a la curva abierta, al proceso en marcha, al ‘Etcétera’, cantado ya por un poeta contemporáneo preocupado de filosofía”.

2.- El campo del boxeo y su justificación temática

2.1 El boxeo como deporte y sus orígenes históricos

Los antecedentes de este deporte datan de los tiempos prehistóricos y se han encontrado manifestaciones similares en Etiopía, Egipto, Mesopotamia y Creta de lo que podemos llamar *pugilato*. Momentos importantes fueron la Antigüedad grecorromana y, en un salto de más de un milenio, la época moderna desde el siglo XIX, en Europa, el Continente Americano, algunos países del Extremo Oriente, algunos países africanos y Australia. Los modos de practicarlo y sus reglas han tenido cambios en ese transcurso milenario, pero se ha mantenido la condición esencial de enfrentar a dos adversarios que combaten con los puños en un espacio acotado y frente a un público.

En la Antigua Grecia el pugilato formaba parte de un conjunto de actividades atléticas divididas en dos grandes grupos tal como explica Alfonso Reyes: una era la competencia (*áthlos*) y la otra, la gimnástica (cuya palabra base significa "desnudo", como aclara el humanista mexicano), que comprendía el salto y la carrera (que exhibían la fuerza de las piernas), el lanzamiento de jabalina o disco (que exhibía la fuerza de los brazos) y el pugilato y la lucha, para exhibir la fuerza del cuerpo entero:

En el pugilato o boxeo, se usaron durante mucho tiempo unas simples tiras de cuero enredadas en las muñecas, y la pugna (*pugmeé*) se prolongaba hasta que uno de los contrincantes se declaraba vencido. En la lucha simple o *pálee* había que derribar tres veces al adversario, agarrándolo de cualquier modo. La "pancracia" era una lucha libre muy ruda –con sus reglas y prohibiciones- que solía combinarse con el pugilato (Reyes, 1964, p. 312).

Como se puede apreciar, el aspecto visual de la exhibición del cuerpo era importante. Desde sus orígenes históricos, el pugilato constituyó una forma de manifestación física que despertaba pasiones en las multitudes, aun cuando el modo en que combatían los pugilistas tuviese variaciones en el mundo griego según la época, tal como es descrito por Jean Le Floc'hmoan:

Los pugilistas se cubrían las manos y antebrazos con cintas de cuero, cuero de becerro sobre el cual iban fijadas unas bolitas de metal, generalmente de plomo. Estos guanteletes se llamaban 'cestos'... pero es probable que durante mucho tiempo los combates se hicieran con los puños desnudos. A partir de los XXXIII Juegos Olímpicos, los combatientes, hasta entonces ceñidos con un taparrabo, se desvistieron totalmente. Sin embargo, se cree que en algunos Juegos, un casquete de piel de perro protegía la cabeza de los pugilistas. (Le Floc'hmoan, 1965, p. 30).

Luego de señalar el papel del pugilato en Esparta, este historiador de los deportes continúa:

es lógico pensar que el pugilato derivó de una especie de esgrima sin armas, que tenía por objeto acostumar a los guerreros a parar con el brazo izquierdo, en el que generalmente llevaban el escudo, y a golpear con el brazo derecho, con el que normalmente sostenía la espada (*ibíd.*).

Los romanos no practicaron estos deportes a la manera de los griegos y Reyes señala que la desnudez les parecía inconveniente y “que los incomodaba por exigir una prolongada educación” (Reyes, 1964, *ibídem*). Aunque sólo por la condición de combate entre dos varones, lo más cercano al pugilato fueron los distintos tipos de enfrentamientos entre gladiadores.

En los tiempos modernos, el pugilato evolucionó en el modo de regular sus prácticas, ya que en el siglo XVIII y gran parte del XIX adoleció de una laxitud normativa, casi carente de límites, para ir pasando gradualmente hacia el control

más o menos racional de las diferencias corporales de los combatientes, de los modos de proteger a éstos de los efectos de los golpes, que a menudo son de graves consecuencias, y de los límites parciales y totales de los tiempos en que se desarrollan los combates.

La vuelta hacia los aspectos sensoriales de la vida, según Gumbrecht (2006, p. 123) está vinculada a la domesticación del cuerpo y por ello, “la fascinación por el boxeo, al menos en la cultura de la Ilustración, fue la insistencia unilateral en hacer prevalecer la mente y la razón por sobre el cuerpo y los sentidos”. Desde el siglo XVIII, que fue cuando empezó a ser un deporte ya conformado y una rutina cotidiana, primero en Inglaterra y con una expansión geográfica creciente en los dos siglos siguientes derivada principalmente de los colonialismos británico y norteamericano, el boxeo ha despertado la pasión de multitudes a nivel mundial a lo largo del siglo XX, entendido a menudo bajo un criterio nacional, como gloria de un pueblo y como signo del valor humano, en especial masculino. Ello explica que los boxeadores se conviertan en ídolos de su país o región, o en leyendas vivas o muertas a nivel mundial, con una admiración generalizada mientras están en activo o en aquellos casos en que terminan sus vidas confortablemente. Es un deporte que mueve nacionalismos y regionalismos, que genera orgullo racial, étnico o clasista, que crea héroes que viven en el imaginario popular durante las trayectorias triunfadoras y que da lugar a manifestaciones culturales que tienen como tema a los boxeadores, como ocurre en las canciones populares, el cine, la fotografía y otras disciplinas más. Sobre todo, la literatura, en sus distintos géneros, se ha ocupado del pugilato y del boxeo desde tiempos remotos.

A lo largo del siglo XVIII y casi todo el XIX predominaron los combates sin guantes, sin límite de tiempo y de caídas y sin intervalos de protección para el contendiente caído al ponerse nuevamente de pie. Las descripciones de este tipo de combates pueden verse en la crónica *The Fight*, de William Hazzlitt (1998, pp. 13-30) al igual que en la novela *Rodney Stone* y otros relatos de Arthur Conan Doyle (2011 y 2007).

En 1743, el inglés Jack Broughton reglamentó por primera vez el boxeo “para hacerlo menos despiadado y conciliarlo con el concepto de *noble art*” (Bertaccini, 2001, p. 112, y Le Floc’hmoan, 1965, p. 90), aunque sus propuestas no gozaron de un aprecio generalizado. A él se le considera el inventor de los guantes de boxeo y a John Jackson de ciertos aspectos de movimiento (Novo, 2013, pp. 207-208). La introducción de los guantes fue considerada en su momento como un abatimiento de la violencia y virilidad del combate, por lo cual generó rechazos. Sin embargo, terminaron imponiéndose en la práctica, al observarse que no necesariamente aminoraban el golpe y sí en cambio protegían los puños del boxeador de posibles fracturas. En 1866, John Graham Chambers y el Marqués de Queensberry redactaron juntos este reglamento, publicado un año después, donde establecieron los tiempos de duración de cada round y de los descansos entre ellos, la obligación de descansos entre cada round, el uso de guantes adecuados y el conteo de protección después de cada caída. Con esas estipulaciones, que se consideran como base de las condiciones actuales del boxeo, se logró que a nivel internacional este deporte constituya una forma de violencia legal, sujeta a reglas y acotada en un espacio definido. En 1869 se reconocieron las categorías de peso (completo, semicompleto, mediano, welter,

ligero, etc), que con el tiempo se han ampliado al subdividirse (superwelter, superligero, minimosca, paja, etc.).

Luego de varias tragedias ocurridas a consecuencia de golpizas prolongadas, de manera gradual se han establecido otras reglas de protección para los boxeadores, entre las que figuran la reducción del número de rounds, el límite de tres caídas, la intervención médica o del réferi para dar por terminado un combate y declarar el nocaut técnico y otras más. Asimismo, en vista de los numerosos problemas que enfrenta un boxeador luego de su retiro, entre los que pueden mencionarse los de tipo económico, de marginación social y, en particular, de daño cerebral o neuronal permanente, los organismos existentes han tomado algunas medidas en cuanto a la seguridad social del boxeador. Sin embargo, lo relativo al daño cerebral se ha vuelto común al grado de que existe un tipo de mal denominado “demencia boxística”, resultado de los intensos y prolongados entrenamientos y de los recios combates. Además el Mal de Parkinson y el Alzheimer aparecen en los boxeadores más temprano de lo común.

A diferencia de otros deportes, el boxeo profesional no cuenta con una organización única a nivel mundial como ocurre con la Federación Internacional de Fútbol Asociado (FIFA) y las de muchos deportes más como es el boxeo amateur. La más antigua aún vigente es la Asociación Mundial de Boxeo (AMB en español, WBA por sus siglas en inglés), creada en 1921, reestructurada en 1962 y que estuvo bajo control de directivos norteamericanos hasta 1974, cuando trasladó su sede a Panamá, y ha estado encabezada por directivos venezolanos y panameños. En 1963 se creó el Consejo Mundial de Boxeo (CMB en español, WBC por sus siglas en inglés) con sede en México y dirigida por mexicanos. Este

predominio latinoamericano, que tenía como punto de coincidencia la poderosa influencia del promotor afronorteamericano Don King, dio lugar a que en 1983 se creara la Federación Internacional de Boxeo (FIB en español, IBF en inglés), bajo dominio del no menos poderoso Bob Arum, también norteamericano, con sede en Nueva Jersey, y pocos años después la Organización Mundial de Boxeo (OMB en español, WBO en inglés) en 1988, con sede en San Juan de Puerto Rico. (Existe incluso una más reciente, la Federación Mundial de Boxeo Profesional (WPBF) creada en 1998 y reestructurada en 2006).

La situación de múltiples organismos regulatorios del boxeo profesional ha dado lugar a una dispersión en cuanto al número de campeones mundiales en simultáneo y a que los promotores ejerzan una influencia sobre los combates y los rankings, contribuyendo con ello a las suspicacias acerca de la legalidad de los combates boxísticos. El hecho de que numerosas peleas se lleven a cabo en sitios como Las Vegas y Atlantic City ha dado pie para que parezca predominar el juego de las apuestas para inclinar la balanza en favor de uno u otro boxeador en un combate.

En cambio, en lo que se refiere a ámbitos continentales, nacionales y locales existen, por lo general, organismos únicos, que no necesariamente se manejan en coordinación con los que tienen carácter mundial. En Europa existe la Unión Europea de Boxeo (UBE en español y otros idiomas, EBU en inglés), con sede en Roma. En España existe la Federación Española de Boxeo, fundada en 1922 y con sede actual en Madrid mientras que en México han existido comisiones de boxeo de carácter nacional y por entidad federativa y la que aglutina a éstas

actualmente es la Federación de Comisiones de Box Profesional de la República Mexicana.

En la actualidad, el boxeo profesional es una práctica dominante sólo en algunas zonas geográficas. En el caso del Continente Americano comprende Estados Unidos, Canadá, México, Argentina y varios países de la cuenca del Caribe como son Puerto Rico, República Dominicana, Panamá, Colombia y Venezuela. De Asia se incluyen Japón, Corea del Sur, Tailandia y Filipinas. Australia en Oceanía. En África, la práctica profesional es amplia en Nigeria, Ghana, Uganda y Sudáfrica. En el caso europeo, después de la caída del bloque soviético, tanto Rusia como Ucrania han tenido un papel relevante mientras que algunos países con tradición como Gran Bretaña y Alemania mantienen una presencia más bien discreta. En los demás países europeos, incluyendo España, puede considerarse como una práctica con diversos grados de condición residual. Es fácil ver que predominan los países que mantuvieron contactos de dominación económica o de colonialismo en relación con el Reino Unido o Estados Unidos. Los países latinoamericanos donde el boxeo ha permeado son los que mayor contacto han tenido con Estados Unidos, incluso con cercanía geográfica. El caso de Argentina está más bien ligado a la inmigración inglesa.

Toda esta serie de aspectos sociales, políticos y culturales, que traspasan otros terrenos de la vida contemporánea tanto en lo que se refiere a sus prácticas como a sus cultores constituyen un campo social.

2.2 La categoría de campo del boxeo.

El concepto de campo, establecido por Pierre Bourdieu, es aplicable al boxeo profesional aun con su variación social e histórica. Se entiende por campo un espacio estructurado de posiciones, cuyas propiedades dependen de la posición de sus ocupantes en los mismos. Es “un espacio de juego, un campo de relaciones objetivas entre individuos e instituciones en competición por un objetivo idéntico” (Bourdieu, 2011, p. 196). Dichas propiedades pueden ser analizadas independientemente de las características de sus ocupantes. Existen leyes generales de los campos, ya que en todos existe una lucha o competencia entre el recién ingresado y el dominante, con las consecuentes acciones y actitudes de subversión y defensa de los intereses presentes. Existen objetos en juego e intereses específicos, que son irreductibles a los primeros al igual que a los intereses propios de otros campos y que no son percibidos por quienes no han tenido la preparación indispensable para entrar en el campo:

Para que un campo funcione es preciso que haya objetos en juego (*enjeux*) y personas dispuestas a jugar el juego, dotadas con los habitus que implican el conocimiento y el reconocimiento de las leyes inmanentes del juego, de los objetos en juego (*enjeux*), etc.

Por *habitus* se entiende un “sistema de disposiciones adquiridas por aprendizaje implícito o explícito que funciona como un sistema de esquemas (*schèmes*) generativos”. La relación entre un *habitus* y un campo es de tipo inconsciente. (2011a, p. 118). La estructura del campo es un estado de la relación de fuerzas entre los agentes o las instituciones implicados en la lucha, la distribución del capital específico que orienta las estrategias ulteriores. El capital

vale en relación con un campo determinado. Los que monopolizan el capital específico se inclinan por la defensa de la ortodoxia y sostienen estrategias de conservación mientras que los recién llegados se inclinan por las estrategias de subversión:

Todas las personas implicadas en un campo tienen en común una serie de intereses fundamentales, a saber, todo lo que va unido a la existencia misma del campo: de aquí deriva una complicitad objetiva que subyace a todos los antagonismos (2011a, p. 114).

Es decir, que existe una aceptación tácita de las reglas del juego para todos los que entran en el mismo y, en el fondo, los propiciadores de la subversión procuran una vuelta al espíritu del juego en contra de la degradación del campo respectivo. Aunque “la lucha permanente en el interior del campo es el motor del campo” (Bourdieu, 2011c, p. 199), saben bien que no se deben rebasar los límites establecidos, lo cual podría conducirlos a ser excluidos del juego.

Pensando en el momento en que el deporte constituye su objeto para ser una realidad específica y pueda hablarse del mismo como campo de competencia distinto al juego y al ritual, Bourdieu (2011b, pp. 175-176) se pregunta

si la aparición del deporte en el sentido moderno del término no es correlativa con una *ruptura* (que pudo realizarse progresivamente) con actividades que pueden verse como los “antepasados” de los deportes modernos, ruptura correlativa a la construcción de un campo de prácticas específicas, que está dotado de sus propios objetivos en juego, de sus reglas propias, y donde se origina y se invierte toda una cultura o una competencia específica (ya se trate de la competencia inseparablemente cultural y física del atleta de élite o de la competencia cultural del dirigente o del periodista deportivo, etc.), cultura en cierta manera esotérica, que separa al profesional del profano.

Esta autonomización del campo se acompaña de un proceso de racionalización, que asegura previsiones y cálculos a través de ordenamientos y dirigentes. (idem, p. 178) y de una lógica histórica que se mantiene gracias a un cuerpo de conservadores de las vidas y las obras de los ocupantes del campo.

En el campo del boxeo profesional participan en primer lugar, los boxeadores, que se sujetan a una serie de regulaciones propias de los combates y a las prescripciones que deben cumplir en materia de salud, entrenamiento, conducta y relaciones personales. Aparecen el promotor, que es quien aporta el capital y organiza la función con miras a obtener ganancias; el manager, que es quien se encarga de las gestiones administrativas de los boxeadores y de guiarlo en cuestiones de la pelea misma; también figuran entrenadores y séconds, que se encargan de las labores de cuidado corporal del boxeador durante la pelea y los entrenamientos previos.

Como elemento regulador neutral se encuentran instituciones como las organizaciones de gobierno que regulan en lo general y las comisiones de boxeo establecidas en lo particular y que funcionan a nivel internacional (según cada organización), nacional (para aspectos generales) y regional (para aspectos específicos). En el proceso directo del combate, figuran el réferi, que tiene que procurar que la pelea se desarrolle dentro de los reglamentos, y los jueces, que son quienes emiten un veredicto, cuando la pelea cumple con el número pactado de rounds o cuando existen dudas si concluyó por nocaut o por algún golpe o acto ilegal. Un papel importante juegan también los médicos, que, siempre y cuando sea a solicitud del réferi, pueden decidir si un púgil se encuentra en condiciones adecuadas para seguir combatiendo.

Existen mediadores, como son los anunciadores, dentro del ring, y los medios de comunicación masiva, en particular, periodistas deportivos, locutores de radio y televisión y comentaristas. Desde la perspectiva de la recepción y consumo figuran los espectadores, como público en multitud, pero con un capital de saberes deportivos, que junto con gente de los otros niveles cumple la función de mantener la conservación de los personajes y hechos del campo boxístico y su continuidad. El conjunto de normas propias de la práctica del boxeo son aprendidas generalmente por los practicantes y espectadores de manera empírica mediante la observación de los combates así como a través de determinados usos de los mediadores, como la manera teatralizada de anunciar a los púgiles y los giros expresivos de determinados locutores.

En los reglamentos se habla acerca de la aprobación de los combates, los procedimientos de la oferta de bolsa y arreglos contractuales; reglas sobre los oficiales (réferi, jueces); obligaciones de los campeonatos; reglas médicas y anti-dopaje; reglas disciplinarias y de apelaciones; clasificaciones (*rankings*) y pesajes; reglas sobre el uso y características de los cinturones de campeonato; obligaciones financieras de promotores y boxeadores y lo relativo a la aplicación e interpretación de las propias normas.

Se entiende que los combates son el eje, pero la condición de objeto de comercio y su consiguiente publicidad, junto con los usos políticos, sobre todo de carácter nacionalista, generan cambios en el control, donde ya no basta la pelea y donde intervienen hechos que pueden ser legales o ilegales, conforme a la codificación escrita de determinados países o regiones, a la vez, que genera pactos entre los apostadores y, en su caso, los intermediarios de las apuestas.

Una explicación que se ha dado acerca del origen de las apuestas es la que hace Gumbrecht (2006, p. 118-119) en cuanto a que muchos aristócratas preferían involucrarse en el deporte sólo como patrocinadores y a ello se debía que apostaran fuertes sumas de dinero, lo cual “fue una condición decisiva para el surgimiento del boxeo en el reino de Inglaterra”.

Las peleas arregladas –los *tongos*- forman parte de las disposiciones inherentes al boxeo, con las apuestas manejadas desde un plano institucional o en la práctica informal, pero que también generan pactos entre los apostadores. El arreglo de las peleas es un proceso complejo que incluye a quienes son parte común del campo del boxeo y a quienes sólo están en el mismo de una manera circunstancial. Según Gumbrecht (2006, p. 20), atraviesa la escala social, y es “siempre popular entre criminales y marginales”:

También desde sus comienzos modernos, el boxeo ha sido el objeto de toda clase de manejos ilegales (uno nunca puede saber exactamente si una pelea ha sido arreglada, pero esto es parte de la fascinación de este deporte), mientras que al mismo tiempo ha inspirado reflexiones filosóficas de alto vuelo.

El boxeo cuenta por tanto con un estatus nocional donde confluyen múltiples perspectivas de conocimiento y diversas aplicaciones. Además de sus prácticas a lo largo de un proceso histórico, con diferencias culturales y orígenes, en parte, de tipo colonialista, se hallan sus interpretaciones y recreaciones a través de otros campos y *habitus*. Uno de los modos en que ha sido abordado es el proveniente de la literatura. De ahí la propuesta de emplear la literatura comparada como método de aproximación a sus manifestaciones en la dramaturgia y otros géneros literarios.

Giménez Caballero (2013, p. 213) notaba que el boxeo deriva de las entrañas proletarias de la sociedad, por su condición manual: el instrumento “desdeñado, como más vil e indigno del hombre ‘en juego’: el puño, la mano (“Juegos de manos, juegos de villanos”). Sin embargo, esa villanía del puño nos parece hoy la más noble y apasionante de las cosas”. Y esa arma es la más natural del ser humano, en palabras de Maurice Maeterlinck: “le poing est l'arme de tous les jours, l'arme humaine par excellence, la seule qui soit organiquement adaptée à la sensibilité, à la résistance, à la structure offensive et défensive de notre corps” (Maeterlinck, 1939, párr. 4).

Los boxeadores, como señala Waquant (2004, pp. 53 ss), no provienen necesariamente de familias disfuncionales sino más bien del “seno de la franja de la clase obrera situada en el límite de la integración socioeconómica estable”. Necesitan tener estabilidad hogareña, lo cual contribuye a que tengan la disciplina requerida para ese deporte. A menudo, pertenecen a la clase obrera que cuenta con un padre de familia con ingresos recibidos con regularidad. Aunque por cuestiones de estereotipo no lo pareciera, Cassius Clay, por ejemplo, provenía de una familia económicamente estable, con una fuerte formación religiosa.

Como oficio, el boxeo se caracteriza por el empleo de una serie de técnicas del cuerpo que implican una elección cultural del movimiento, es decir, se trata de una técnica de actividad y movimiento, sujeta a normas, con ritos y valores. Y aunque desde hace varios años existen mujeres boxeadoras, se le sigue concibiendo como una manifestación extrema del valor del mundo masculino.

El boxeo es una forma de poder y de violencia legitimada, dentro de una codificación cultural, pero al que sin embargo es inherente una connotación de

barbarie, por los daños que genera en sus practicantes. Sin embargo, en algún momento y algunos lugares se ponderó su valor educativo como ocurre con la propuesta del educador e historiador Edmundo Bolio de justificarla como parte de la enseñanza escolar en Yucatán en 1923, empleando entre otros los siguientes argumentos:

La importancia educativa del box, por tanto, en las escuelas tiende por sobre todas las cosas, a hacer que el niño adquiriera una eficiente escuela de valor y de nobleza. De valor, porque acostumbrado a la agilidad que de por sí proporciona este ejercicio, sabrá sin daño alguno, defenderse caballerosamente ante los adversarios que en el trajinar de la vida se le presentaren, y de nobleza, porque sabrá medir sus fuerzas y sabrá hacer uso de éstas cuando la dignidad y el decoro se lo exijan y nunca en casos en que lejos de dignificarle le maculen su prestigio y le hagan despreciable. Un hombre en estas condiciones, pleno el espíritu de la esencia vivificadora de los conocimientos científicos adquiridos y los músculos dispuestos para su fortaleza física, se hará respetable y será el hombre en toda la excelente y verdadera aceptación del vocablo. (...) Pecado ha sido, y grandísimo, la de nuestras escuelas de antaño de descuidar esta educación, porque en la mayoría de los casos, han regalado a la comunidad hombres enclenques, enfermizos y débiles para cualquier contienda, por más que fuesen sabihondos. (Bolio, 1923, pp. 3-4).⁸

Hablando de valor y de nobleza, es de notar la cuestión ética que implica en cuanto a las reglas y al respeto, pero no en su práctica social, ya que por lo regular conlleva apuestas legales e ilegales, peleas vendidas, discrepancias entre el reglamento y el comportamiento en el ring y otras transgresiones. Existe toda una serie de medidas disciplinarias en torno al boxeo en la manifestación práctica de sus ejecutantes. Y dentro de dicha normatividad figura la presencia de un

⁸ Cabe señalar que, bajo una visión opuesta, con fuerte sabor de moral victoriana, pocos años antes, en 1918, se había prohibido en Yucatán la realización de funciones públicas de boxeo por decreto del gobernador revolucionario Gral. Salvador Alvarado.

árbitro (réferi), de una serie de tiempos establecidos medidos por rounds de tres minutos con un intermedio de un minuto de descanso, límites corporales (concretamente, el peso) y exámenes médicos previos y posteriores.

El boxeador es concebido como una máquina del cuerpo, que sigue en sus entrenamientos y en sus peleas una mecanización estricta y que se desenvuelve deportivamente con las virtudes de regularidad, precisión, ritmo y automatización. Esto obedece a que, para poder desarrollarse, los boxeadores en ascenso requieren de un equipo detrás de ellos: un apoderado que se encargue de los negocios, un mánager que los dirija en las peleas, un entrenador para el ejercicio físico, asistentes, esparrings, masajistas. No se puede hablar de una individualidad respecto de cada boxeador sino de toda una empresa que trabaja en función de un individuo principal.

La individualidad del boxeador implica una severa disciplina organizada conforme a horarios y rutinas que se siguen día a día, con una exhaustiva cantidad de ejercicio corporal y un obligado régimen dietético. Toda una tecnología del cuerpo está presente en torno a los boxeadores, quienes obligadamente tienen que sujetarse a rigurosas dietas, practicar muchas horas de ejercicio al día, abstenerse de bebidas gaseosas y alcohólicas y, a menudo, de actos sexuales en los períodos previos a sus peleas. En el proceso previo y posterior a cada pelea deben ser revisados por médicos y odontólogos, sea exhaustivamente o por mera rutina; los directivos del deporte los pesan y les miden determinados aspectos (alcance, puño, tórax, etc.); los ayudantes o *seconds* los cubren de brea o de aceite, los limpian con toallas, los protegen con vendas, les colocan guantes. Toda esta formación técnica y social del cuerpo incide de varias maneras en la actitud

mental interna de los propios boxeadores, a veces en una clara contradicción entre la disciplina previa a una pelea y el relajamiento posterior a la misma. “Los campos de entrenamiento son, por ello, pequeñas fábricas donde se elabora un raro elemento psicológico, un yo capaz de aguantar el más fuerte dolor y de administrar el castigo más drástico”, conforme a la visión de Norman Mailer (1973, p. 34).

Maeterlinck idealizó esa condición de disciplina y autocontrol del boxeador, donde su poder se ciñe a normas legales y a una especie de matemática del movimiento, todo ello concebido en términos de una lucha justa en proporciones de humanidad:

Contemplez d'autre part deux boxeurs: pas de mots inutiles, pas de tâtonnements, pas de colère; le calme de deux certitudes qui savent ce qu'il faut faire. L'attitude athlétique de la garde, l'une des plus belles du corps viril, met logiquement en valeur tous les muscles de l'organisme. Aucune parcelle de force qui de la tête aux pieds puisse encore s'égarer. Chacune d'elles a son pôle dans l'un ou l'autre des deux poings massifs surchargés d'énergie. Et quelle noble simplicité dans l'attaque! Trois coups, sans plus, fruits d'une expérience séculaire, épuisent mathématiquement les mille possibilités inutiles où s'aventurent les profanes. Trois coups synthétiques, irrésistibles, imperfectibles. Dès que l'un d'eux atteint franchement l'adversaire, la lutte est terminée à la satisfaction complète du vainqueur qui triomphe si incontestablement qu'il n'a nul désir d'abuser de sa victoire, et sans dangereux dommage pour le vaincu simplement réduit à l'impuissance et à l'inconscience durant le temps nécessaire pour que toute rancune s'évapore. Bientôt après, ce vaincu se relèvera, sans avarie durable, parce que la résistance de ses os et de ses organes est strictement et naturellement proportionnée à la puissance de l'arme humaine qui l'a frappé et terrassé (Maeterlinck, 1939, párr. 7).

Si bien, hemos señalado que las tecnologías corporales se manifiestan en su propósito de disciplinar los cuerpos, cabe preguntarse si estas tecnologías se mantienen todo el tiempo, e igualmente acerca de los modos en que se reacciona ante esta disciplina y, dado el tiempo limitado en que se cuenta con las habilidades y reflejos indispensables, qué ocurre cuando éstos merman o desaparecen.

Refiriéndose a ciertas vivencias narradas por Gene Tunney, la propia Oates señalaba cómo una carrera se hacía sobre el dolor. Puede hablarse de masoquismo, pero también de inteligencia, astucia y entrega (Oates, 2006, pp. 25-26). Algunos boxeadores:

Invite injury as a means of assuaging guilt, in a Dostoyevskian exchange of physical well-being for peace of mind. Boxing is about being hit rather more than it is about hitting, just as it is about feeling pain, if not devastating psychological paralysis, more than it is about winning.

“Artesanos manuales” los llama Mailer (1973, pp. 21-22), “artistas del cuerpo, capaces de “transmutar su violencia en artesanía, disciplina, arte corporal. Es una alquimia humana. Los respetamos y ellos merecen nuestro respeto”. La pasión es el vínculo de los boxeadores con el duro deporte al que se dedican en cuerpo y alma. Citando de nuevo a Loïc Wacquant:

I came to understand that the relation that binds boxers to their trade is not one of material constraint, of external imposition, but a strange and powerful relation of *passion*, a complex mix of “sinful desire” and public suffering—a skewed love, no doubt, a passion born of class inequality, racial exclusion, and masculine hubris, and of the limitations they imply, but a passion nonetheless. (Wacquant, 1996, p. 22).

Para el logro de sus fines personales y públicos, dentro del boxeo funcionan diversos tipos de vigilancia, una de las cuales se da en el plano individual a través del entrenador, del mánager y del apoderado, que guían cada paso de su “pupilo”, en lo que puede verse como un vínculo fiduciario donde éstos son depositarios de la confianza de aquél. En cuanto al plano colectivo, tenemos a una multitud concentrada en un solo punto, ya sea en la presencia al recinto donde se ubica el ring, o bien, a través de medios como las cámaras de cine, televisión o vídeo.

Todas estas medidas conllevan también un control del sufrimiento por parte del propio boxeador, ya sea derivado de los golpes o maniobras ilegales del contrincante, o bien, de las presiones y ofensas del mánager, el apoderado y el público. Aparte de ello, las circunstancias que rodean la vida familiar, sobre todo en relación a las madres, cónyuges e hijos.

La vigilancia durante los combates va aparejada a la condición misma del espacio de combate, caracterizado por la organización con un ring, elevado respecto al suelo y de forma cuadrada (lo cual implica también orden y simetría), sujeto a medidas estandarizadas, demarcado en sus cuatro lados por cuerdas que son un límite, un espacio acotado del que no se puede entrar ni salir sin ser penalizado. El ring es casi una “cárcel”, que a la vez deja ver lo que ocurre dentro. Es un espacio jerarquizado, de hecho un panóptico, ya que se puede vigilar todo lo que le ocurre al boxeador durante la pelea y en los descansos.

Otros espacios son los gimnasios especializados en boxeo. En México a estos lugares se les llama “establos”, lo cual connota una animalización donde los boxeadores serían las bestias útiles y preciadas. A la vez, el término connota también suciedad y malos olores, que son características sufridamente

perceptibles para quien no es usuario frecuente de estos sitios.⁹ Muchas de estas condiciones de control e higiene, se explican en función de que aunque provengan de familias no disfuncionales, la mayoría de los boxeadores a menudo tienen un escaso nivel educativo.

El boxeador, como ocurre con los trabajadores en el sistema capitalista, puede considerarse como un capital *viviente*, es un medio pero también un producto, aplicando términos de Marx (1962, pp. 119-120), es una “mercancía con conciencia de sí y capaz de actuar por sí mismo”. Dada su voluntad y su ganancia puede ponerse en duda si existe enajenación del boxeador en tanto que trabajador al igual que el hecho de si realiza una actividad para otro o para sí mismo. Por la agresividad controlada puede hablarse de una función animal pero como trabajo no es la satisfacción de una necesidad, a no ser que se piense en que la necesidad a satisfacer sea la del público sediento de espectáculos sangrientos, de una violencia que está cargada de verdad y simbolismo. Por otro lado, la práctica de este deporte en un plano profesional puede verse como una forma de justificar la propia agresividad. Es una actividad considerada un fin definitivo y único, que termina en sí misma, aunque como espectáculo.

La vida de un boxeador profesional se rige por la ganancia rápida, a costa de un igualmente rápido deterioro físico, y el dinero se les evapora con facilidad. Los púgiles campeones muchas veces se vuelven mitos populares pero por ello también toda una serie de personas pulula en torno a ellos. Esposas, amantes, prostitutas, amigos de infancia aprovechados, parientes, amigos de ocasión,

⁹ “El cuarto olía a cañería de desagüe (...) El cuarto olía a pared mohosa y a toalla siempre empapada y sucia (...) El cuarto era como una axila del sótano y sabía salado, agrio y dulzarrón”, como olfativamente describe Aldecoa el gimnasio de boxeo en “Young Sánchez” (Aldecoa, 2009, pp. 149-150).

políticos, periodistas. Su vida transcurre entre el trabajo extremo, la ganancia con circulación ingreso-egreso extrema y las diversiones llevadas también al punto extremo. Hay una situación de conflicto para el boxeador en cuanto a que por razones de empatía derivada de factores sociales, el público adquiere esperanzas respecto a su carrera, lo admira y posteriormente lo recuerda como mito sin que se ocupe de él como persona. Queda en la memoria la figura en su apogeo, como si al envejecer fuera otra persona, aunque no se le considere en su proceso de degradación fuera del ring. En contraparte, puede hablarse de una solidaridad entre los boxeadores, que saben que al combatir, al lastimarse, se están ganando la vida. Su enfrentamiento no es una enemistad sino tan sólo una condición de adversarios. Los boxeadores son seres singulares, gente del pueblo:

Athletes are not charismatic figures but performers, entertainers, which is quite different. They are folk heroes, not transcendent figures. They are *of* the people, not *above* them. They do not have power; rather what they possess is *style*. It is not what they do that matters so much as the manner in which they do it and the fact that they do so in a way that affirms, establishes, testifies to their uniqueness and their capacity to make themselves (Wacquant, 1996, p. 26).

Gumbrecht ha puesto de relieve el problema del retiro, señalando que la ausencia de una forma de transición posible “entre ser un medio para lo absolutamente imposible y ser un ciudadano común”. Esa circunstancia ha dado lugar a retornos de boxeadores retirados con resultados desastrosos en su salud física y mental.

Después de la derrota y para siempre, a partir del momento en que el boxeador se hace viejo y se jubila, los minutos se hacen horas, horas interminables, los gramos se

vuelven kilos de sobra... Y al púgil no le queda más remedio que esperar la muerte.
(Arroyo, 2013 p. 255).

Boxeadores como Tunney y Tommy Loughtan dejaron el boxeo antes de retirarse. Y Oates cita a Carmen Basilio, famoso boxeador norteamericano de origen italiano, quien señalaba que un golpe de nocáut afecta los nervios y no necesariamente el cerebro. El riguroso y prolongado entrenamiento se considera la causa principal de las dolencias físicas y mentales de los boxeadores (Oates, 2006, pp. 25-26).

Seres singulares pero reconocidos por su público como una parte entrañable del mismo. Seres que con su propia individualidad han logrado construir un ámbito de reconocimiento para sus iguales en las condiciones originarias de desventaja social. Por esas razones económicas, sociales y éticas, el campo del boxeo da lugar a que sus protagonistas puedan encarnar aspectos esenciales de la condición humana, en términos volitivos y de conocimiento. En palabras de Wacquant:

Prizefighters restructure the totality of their existence, its temporal and cognitive organization, its emotional and sensual complexion, its psychological and social profile, in ways that put them into a unique position to affirm their capacity to fashion their fate, in however limited a manner. With risk comes the possibility of control; with pain and sacrifice, the eventuality of moral elevation and public recognition; with discipline and commitment, the existential profit of personal renewal and even *ontological transcendence*: the opportunity to create a new (and gloried) being out of the old. Only by understanding the world of sports tautegorically can we grasp how its members collectively craft a new sensual and moral universe for themselves, and a universe that is all the more valuable to them since it puts them right “at the point of production” (Wacquant, 1996, p. 30)

Una comprensión del deporte en términos tautegóricos que no por ello impide que el boxeo en su totalidad sea percibido de un modo alegórico.

El destino de un boxeador a lo largo de una pelea es contradictorio, en función del grado de legalidad que se alcance. En su comparación de la lucha libre (el “catch”) con el boxeo, Roland Barthes señala que “el público sabe que el boxeo es un deporte jansenista, fundado en la demostración de una superioridad”. Para el semiótico francés, el combate de boxeo es una historia que se construye ante los ojos del espectador, a la vez que un proceso racional y una ciencia del futuro. Por ello, el final de un combate de boxeo es como la conclusión de una demostración y por eso se puede apostar en el boxeo, en tanto que no tiene sentido hacerlo en la lucha libre. (Barthes, 2006, pp.14 y 22).

Pero, en la realidad, las condiciones reales son más complejas, ya que un boxeador está muy lejos del sentido de justicia, de ser una prueba de paz y mansedumbre, como pretendía candorosamente Maurice Maeterlinck. El boxeador tiene que desenvolverse en la corrupción de las peleas arregladas, las malas indicaciones a propósito, las venganzas de los apoderados, los dirigentes o, en su caso, de los anteriores manejadores. Este arreglo, común por su relación con las apuestas lícitas e ilícitas, recibe el nombre común de “tongo”. El escritor español Andrés Bosch lo refleja en su novela a través del parlamento de uno de sus personajes, donde se hace mención del “intercambio de servicios” entre los mánagers:

Seguimos caminando en silencio. Lázaro dijo:

¿Sabes que en más de la mitad de los combates esos que ha organizado Calder va a haber “tongo”? En el gimnasio no lo sabe nadie. Me lo ha dicho el empresario. (...)

Primero, a Barba le darán unos cuantos combates en los que su contrario se tumbará él solito y se dejará contar los diez segundos; entonñices empezarán a decir que Bernardo se ha recuperado, y le prepararán una pelea, para que recobre su título, pero antes de esa pelea, cuando sea aspirante ya casi oficialmente, le harán luchar con Enciso, y en esa ocasión no habrá tongo. Y Enciso, luego de cargarse a Bernardo –que se lo cargará como dos y dos son cuatro- , le sustituirá en la pelea por el título. (...) A cambio de esto, Romo, el preparador de Enciso, dejará que Jim se cargue a unos cuantos de sus pupilos. Es un intercambio de servicios entre Romo y Calder, en beneficio de Enciso y Jim, y en perjuicio del pobre Bernardo. (Bosch, 1959, p. 111).

También es fuerte el vínculo del boxeador con las mujeres, que en principio hace pensar en el rechazo al espacio femenino, aun cuando ahora está en auge que las mujeres boxeen y tengan otros vínculos con este deporte, sobre todo en calidad de espectadoras o de mujeres fatales para los boxeadores. Los dramas amorosos y familiares a menudo son correlativos de los dramas que ocurren en el cuadrilátero. El adversario cumple una función vicaria respecto a la mujer:

The heralded celibacy of the fighter-intraining is very much a part of boxing lore: instead of focusing his energies and fantasies upon a woman the boxer focuses them upon an opponent. Where Woman has been, Opponent must be. (Oates, 2006, p. 30).

Hay un uso político del boxeo a distintos niveles, sea regional, nacional e incluso internacional. A menudo, sirve de descarga para liberar las frustraciones de un pueblo y se hacen reivindicaciones nacionalistas o regionalistas. Las visiones de todo esto se resumen de varios modos. Para el cineasta argentino Edmund Valladares, director de la película *I love you... Torito*, la situación es degradante. En una entrevista publicada en la revista *Fotograma* señala que:

Desde el punto de vista social, el boxeador es el más siniestrado, es un tipo que tiene que agarrar el oficio de las trompadas para sobrevivir. Eso, si lo llevas a cualquier

época en cualquier situación ves que se pelean para poder comer dos tipos de la misma extracción social.

Es humillante y además patético, por más que los deportólogos digan que como gimnasia sea buena.

Alguien que se gana la vida a las trompadas para mí es algo decadente. Pero por otro lado hay algo que me interesa más todavía, que es que el boxeador es el exponente de ídolo popular más sobresaliente que tienen las sociedades no sólo aquí, en todas partes. El boxeo tiene un elemento que saca lo peor de la sociedad, es un pretexto que desahoga las frustraciones. Cuando terminé mi primera película "Nosotros los monos" me pegaron catorce veces, me mandaban al hospital. No sabía que estaba tocando intereses muy fuertes, no sólo a los empresarios del box sino que también tocaba intereses políticos. (Vivas y Merino, 2002, párr. 4).

Los modos en que se manifiesta la mirada personal y colectiva respecto a los boxeadores lleva a considerarlos en su papel como parte de un espectáculo y en su vida personal. Su identificación a través de apodos y de gentilicios nacionales o regionales, que se aúna a la mirada que tienen de sí mismos durante su carrera y los destinos posteriores a la finalización de ésta. Lo que llevan a cabo sobre el ring es un espectáculo, un deporte y a la vez un drama. Existe en parte una teatralización y en parte un combate en el que se juega la vida, como dice el mismo cineasta Valladares en otra entrevista:

Porque en la Argentina el ídolo popular es el boxeador, en él se juegan las frustraciones de la gente. El final trágico, la decadencia, el quiebre, es muy parecido al de nuestros pueblos. Por eso en la película un boxeador cuenta la historia del país a través de su propia vida, justo cuando se estaba dando la primera movilización popular en la historia de nuestro país (Saidón, 2002, párr. 6)

Corrupción que subyace en el heroísmo, en el juego de las pasiones del público y de la necesidad de quienes participan en el negocio. Pocas veces se escuchará en voz de los boxeadores una confesión como la que permite una obra de ficción, como la que emite un personaje de *La noche*, de Andrés Bosch:

En alguna ocasión, Velázquez, con una hojita de afeitar, me hizo un par de cortes en las cejas, los hizo sangrar presionándolos con los dedos y luego limpió las heridas y les puso una leve película de cicatrizante. Eran dos heriditas de nada, pero el primer puñetazo que recibía en ellas –puñetazo débil- abría las heridas, haciéndolas sangrar y dejándome el rostro rojo de sangre. El público creía que había yo recibido dos tremendos puñetazos, en tanto que yo apenas los notaba, por cuanto no me afectaban a la cabeza por dentro. Tras estos golpes, mi adversario no tenía necesidad de golpearme más, el público estaba ya convencido de que el combate era encarnizado y nosotros –los dos sobre el cuadrilátero- solamente esperábamos el momento de representar la comedia de mi golpe cruzado al hígado. En algún momento subsiguiente, mi adversario se ponía a tiro, yo cruzaba mi izquierda, señalando el golpe tan sólo, y mi contrario caía al suelo fulminado, retorciéndose como una sabandija herida. La gente se ponía en pie, su clamor conmovía el aire, el árbitro contaba dramáticamente... No era injusto. Hasta cierto punto era necesario. Me hacía falta ganar dinero, y para ello tenía que boxear casi cada semana. Si todos mis combates hubiesen sido sinceros, sin trampa, tan sólo hubiera podido combatir una vez cada quince días, a lo sumo. Velázquez había gastado mucho dinero en mi preparación y propaganda... Y yo no tenía ni un real. Era necesario pelear. Y los boxeadores que se tumbaban eran gente que de seguro hubiera yo puesto fuera de combate en una pelea honesta. Lo único que hacíamos era simular lo que, sin ayuda de la ficción, hubiese sido realidad. Sin embargo, el entusiasmo del público cuando se producía uno de estos ficticios “fuera de combate” me humillaba. Ver aquella masa ponerse en pie y prorrumpir en la ovación emocionada, larga y entrañable hacia Luisito Canales, verlos a todos creer a pies juntillas la comedia representada entre las cuerdas, me entristecía, me hacía sentirme envilecido. A

veces mi sensación de vergüenza se transformaba irrazonablemente en otra de desprecio hacia aquellos que me aclamaban, y pensaba que de buena gana me hubiera cargado a puñetazos a aquella multitud de imbéciles. (Bosch, 1959, pp. 165-166).

El aspecto humano del boxeo, tragedia en acción vital. En palabras de Joyce Carol Oates, “if boxing is a sport it is the most tragic of all sports because more than any human activity it consumes the very excellence it displays -its drama is this very consumption” (2006, p. 16). El más trágico de los deportes, que como señala también la novelista norteamericana, a diferencia del fútbol, el tenis y otros deportes que confrontan a dos rivales individuales o grupales, es un deporte que no se *juega*, nadie juega boxeo, como sí se juega al waterpolo o al rugby. Para Gumbrecht (2006, pp. 78-82), la dimensión de la competencia o, en términos menos abstractos la oportunidad de ganar y el riesgo de perder da lugar al drama y “la dimensión del drama nos permite recordar ciertos gestos atléticos como ‘gestos’. Más que halo o aura, la palabra *gesto* enfatiza en una concisión espectacular y un *pathos* único. Y ello implica “el aura oscura que crea narraciones y hasta mitos acerca de la inclemencia del destino”. Puede hablarse de un aura del boxeador, dada la actitud devota que los fanáticos sienten o han sentido por ellos, convertidos casi en semidioses.

2.3 El boxeo como tema.

El teatro ha sido un territorio donde han confluído las más diversas disciplinas de conocimiento ya sea como temas o como propuestas técnicas. Desde el punto de vista temático es notorio el aspecto social, que ha dado lugar a obras dramáticas centradas en las condiciones laborales, la vivienda, la familia, los

cambios en la estructura económica, la migración, la discriminación, etc. Esto obedece a que por su condición de medio de expresión incorpora los hechos de la vida cotidiana como materia dramática, a efecto de inquirir en la realidad inmediata o intemporal.

El teatro, en tanto que dramaturgia y práctica escénica, es demostrativo de una condición social en sus personajes, sus acciones y el entorno al que se hace referencia directa o alusivamente. En cuanto a su persistencia histórica, incorpora las situaciones que cobran significado para determinados públicos lectores o espectadores, con lo cual a menudo se corre el riesgo de que las obras se vuelvan obsoletas o de que sean percibidas genéricamente de una manera distinta a como las concibió originalmente el autor o como se representaron inicialmente (dramas que terminan siendo vistos como farsas). Pero por muy distante que parezca de una sujeción a la realidad inmediata, el teatro se nutre de la vida cotidiana a través de sus referentes, símbolos y críticas expuestos a través de las situaciones y caracteres.

Una de esas posibilidades de incorporación de la vida diaria en una versión dramática ha sido el deporte profesional en la medida en que se trata de un espectáculo de masas y de una práctica también masiva, que por sus implicaciones económicas, sociales, políticas, culturales, jurídicas y éticas, bien puede dar pie a estudios multidisciplinarios. El deporte implica todo un campo de relaciones, con una institucionalidad que se hace presente en la sociedad, influyendo en cuanto a rutinas, gustos e intereses, ya que buena parte del tiempo libre de millones de personas de distintas clases sociales y de casi todos los países del mundo le dedican tiempo y atención ya sea como práctica o en calidad

de espectadores, a la vez que como hecho de valor simbólico. A esta difusión masiva contribuyen de manera directa los medios de comunicación, para los cuales constituyen un filón para atraer audiencias y ganancias. En ese sentido, los medios de comunicación no sólo informan acerca de los hechos deportivos recientes sino que también ejercen un papel crítico y de promoción de trayectorias deportivas personales o de equipos, al grado de convertir a los deportistas en héroes o en villanos, según las circunstancias respectivas.

El teatro y boxeo pueden hallarse en una convergencia, a pesar de contar con distintos sistemas de reglas y de ejecución práctica. La pregunta es en qué medida puede considerarse que el campo del boxeo se refleje en una obra teatral. En qué grado las condiciones de extensión y duración de una pieza dramática permiten que se plasme un mundo complejo en sus aspectos sociales, éticos y jurídicos como es dicho deporte. Dada su complejidad y múltiples aristas, ¿puede considerarse válido estudiar un campo social a través de una obra? Hacer la descripción de ese campo puede ser complejo, requerir el apoyo de la sociología y la antropología cultural, así como de la ética, el derecho y la antropología jurídica. No obstante, es posible concebir una visión sintética, dado que lo que se está estudiando es una obra literaria, en este caso teatral y no un hecho sociológico en sí. Se trata de concebir el deporte como un hecho cultural, que pertenece tanto a la cultura de masas como a la popular. Y en tanto que hecho cultural considerar el modo en que ha sido abordado por el teatro, específicamente en una obra teatral.

¿Es pertinente hablar de este tema? La existencia de tantas obras teatrales sobre el mismo ya es un argumento a favor. Además existe el factor de que el boxeo sea una innovación temática del siglo XX, ya que con anterioridad no

parece que haya habido siquiera alusiones a esta materia. Es posible la consideración de que el boxeo como todo deporte sea un tema trivial, que no incide en la vida diaria. Sin embargo, dada la cantidad de dinero, tiempo y atención, así como de riesgo mortal legitimado que hay en juego, no se le puede dejar de lado en su pertinencia temática, aunque más que pensar en analizar tal o cual aspecto del campo del boxeo, es estimulante apreciarlo en su integridad, observar el modo en que se plasma en forma dramática y a qué otros aspectos se vincula, qué relaciones entabla con otros campos de conocimiento. También percibir sus relaciones e intertextualidades con otras obras dramáticas, ya que resulta curioso ver cómo puede incorporar ecos del teatro de otras épocas.

El boxeo puede concebirse como una alegoría de la vida y en ese sentido puede analizarse también en su integridad de campo. El boxeo como microcosmos de la realidad, como una aportación de la modernidad que lleva consigo ilusiones y necesidades de tantas vidas. Es lúdico pero también un trabajo, es el combate pero también la amistad y la solidaridad, racionalidad e irracionalidad, es la condición de ser superior en fuerza pero también la fragilidad humana. Una forma que en momentos culminantes puede vincularse a la experiencia existencial:

Acaso haya algo de verdad en la impresión de que, en raras ocasiones, nuestra percepción y nuestra memoria transfiguran los cuerpos de los atletas en una encarnación de momentos existenciales elementales; es decir, en una encarnación de formas de experiencia que nos son tan familiares que, en condiciones normales, no les prestamos la menor atención (Gumbrecht, 2006, p. 81).

¿Será largo el camino para concebir el campo del boxeo como objeto del discurso literario? ¿Será que no cuente aún con las condiciones históricas suficientes para que surja como objeto de discurso literario y se pueda decir algo de él así como de sus relaciones con otros objetos de estudio o de las que establece con instituciones y procesos económicos y sociales?

Para Loïc Wacquant, que realizó una labor etnográfica extrema al dedicarse durante algunos años a estudiar desde de la práctica de entrenamiento y convivencia con boxeadores afronorteamericanos de Chicago el campo del boxeo:¹⁰

Artistic and scholarly portraits of boxing are just that: artistic and scholarly. They do not begin to capture what is going on because they typically situate themselves *outside* and *above* the action going on. They reveal more about the spectatorial point of view taken upon the craft than they do about the craft itself. (Wacquant, 1996, pp. 24-25).

Retratos artísticos y académicos que se sitúan afuera y por encima de la acción y que con ello revelan más sobre el punto de vista del espectador sobre el oficio que sobre el propio oficio: un giro extremo en el conocimiento del problema. Para el sociólogo francés, es importante considerar el boxeo como un mundo en sí mismo, un mundo que contiene sus propios elementos constitutivos y sus principios regulativos. En lugar de entender dicho deporte de manera alegórica entenderlo (conforme a un término creado por el filósofo alemán Schelling) *tautegóricamente*, es decir como algo que no se refiere a nada sino a sí mismo. En esa medida el boxeo no se concibe como una metáfora de la vida o de la

¹⁰ El trabajo etnográfico que derivó de esa experiencia de tres años se tituló en francés *Corps et âme. Carnets ethnographiques d'un apprenti boxeur*. Para la traducción al español véase Wacquant, (2006).

sociedad, ni es un reflejo de la sociedad, el capitalismo, la esclavitud o el patriarcado, sino que

it is a *bodily trade* that we have to understand as such, not through “thick description” à la Geertz, but rather by way of a *carneal sociology* done by foregrounding the understanding that boxers themselves have of their own world through their own bodily experiences and skills”. (Wacquant, 1996, p. 25).

Seguimos varias ideas de Wacquant, en cuanto a pensar a los atletas como actores que usan máscaras, como artesanos corporales que desarrollan un estilo individual, pero que permanecen en una tradición y cuyas acciones están fuertemente ritualizadas, aunque mediante la ritualización buscan crear una individualidad que funciona como ejemplo para grandes sectores de público. Los boxeadores logran alcanzar un considerable capital social gracias a sus logros en el ring:

Athlets do not move people and provide a new vision of the world and carve out their own individuality on the wall of public culture, transform their life and provides models of self mastery, for other to try to transform themselves. They are not *other-worldly* but *this-worldly*. They are not violators of tradition but expressions of it; not innovators but ritualists. (...) athletes occupy a central position as carriers of individual and collective pride, dignity, and ability. (Wacquant, 1996, p. 27).

Estas condiciones de ejemplo para la sociedad derivan de la condición del deporte como objeto de consumo deportivo, por lo cual conviene referirse a sus representaciones literarias y artísticas que han hecho referencia además a sus componentes sociales, económicos y laborales.

3.- El boxeo en la cultura

A pesar de las opiniones en contra por su violencia inherente, la popularidad del boxeo en determinadas épocas y en ciertas regiones se demuestra por su amplio consumo como espectáculo así como por los recursos económicos que se mueven en torno a cada combate y a cada boxeador victorioso. Tal popularidad también se hace evidente en razón de la cantidad de productos y manifestaciones de disciplinas ajenas al deporte que lo han empleado como medio y han contribuido a su expansión social y geográfica. Este capítulo se enfoca en repasar determinadas manifestaciones representativas provenientes de la literatura y de otras disciplinas artísticas e igualmente en el hecho particular de las relaciones entre las mujeres y el boxeo.

3.1 El boxeo en la literatura como realidad y simbolismo.

De manera correlativa a su práctica histórica, los dos grandes momentos en que el pugilato o boxeo se manifiesta por escrito son la Antigüedad grecorromana y las literaturas actuales en español y otros idiomas. En la literatura del siglo XX hasta la fecha se ha abordado preferentemente el boxeo desde perspectivas de tipo social y ético. Se narran, comentan y describen los combates como espectáculo deportivo, pero ha predominado el adentramiento en la personalidad del boxeador en tanto que ser humano, más allá de su actividad en el ring y el gimnasio. A menudo el tratamiento del tema ha cobrado un carácter simbólico, pero también se ha tratado en su especificidad social y física, sobre todo cuando se percibe la interioridad de una vida de escaso futuro para los boxeadores y el derrumbe físico y moral que generalmente sufren al final de sus carreras.

Dada la importancia que ha alcanzado en la vida contemporánea, el campo del boxeo ha sido un tema tratado a través de los diversos géneros literarios. Desde el punto de vista de la literatura dramática se han escrito obras derivadas de varios deportes, sin que nos sea posible indicar cuál ha sido el más tratado en la literatura universal y, en específico, en lengua española. Pero, sin duda, el boxeo ha sido uno de los deportes que han dado lugar a una exploración a través de los recursos dramáticos. Su condición agónica, de combate de dos adversarios, con dolor real y peligro de daños mortales, hace pensar en una épica contemporánea -sobre todo por la solitaria condición de los contendientes y la velocidad de su ascenso y caída-, aun cuando no sea precisamente ese aspecto en el que se ha hecho énfasis en materia teatral, la cual se ha centrado más bien en las consecuencias éticas, sociales y psicológicas que conlleva el campo del boxeo.

Norman Mailer, en particular, dentro de una intención de considerar la estética de espectáculos como el boxeo, el toreo, el teatro y el cine en una serie de reportajes que denominó “Claves para una estética de la liza” ha enfatizado en el primero de ellos, titulado “El rey de la colina” (centrado en Muhammad Ali antes y durante su derrota ante Joe Frazer), la virtud de los boxeadores para comunicarse con su cuerpo y para expresar sus vivencias con toda la potencia de su propio yo:

Lo que separa el noble ego de un boxeador del ego inferior de un escritor es que el pugilista sobrelleva en el ring experiencias ocasionalmente inmensas, comunicables sólo para boxeadores de magnitud, o para mujeres que sufrieron un parto angustioso. Experiencias llenas de misterio, en fin. Es un ejercicio del yo que se transforma en una

especie de alma, del mismo modo que la tecnología pudo haber trascendido sus límites cuando el hombre pisó la Luna. Dos grandes boxeadores, durante una gran pelea, surcan ríos subterráneos de agotamiento y trepan a cimas de agonía, contemplan la luz de su propia muerte en los ojos del hombre a quien atacan, llegan a la encrucijada del más atroz de los *karmas* cuando se alzan de la lona contra el llamado embriagador y dulce de las catacumbas del olvido. Ocurre que no los vemos así, porque no son hombres de palabras, y éste es el siglo de las palabras, los números y los símbolos. ¡Basta! (Mailer, 1973, pp. 18-19).

El escritor contempla a su contrario en el boxeador, ha dicho Oates, quien también ha notado la fascinación que algunos escritores sienten por el boxeo:

For some writers the fascination has to do, as I've suggested earlier, with boxing dazzling explicit display of masochism –“masochism” in its loosest, most suggestive, one might say poetic sense. For, contrary to stereotyped notions, boxing is primarily about being, and not giving, hurt.... To move through pain to triumph. (2006, p. 69).

Y si bien el boxeo implica una condición de espectáculo masivo, Eduardo Arroyo (2013, p. 250) encuentra otros tonos subjetivos al considerarlo:

[...] un espectáculo crepuscular, un espectáculo de noche oscura, donde la poesía nace de muy lejos, como a remolque, un rito épico, trágico, modesto y, sobre todo, popular; un rito cuyos servidores –los combatientes- son los hijos de la modestia, de la esclavitud, de la pobreza.

También puede hablarse de magia, como una atracción simpática. Un escritor que vivió el boxeo de diversas maneras como F. X. Toole, cuyo nombre real fue Jerry Boyd, se refirió a un rasgo distintivo entre boxeo y teatro, que es el de lo que considera un particular poder mágico:

La magia del ring es distinta de la del teatro, porque el telón nunca cae –la sangre en el ring es de verdad, así como las narices y los corazones rotos, que a veces se rompen para siempre-. El boxeo es la magia de los hombres en combate, la magia de la voluntad,

la habilidad y el dolor, y de arriesgarlo todo para poder respetarte a ti mismo durante el resto de tu vida. Se parece a escribir (Toole, 2009, p. 19)..

Y en un tenor semejante, el novelista irlandés Colum McCann (en Kimball y Schulian, 2011, p. IX), ha señalado que los boxeadores aman el boxeo, precisamente porque no pueden boxear. El lenguaje de los boxeadores está hecho de cine y de violencia, pero las analogías entre ambas profesiones son aun mayores:

What you have with a fight is what you have with writing, and they each become metaphors for each other– the ring, the page; the punch, the word; the choreography, the keyboard; the feint, the suggestion; the bucket, the wastebasket; the sweat, the edit; the pretender, the critic; the bell, the deadline. There's the showoff shuffle, the mingled blood on your gloves, the spitting your teeth up at the end of the day

Aparte de estas analogías generalizadoras, hemos podido constatar el tratamiento del tema en todos los géneros literarios, con distintas intencionalidades y dentro de contextos diversos. Ha sido constante la presencia del boxeo y de los boxeadores en una notable cantidad de textos literarios de varios países de lengua española así como en otras literaturas. Los boxeadores aparecen de maneras muy diversas, a veces solo sigilosamente como una mención de paso, como Mercier y Camier, que fueron pugilistas (Beckett, 1991, p. 155); a veces pueden hacer cambios radicales en su vida interior, como el tailandés campeón de peso gallo metido súbitamente a monje budista en *El round del olvido*, de Eduardo Liendo (2002, p. 176) o el ex boxeador convertido en fraile que enseña griego antiguo y que lee el *Fedro*, de Platón, en la novela *Cuando el frío llegue al corazón*, de Manuel Gutiérrez Aragón (2013). Hacer un repaso de los textos donde se habla de boxeo equivaldría a un listado extenso, que por ahora

presupondría una escasa contribución. Hablaremos aquí de unos pocos casos representativos y a lo largo de este trabajo se hará referencia a otros textos cuando sea pertinente.

En el tratamiento literario del boxeo es de notar la frecuente intertextualidad generada con otras disciplinas, como el cine, el periodismo deportivo y la fotografía (sobre todo, como complemento de textos escritos). La relación entre palabra e imagen se hace estrecha, para reforzar, complementar o contrastar determinadas situaciones que se expresan verbalmente. Para ilustración del tema, presentaremos una imagen muy general acerca del modo en que se ha tratado el boxeo –o el pugilato- literariamente, primero en diferentes grados de distancia atendiendo a hechos de la realidad y posteriormente a algunos casos donde se entiende de manera simbólica.

Es de interés que el tema del boxeo haya sido objeto de la atención crítica de José Martí desde la década de 1880, en su estancia en Nueva York, y que figuren entre los textos inaugurales acerca del boxeo en lengua española. Aunque escribió varios textos donde hace referencia a las condiciones en que el público norteamericano se vinculaba con el boxeo, citamos sólo dos pasajes de los textos periodísticos que enviaba a publicaciones hispanoamericanas. El primero es parte de una “Carta a *La Nación*, de Buenos Aires”, fechada en Nueva York, el 2 de julio de 1886, donde se percibe la celebración popular del boxeo aun dentro de una conmemoración cívica nacional y el ascenso económico del boxeador con la consiguiente ostentación de la riqueza:

[...] y está sacudida Nueva York, porque para celebrar el gusto publico el aniversario de la independencia, se nutre el púgil Sullivan, cargadas las manos y la

pechera de brutales brillantes, con las costillas de carnero, yemas de huevo y aire fresco del Parque que han de mantenerle claros los ojos y sueltos los músculos en la pelea tremenda contra un inglés rival y diminuto, a quien ceban y amasan dos guardianes en un pueblo de playas salutíferas.

Todo es juego, movimiento y gasto (...). (Martí, 1980, p. 15)

La segunda es una carta a *El Partido Liberal*, de México, fechada en Nueva York, 8 de agosto de 1887 y en ella se expresa una opinión negativa de asombro acerca de la expectación desmedida del público y el derroche del consumo deportivo, que a fin de cuentas representaba un cambio de intereses culturales a pesar de la rancia tradición:

Boston mismo, que de shakesperiana y poética se precia; Boston, hogar de arte y como academia del buen gusto, del periodismo experto y de la fina literatura; Boston, en cuyas cercanías pensó Emerson y rimó Longfellow; Boston, en cuyo sacro Fanceuil Hall, cuna luego de la soberana oratoria del abolicionista Wendell Phillips nació “con palabras que han puesto cinta al mundo” la libertad americana, ¡Boston mismo, con su *mayor* a la cabeza, ha subido a un estrado de púgiles, para ceñir el vientre de John Sullivan, campeón de los peleadores, una faja de oro y diamantes, y águilas esmaltadas, y banderas de Irlanda y los Estados Unidos, que han costado a los ciudadanos de Boston diez mil pesos. ¡Este es el magnífico bruto que derriba a cuanto hombre sale al frente, que tiene a la cofradía pasmada por el empuje y peso de su puñetazo, que echa a tierra del golpe, rodeado de trémulos policías que lo disuaden tiernamente, al niño que le enoja, a la mujer con quien tiene hijos, al caballo que le cierra el paso! Babeando y hediendo va todas las noches a su casa este magnífico bruto, honrado ahora, ante el teatro repleto que lo vitorea, por el *mayor* de la ciudad de Boston. (idem, p. 259).

Tres textos más de lengua española revelan en diferentes grados de extensión, pero siempre precisos, diversos hechos relacionados con el campo del boxeo. Pertenecen a tres momentos del siglo XX. Uno es del vanguardista español

Ramón Gómez de la Serna, otro del novelista y traductor Andrés Bosch y el tercero del escritor venezolano Luis Britto García:

En la novela *El caballero del hongo gris* (1928), de Ramón Gómez de la Serna, el protagonista de nombre Leonardo recorre varios trabajos ilícitos y algunos lícitos para obtener dinero. Su mundo es el del engaño, la riqueza fácil y la movilidad constante, en una sugestiva síntesis de la vida contemporánea. Uno de los trabajos que llega a desempeñar es el de apoderado y asesor de un boxeador de nombre Six, amigo suyo. Esta sección de la novela corresponde a los capítulos 34-36 (Gómez de la Serna, 1971, pp. 140-150). Su papel de apoderado señala tareas de pastoreo y contrastes sociales:

Para Leonardo, la impresión de acompañar al boxeador era que le iba llevando con el roncal de las palabras como al choto al que vence la correa que lo amarra [...] Leonardo era como el aristócrata que le garantizaba. Mientras el luchador se balanceaba como un baúl mundo que entra en un hotel por la puerta de servicio, Leonardo era el empresario que tiene las mejores maneras para firmar los contratos, que el boxeador corrobora con la impronta de su puño (Gómez de la Serna, 1971, p. 145).

En medio de un descabellado y fraudulento proyecto de cría de chimpancés, que sin embargo rinde frutos económicos, la labor de apoderado llega a su fin a causa del homicidio del que es víctima el boxeador. Las líneas de Gómez de la Serna, en un encadenamiento de párrafos que mucho deben a sus greguerías, describen la condición de debilidad del boxeador ante la muerte y las reacciones que ésta provoca:

[...] en una riña nocturna mataron a Six de una puñalada en el vientre, la puñalada de la consagración de la muerte.

Se había repetido una vez más que el campeón de la brutalidad cayese una noche bajo la navaja del que con su debilidad acaba con el as, voluptuosidad de un advenedizo de los débiles, convertido así en fuerte gracias al ingenio de la navaja.

Aquel obrerillo pálido, al que la máquina de afeitar parecía haber rasurado parte de las mejillas, había logrado vencer al invencible.

Ante el caído, parecía que un buen mecánico podría arreglarle la máquina, pues no era el hombre al que había que devolverle el espíritu.

La multitud, que tanto se arrebató con él, parecía solazarse de ver corregida aquella pretensión de invencible y encontraba lo que de hoja de lata era el campeón.

La grandeza del boxeador tiene que estar curada por la violencia y la muerte, y si no se desmayase el vencido y no sangrase por algún lado, no tendría valor la victoria.

Ante el gran tipo caído se sentían ganas de cronometizar su muerte, de ver cuánto tiempo iba a estar dormido y caído. ¡Cronómetro el de Cronos para ese final de *match!*

Los que lloraban eran los mozos de la toalla de Six, aquellos desgraciados que habían resuelto sus viajes y su vida, masajeándole, dándole con las felpas mojadas, curtiéndole.

Lo que tenía de tronco el boxeador estaba claro en su caída, como abatido por las hachas y las sierras (*Ibid*, p. 150).

La noche, de Andrés Bosch, publicada en 1959 y ganadora del Premio Planeta, es una novela totalmente inmersa en el campo del boxeo. La novela narra el ascenso boxístico de un joven obrero, Luis Canales, a la sombra de su mejor amigo Bernardo Barba. Con empeño llega a ser campeón de España, pero el campeonato lo orilla a la ceguera, que será definitiva cuando se empecine en sostener un combate por el título europeo. Todos los aspectos generales relativos a entrenamientos, manejos económicos, condición socioeconómica y entorno familiar se narran o describen con agudeza en la novela. Por tales razones, varias de sus partes sirven de ilustración o contraste de otros comentarios acerca del

campo del boxeo y de sus manifestaciones en el teatro. El protagonista, consciente de la índole de su trabajo, responde categórico a la insidiosa pregunta de un periodista:

-¿Cree usted que un deporte que consiste esencialmente en causar daño a un semejante, es educativo, cumple con los fines del deporte, tal como en buena ley debe concebirse?

-Sí, señor. Si se hace de acuerdo con los reglamentos, sin marranadas, sí, señor. Yo en la calle jamás me he peleado.

Velázquez comentó:

-Prefiere llamar a un guardia. (Bosch, 1959, p. 185).

El texto de Britto García es un resumen del eterno retorno de los veloces ascensos y caídas, con los problemas lacerantes anejos, que padecen los boxeadores de Venezuela, y que lo mismo valen para el caso de peleadores de otros países iberoamericanos:

Comencemos por el impresionante desfile de campeones de boxeo: Sonny León, Betulio, Antonio Gómez, Rondón, Alfredo Marcano, Ernesto España, Luis Lumumba Estaba, Morocho Hernández... Son muchos, pero sus biografías se parecen hasta ser colectivas e intercambiables. Todos vienen de barrios pobres. Todos empiezan a entrenar para defenderse de la violencia de sus vecinos. Todos tienen contexturas tercemundistas: mosca, ligero junior, semipesado, pluma o gallo. Todos alcanzan el estrellato hacia los veinte años. Todos declinan con rapidez, fulminados antes de la treintena por celebraciones desordenadas, peleas desiguales en categorías que no les correspondían, dietas atroces, diuréticos devastadores o *uppercuts* anestésicos. A la edad en que un Muhammad Alí multimillonario todavía defendía su título, la mayoría de los criollos estaban arruinados. José Ignacio Cabrujas recuerda en conmovedora crónica haber visto al demolidor Sonny León recogiendo restos de comida en un basurero. Todos acaban en sombras humanas, que podrían decir, como lo hizo el Morocho Hernández en una

magnífica entrevista de Rafael Delgado: "El error de mi vida ha sido haber pasado de la humildad a la grandeza sin el apoyo moral necesario, sin que tuviera quien me supiera administrar..." (*El Nacional*, 22/7/1968). Una frase que, sin más, podría aplicarse a todo un país. (Britto García, 1998, párr. 11).

En virtud del elemento agonístico que lo caracteriza, el boxeo tiene también correspondencias simbólicas, una de las cuales es a la que se refiere Britto García en la última frase del texto antes citado al analogar el destino humano con el de su país. Los alcances simbólicos pueden llegar a otras dimensiones éticas y sociales, e incluso metafísicas. En su ensayo *Del sentimiento trágico de la vida* (1912), Miguel de Unamuno emplea una comparación metafórica entre un boxeador profesional y un hombre común para hablar de la condición humana completa, integradora de todo el cuerpo y de toda el alma, dentro de la espontaneidad vital:

Y las gentes que no piensan más que con el cerebro, dan en definidores: se hacen profesionales del pensamiento. ¿Y sabéis lo que es un profesional? ¿Sabéis lo que es un producto de la diferenciación del trabajo?

Aquí tenéis a un profesional del boxeo. Ha aprendido a dar puñetazos con tal economía, que reconcentra sus fuerzas en el puñetazo y apenas pone en juego sino los músculos precisos para obtener el fin inmediato y concretado de su acción: derribar al adversario. Un voleo dado por un no profesional podrá no tener tanta eficacia efectiva inmediata; pero vitaliza mucho más al que lo da, haciéndole poner en juego casi todo su cuerpo. El uno es un puñetazo de boxeador, el otro, de hombre. Y sabido es que los héroes de circo, que los atletas de feria, no suelen ser sanos. Derriban a los adversarios, levantan enormes pesas, pero se mueren o de tisis o de dispepsia. (Unamuno, 1942, p. 665).

La comprensión acerca de toda la disciplina de un boxeador cuyo riguroso entrenamiento se manifiesta de manera coherente en una perfecta coordinación

entre la mente y los movimientos musculares y de nervios, conduce a Ulrich, protagonista de la novela *El hombre sin atributos*, de Robert Musil, a tratar de “explicar la teología mediante el deporte”, en gran medida por el entrenamiento (que nos retrae a la *askesis* de los griegos y a la *ascesis* cristiana):

todo deportista sabe que debe entrenarse días antes de la competición con el fin único de que puedan ponerse de acuerdo sus músculos y nervios sin que la voluntad la mente y la conciencia tengan después que intervenir. En el momento de la acción, repuso Ulrich, sucede siempre así: los músculos y los nervios saltan y luchan con el yo; éste, a su vez, el cuerpo entero, el alma, la voluntad, la totalidad de la persona [...] Ulrich se había explicado elocuentemente. Aseguró todavía que este fenómeno experimental de un ensimismamiento casi total, o vaciado de la persona consciente, es, en el fondo, afín a las malogradas experiencias de los místicos de todas las religiones, y que son, por tanto, en cierto modo un sustituto temporal de exigencias eternas; aunque sea deficiente, es por lo menos algo. En consecuencia, el boxeo y otros deportes análogos, que componen un sistema racional, son una especie de teología, aunque no se puede pretender que sea reconocida universalmente como tal (Musil, 2006, p. 31).

Ulrich no insiste más en el tema, pero no deja de interesarle el deporte en otros sentidos. En el tiempo en que transcurre dicha novela, que es 1913, todavía un intelectual podía gozar de mayor fama que un deportista o que un caballo de carreras. Esa misma virtud de coordinar sus capacidades corporales en función de maniobras que requieren de una destreza más allá del alcance del común de la gente, debían ser reconocidos como capacidades intelectuales del mismo nivel que los de un pensador. La idea del éxito y la grandeza de un ser humano se plantean en términos que podemos considerar comunes en amplios sectores de la actual población mundial:

Mientras se hacían las pesquisas, se descubrió que las operaciones y la industria que un cerebro ingenioso emplea en un problema lógico de cálculo no son muy distintas de las maniobras de un cuerpo bien adiestrado para la lucha, y que existe una energía moral en acción que, a fuerza de complicaciones y decepciones, se ha vuelto fría y avisada, ya se trate de adivinar el lado flaco de un problema, o de descubrir un enemigo de carne y hueso. Si se hiciese un análisis psicotécnico de un gran intelectual y de un campeón de boxeo, se observaría probablemente que su astucia, valentía, precisión y capacidad coordinativa, así como la rapidez de reacciones en su campo de interés, son en el fondo las mismas, y que la virtud y las aptitudes que determinan el éxito no se diferencian sustancialmente de las de cualquier famoso caballo vencedor en carreras de obstáculos, pues no se deben menospreciar las relevantes cualidades que entran en juego al saltar una valla. Un campeón de boxeo y un caballo superan a un gran intelectual en que su trabajo puede ser medido sin discusión, y el mejor entre ellos es reconocido como tal por todos; de este modo, el deporte y la objetividad han llegado meritoriamente a suplantar a aquellos conceptos anticuados del genio y la grandeza humana (Musil, 2006, pp. 47-48).

El simbolismo también puede referirse a las emociones humanas en un plano sentimental. En el apartado “La obsesión” del Capítulo III de la novela *El amor brujo*, de Roberto Arlt, la pelea de boxeo sirve de contrapunto al pensamiento obsesivo del protagonista Estanislao Balder en razón de haber sido descubierto por la madre de la chica con la que sostiene un romance clandestino. El relato de la pelea es muy efectivo en su condición sintética y la recreación de imágenes verbales y auditivas aunadas al entorno olfativo y la reacción contagiosa que lo impulsa a ponerse de pie y sentarse. Las frases unimembres en las descripciones refuerzan la reticencia y reiteración de los pensamientos contradictorios y las dudas acerca de las posibles respuestas. La violencia del combate, con los púgiles ensangrentados y con fuertes daños en rostro y cuerpo,

acentúa la expresión de conciencia del personaje. El hecho boxístico sirve como elemento de referencia simbólica para materializar –por así decirlo- su inseguridad y confrontación interior. Ese recurso de la exterioridad de una pelea de box y la lucha interna influye en el estado de ánimo individual: la pelea sigue una secuencia mientras que los pensamientos se mueven en círculos, con las pausas marcadas por los sonidos del gong. El conteo remite simbólicamente a la cuenta regresiva de la confusa relación sentimental de Estanislao Balder. El apartado concluye con una conjunción y puntos suspensivos, para connotar la continuidad de la obsesión. (Arlt, 2001: pp. 138-143).

Otra forma de simbolismo del boxeo se refiere a las relaciones de pareja, en la medida en que existen conflictos equivalentes a los de un combate. Esta situación puede evocarse por algún hecho propio del boxeo como es la referencia simbólica a los rounds o asaltos, percibida en dos obras escritas en 1968: *Segundo asalto*, del dramaturgo y poeta panameño José de Jesús Martínez, y *Play Strindberg*, del dramaturgo y narrador suizo Friedrich Dürrenmatt. En ambas obras se maneja el término “asalto” y al final de cada parte se emplea un gong o campana, como en el boxeo. El uso es simbólico de confrontación entre parejas.

En el caso de la obra de Martínez (1970, pp. 237-267), los protagonistas son una pareja sin nombres propios (son Él y Ella) en una discusión constante a lo largo de la obra en un acto, en donde también participan las voces de ambos como personajes (Voz de Él, Voz de Ella). Existe ambigüedad acerca de si son una pareja que está haciendo un recuento de la relación mantenida a lo largo de décadas, o de si se trata de dos personas internadas en un manicomio (hipótesis justificada por las mencionadas voces-personajes de ambos y los

desdoblamiento en otros personajes y alusiones (como la de Napoleón), o bien, de una pareja de actores que ensayan una y otra vez. Algunos objetos cumplen funciones también ambiguas, sobre todo el puñal que es también una rosa, y con la que en distintos momentos se matan uno a otro. Las escenas constituyen variantes de hechos diversos, repetidos una y otra vez a través de las acciones y de los parlamentos.

Las referencias explícitas al boxeo se perciben de manera paratextual: el título mismo, que conforme al desorden existente en el escenario que señala la acotación inicial indica que ya hubo un asalto o round previo, y la acotación final (ídem, p. 267): “(*Campanada de boxeo. Final del segundo asalto. Cae el telón*)”.

La hay también en el hecho de que se pongan en posición de combate y se ataquen verbalmente con movimientos de avance y retroceso. El combate deriva hacia referencias explícitas al ajedrez con intención representativa del enfrentamiento entre ambos.

En el caso de la obra de Dürrenmatt (2007), que es mucho más que una adaptación teatral de *La danza de la muerte*, de August Strindberg, una pareja formada por un escritor militar y una actriz retirada discuten solos o con la participación de un tercero, Kurt, cuyas acciones en gran medida lo hacen fluctuar entre un destinador y un objeto, bajo la idea de ser fracasados, de un matrimonio infeliz que ha dejado a ambos insatisfechos y varias situaciones que constituyen variaciones de lo que fue o pudo ser la realidad y, más bien, puede hablarse de una realidad construida a través de la propia acción teatral. A lo largo de la obra se trata de un recuento del matrimonio a partir de la vida presente que llevan y la visita de Kurt, que denota otras situaciones de conflicto entre los tres. Dada la

situación de conflicto permanente, de carácter agónico, incluso en el cuadro donde participa un solo personaje, se justifica que los personajes enuncien al principio de cada cuadro el número del asalto o round (“Primer asalto”, etc.), seguido del subtítulo respectivo, un recurso metatextual, y el del gong que cierra cada asalto.

El realismo y el simbolismo del boxeo tienen diversas maneras de manifestarse y de coexistir, como pueden demostrarlo cuatro textos de Julio Cortázar. En ellos se perciben modos distintos de concebir el boxeo y, aunque no en todos está latente, se sujetan a un trasfondo histórico de fracaso, que es el de la pelea por el campeonato mundial de peso completo entre Jack Dempsey y Luis Ángel Firpo (apodado “El Toro Salvaje de las Pampas”) el 14 de septiembre de 1923, un sangriento combate de poco menos de cuatro minutos donde más del ochenta por ciento de los golpes dieron en el cuerpo, además de siete caídas de Firpo y tres de Dempsey,

En un momento del primer round, el argentino con un fuerte golpe sacó del ring al campeón, pero éste fue ayudado por los reporteros a levantarse y regresar mientras el réferi hacía la cuenta de rigor con indebida lentitud. Estrictamente fueron más de diez segundos los que tardó Dempsey en volver al ring, por lo cual debió decretarse la victoria por nocaut de Firpo. Sin embargo, el norteamericano se repuso y en el segundo asalto se alzó con la victoria por nocaut, al no levantarse Firpo a la cuenta de diez en su segunda caída del round. Para los argentinos, que siguieron el combate por medio de la incipiente radiofonía, fue una afrenta nacional el que no se haya decretado el nocaut de Firpo cuando sacó del ring a Dempsey, tal como describe Cortázar en unas líneas de “Circe” (Cortázar,

1976a, p. 121) así como en “El noble arte” (1974, pp. 124-128), donde habla del nacimiento de la radio y la muerte del boxeo.

El primero de estos cuatro textos narrativos relacionados con el boxeo es “Torito” (ídem, 1976b, pp. 73-80), un cuento basado en la vida real de Justo Suárez, un púgil de modestos orígenes que peleó victoriosamente en Estados Unidos hasta que sufrió una dolorosa derrota. A pesar de que gozó de un vertiginoso cambio de estatus social y de un matrimonio en principio feliz, su decadencia económica y sentimental fue rápida y falleció en extrema pobreza, a los 29 años, víctima de la tuberculosis. El cuento, incluido en *Las armas secretas*, es un monólogo interior del púgil, yacente en una cama de hospital. En su rememoración se percibe la inmovilidad, la gloria pasada y el abandono actual. Contrasta la reiterada imagen de la verticalidad victoriosa con su postración a lo largo del cuento.

En “Descripción de un combate o “Al buen entendedor” (ídem, 1969, pp. 13-14), uno de los que inicia el Primer Piso de *Último round*, Cortázar hace uso de un lenguaje de la crónica deportista, muy realista y descriptivo, para manifestar un combate simbólico del alma. Sólo se expresa el nombre de uno de los boxeadores, ya que su contrincante es anónimo. El nombre, Juan Yepes, evoca el nombre real de San Juan de la Cruz, que fue Juan de Yepes y Álvarez. El hecho de que en él se perciban acciones más pasivas que activas y que reciba un golpe culminante en el corazón, permiten interpretar el texto como una equivalencia implícita entre el boxeo y la lucha mística. El combate y la derrota del boxeador son también las del religioso en pugna con su alma. Algo hay de la explicación teológica de Musil a través del boxeo.

En “Segundo viaje” (idem, 1983, pp. 33-49), incluido en *Deshoras*, se narra en términos realistas la historia ficticia de un boxeador que fue espárring de un boxeador que fracasó en una pelea ante un norteamericano y que falleció después. Este boxeador, bastante mediocre, tiene una súbita transformación en una pelea ante un rival importante y en sus peleas subsiguientes gana siempre por ataques sorpresivos, luego de estar perdiendo las peleas. El boxeador peleará con el mismo rival que derrotó al fallecido púgil y volverá a ser derrotado y muerto. De una manera completamente tácita, a base de frases reticentes, de expresiones no bien clarificadas, a través de las cuales se deja entrever que se trata de un caso de transmigración del boxeador fallecido al cuerpo del otro boxeador. El fallecido, que busca venganza, habrá de reencarnar en otro más. Además del tema fantástico integrado a un aparente realismo, puede hacerse una interpretación alegórica de la lucha de los argentinos –y de los iberoamericanos- contra el poder norteamericano. El fantasma de la pelea Dempsey-Firpo se vuelve inevitablemente evocadora de nuevo.

El cuarto cuento, “La noche de Mantequilla” (idem, 2002, pp. 97-110) se basa en un suceso real que fue la pelea entre el argentino Carlos Monzón y el cubano-mexicano José Ángel “Mantequilla” Nápoles por el campeonato mundial de peso medio, Este combate fue organizado en París, en una carpa, y uno de los promotores fue el famoso actor y empresario Alain Delon. En el marco de esa pelea el personaje protagónico realiza una discreta entrega de dinero a su vecino de asiento, lo cual puede ser entendido como propio del mundo del hampa, o de modo menos convincente, como una acción de lucha política. En cualquiera de los dos casos, es plenamente un acto clandestino que se efectúa aprovechando que

se está entre una multitud, la cual, por estar concentrada en la pelea no se percatará de la inusual entrega de dinero.

En suma, Cortázar presenta un texto realista, uno alegórico, uno fantástico (y también alegórico) y otro de tipo policial con lo que demuestra que la capacidad del boxeo de significar es múltiple y lo es más cuando se recuerda la emblemática distinción de los dos mayores géneros narrativos en cuanto a que la novela gana por puntos pero el cuento debe ganar siempre por nocaut.

El tema del boxeo conduce a historias reales o ficticias que duplican su condición de espectáculo que le es inherente como deporte, ya que su propia institucionalidad también es un tema a desarrollar por medios artísticos como el teatro, la danza, el performance y el cine.

3.2 Teatro y boxeo.

Ya Huizinga (2005, p. 50) en su estudio pionero habló de que el *agon* muestra todas las características del juego y que “existe una triple unión entre juego, fiesta y acción sacra”, en el entendido de que “la seriedad con que se verifica una competición en modo alguno significa la negación de su carácter lúdico (idem, p. 70). Así, lo agonístico es una raíz común al teatro y al boxeo¹¹. La cultura es juego y tiene un fundamento antitético y agonal, es decir lúdico y competitivo. En tal sentido, los juegos de competencia y de lucha están dentro de la designación de *agon*.

¹¹ En otros idiomas la extensión semántica de la palabra equivalente a jugar es mayor, como ocurre con *jouer* y *play*, que en francés e inglés significan lo mismo jugar, que representar y tocar un instrumento. En español existe una diferencia de sentido entre estos significados, que sólo tienen en común la acción de ejecutar una acción recreativa.

El historiador holandés establece las condiciones en que se manifiesta lo agonal en el deporte y en el teatro partiendo de la idea de que el *agon* pertenece a la esfera del juego. Por ello, la tragedia y la comedia se hallan en la esfera de la competición, el certamen de la competición dionisiaca:

Se hacen comparaciones constantes y la crítica se agudiza al extremo. Todo el público comprende las alusiones, reacciona ante todas las finuras de calidad y estilo, y participa en la tensión de la lucha, lo mismo que los espectadores de un partido de fútbol. (*idem*, pp. 97 y 172-173).

También el contenido de la comedia es de tipo agonal pues “en ella se pelea un combate o se ataca a una persona o un punto de vista. Aristófanes endereza su burla contra Sócrates, contra Eurípides” (*idem*, pp. 97 y 172-173).

Lotman (1987-1988, pp. 55-57 y 64) ha hecho notar que el juego implica una conducta práctica y una de carácter sígnico, por el cual se ejecutan acciones imaginarias. Se supone que se hace algo verdadero, pero en realidad es sólo como si se hiciera, situación que da lugar a que el juego envuelva una condición ficticia. Y el juego no permite que la división entre quienes actúan y quienes contemplan, ya que para la condición intrínseca del juego todos deben ser participantes. Un espectador puede destruir, como tal, el sentido de los juegos infantiles, a la vez que el juego puede “activar al auditorio y arrastrarlo al espectáculo, convirtiéndolo en copartícipe (cfr. el comportamiento del espectador en el estadio durante un encuentro deportivo)”. Esta condición del juego vuelve a ser equivalente de la actuación, aunque en nuestro idioma español esta semejanza no se evidencie a nivel lexical. Mientras el actor efectúa las acciones

en escena, el modo convencional de que un espectador se desenvuelve ante la escena es la inmovilidad:

Para las personas que están sobre el escenario, tiene lugar un acontecimiento; para las personas que están en la sala, el acontecimiento es un signo de sí mismo. Como la mercancía en la vitrina, la realidad se convierte en mensaje sobre la realidad. (Lotman, 1987-1988, p. 64).

Además de eso, las leyes de la escena indican pautas que el espectador debe seguir, conforme a una memoria cultural, porque es una premisa del espectáculo escénico es que el espectador acepte que sobre la escena determinadas leyes de la realidad pueden devenir objeto lúdico, al someterse, por ejemplo, a una deformación o a una abolición. Por eso el tiempo puede transcurrir con más rapidez o incluso con mayor lentitud y las categorías espaciales de posición adquieren una relevancia por encima de lo que ocurre en la práctica cotidiana (Lotman, *ibid.*, p. 66).

No solamente son las condiciones de representación y de desenvolvimiento físico las que por sí solas generan la analogía entre teatro y juego. La parte emotiva y de ensimismamiento tienen un papel más relevante. Antonin Artaud, en un texto escrito antes de 1935 e incluido en *El teatro y su doble*, (2006, pp. 143-152) consideraba que el actor contaba con una coraza afectiva que hacía de él “un atleta del corazón”. El actor es el doble afectivo del atleta:

El punto en que se apoya el atleta para correr es el mismo en que se apoya el actor para emitir una imprecación espasmódica; pero en la carrera del actor se ha vuelto hacia el interior.

Todos los recursos de la lucha, del boxeo, de los cien metros, del salto en alto, encuentran bases orgánicamente análogas en el movimiento de las pasiones, tienen los mismos puntos físicos de sustentación.

Con esta corrección adicional, sin embargo: de que aquí el movimiento es inverso; por ejemplo, el cuerpo del actor se apoya en la respiración, mientras que en el luchador, en el atleta físico, la respiración se apoya en el cuerpo. (Artaud, 2006, pp. 143-144).

Por otro lado, puede pensarse metafóricamente en las condiciones dramáticas del deporte, considerando con Gumbrecht (2006, p. 78), “la dimensión de la competencia o, en términos menos abstractos, la oportunidad de ganar y el riesgo de perder, da lugar al drama” y con ello una especie de transfiguración de los atletas, en cuanto al modo en que los percibimos y recordamos.

De todo ello deriva que la confluencia de teatro, juego y deporte tiene bases históricas y culturales ancestrales. Pero además, la práctica teatral ha hecho uso de ciertos deportes y determinados ejercicios físicos, equiparables por su disciplina y rutina a prácticas deportivas. La esgrima, gimnasia, artes marciales, entre otras, pueden constituir parte del entrenamiento actoral con miras al desarrollo del cuerpo en escena.

Esta situación es consecuencia de los cambios que se dieron a lo largo del siglo XX en relación a las acciones corporales y al cuidado del cuerpo en escena, dentro de las diversas teorías teatrales europeas. La expresión corporal se manifestó de diferentes maneras, hasta hacer constar la preponderancia en los teóricos, directores y ejecutantes del teatro de una primacía de la representación sobre el texto dramático, donde una de las consideraciones es la de la presencia corporal del actor, con sus desplazamientos y percibiendo de cerca su respiración, sus agitaciones y sus emanaciones. Al menos, para los dramaturgos se ha

generado una conciencia de los significados que puede adquirir la acción corporal en sus creaciones dramáticas. De manera inevitable, quienes escriben obras de teatro sobre deportes tienen en claro la importancia de evidenciar la condición de éste dentro del ámbito escénico y, en general, la práctica teatral actual puede incluir ejercicios de gimnasia, artes marciales, esgrima y otros deportes.¹²

El boxeo en sí mismo tiene una conformación de teatralidad y una carga dramática donde entran en juego reacciones físicas llevadas al plano emotivo y al suspenso, además de estar impregnado de múltiples expectativas colectivas y personales. Los escritores de vanguardia, en la década de 1920, se percataron de esa solemnidad que incita al espectador a integrarse al acto que presencia. El español Ernesto Giménez Caballero (2013, p. 215) apela a la Antigüedad: “La multitud se anilla con avidez helénica, como los hébrices en torno de Amykos frente al dióscuro Pollux. Va a empezar el acto dramático, de prístina religiosidad escénica. (¡Por los rings, por los stadiums, el nuevo teatro!)”. Mientras que el poeta, dramaturgo y cronista mexicano Salvador Novo puede afirmar con la experiencia vivida y empleando al final una irónica evocación sorjuanesca que:

el box es el más completo de los espectáculos descubiertos, porque hace un actor de cada espectador. [...] Todos nuestros músculos siguen el dinamismo de los contrincantes, nos sentimos capaces de aconsejarlos, de competir con ellos y, ebrios de

¹² Un ejemplo relativo al deporte, en este caso la esgrima, y sus imprevistas consecuencias de tipo dramático es el que cuenta Albert Boadella (Berenguer, 1983, p. 43), cuando a los 16 años estudiaba en el Instituto de Teatro de Barcelona: “Otra cosa que me interesaba mucho era la clase de esgrima con el profesor Berzebytky, un polaco que había ganado una medalla en los juegos olímpicos de Berlín o de París, no recuerdo. Hablaba muy mal el castellano. Era un hombre que prácticamente no había aprendido a hablar el castellano. Me parece que había pertenecido a la corte de Francisco José. Su clase era la más teatral de todas, era una clase extraordinariamente surrealista, lo que pasa es que aburría muchísimo a la otra gente, pero a mí me divertía”.

fuerza, de retar al vencedor. No pueden leerse sentados estos pentateucos de rounds. Arrancan de la luneta como los libros esenciales, y he ahí lo auténtico de su calidad. Pienso que, de seguir asistiendo, seré pronto un atleta, tanta es la gimnasia sueca que se hace con los brazos, que “al imán de sus golpes atractivos sirven los pobres de obediente acero”. (Novo, 2013, p. 209).

Las percepciones corporales, los ruidos de los golpes, de las respiraciones agitadas y de los desplazamientos de piernas no ocultaban la ausencia de un elemento indispensable para muchos espectáculos aunque no para el boxeo. Para Novo, con miras estéticas, era una aspiración la integración de la música al grado de preguntarse “¿Cuándo nacerá el Wagner del box que escriba *La hora del ring?*”. Y para sustituir al “odioso” réferi propone que:

una orquesta oculta debería tocar un tempo de valse a cada *clinch*. La música endulzando a los adversarios, los separaría después de la tercera figura, y luego callaría hasta que, caído en el suelo, el vencido fuera declarado *out* tras la décima campanada de, digamos, la danza de las horas. (Novo, 2013, p. 210).

Giménez Caballero también hacía notar que el boxeo carece de música, pero que en caso de tenerla estará a tono con el ritmo y el ideario de su tiempo:

el boxeo no tiene música. Es austero a pesar de su popularismo. Su genio (no el que creía Jean Prévost) es sobrio de lirismo. No tiene música. Pero si la tuviera sería un canto casi religioso: *La Internacional* [...] cantada [...] con ritmo de charlestón, de pianola. Con tono jazzbandista. Con alegría, desarticulación y fuerza” (Giménez Caballero, 2013, p. 216).

El boxeo es un tema popular tratado de manera culta, y como el público no siempre va al teatro por razones estéticas, los temas pueden ser las fuentes motivadoras. Decía Alfonso Reyes que

entre las funciones literarias (drama, épica, lírica), el teatro es lo que más debe adaptarse a las masas, la que más debe responder a sus hábitos y a sus gustos. La tutela

que la demanda del público ejerce sobre la oferta del creador es aquí singularmente imperiosa” (Reyes, 1962, p. 74).

Y en tal sentido, el teatro se ha servido del boxeo ya sea como tema o como recurso escénico. En el primer caso constituye un eje de la obra mientras que en el segundo puede ser empleado simbólicamente a lo largo de un texto dramático o solamente en alguna o algunas escenas. Entendiéndose en términos teatrales no se trata sólo de reproducir la realidad del deporte sino de envolverla en una nueva forma. No es sólo un acto de reconocimiento mimético sino un modo performativo de la representación. Las implicaciones son ante todo de índole social:

La presencia del deporte como motivo teatral permite una reflexión sobre la condición humana en cuanto al esfuerzo que el personaje, contemplado como individuo, realiza para llegar a alcanzar unas metas. Así, casi siempre son seres que se mueven en el margen, personajes fronterizos situados entre dos fuerzas antagónicas. Al mismo tiempo, el deporte se convierte en un espectáculo mediático que el ciudadano actual consume como un producto cultural -mayoritariamente en su casa y visto como fenómeno televisivo-. De ahí que se presenten dos planos diferentes en este tipo de textos: el de la realidad más intrínseca y el del espectáculo o la dimensión del deporte ofrecido para el público anónimo. Es esta la razón de por qué se potencie la vertiente metateatral en tales creaciones y, en consecuencia, se reflexione sobre la identidad del personaje, tomando como centro su crisis existencial (Castro González, 2010, 36).

El repaso de las obras que han tratado el tema en varios idiomas es extenso y podría hacerse diversos tipos de clasificación de las mismas. A continuación hacemos una muy esquemática de acuerdo al modo en que se ha abordado o bien junto con el papel que juegan los boxeadores (ya sea que se trate de personajes históricos o ficticios):

-Boxeadores en activo, como tema principal: *The Admirable Bashville* (1901), de George Bernard Shaw; *Golden Boy* (1937), de Clifford Odets; *Requiem for a Heavyweight*, de Rod Serling; *The Great White Hope* (1968), de Howard Sackler; *Match* (1970), de Eduardo Pavlovski y Juan Carlos Herme; *¡Pelearán diez rounds!* (1982) y *Gancho al hígado* (1996), de Vicente Leñero; *El campeón* (1985), de Enrique Cisneros; *Búfalo herido*, de Jorge Celaya (2005); *Urtáin* (2008), de Juan Cavestany.

-Boxeadores en activo, como tema secundario: *Homecoming* (1965), de Harold Pinter; *María Antonia* (1967), de Eugenio Hernández Espinosa; *Incendios* (2003), de Wajdi Mouawad.

-Boxeadores en retiro: *Cámara lenta* (1981), de Eduardo Pavlovski; *Canto triste a una sombra de boxeo*, de Esteban Navajas (1982); *El más mejor* (2006), de Roberto Azuaje,

-Boxeadores como personajes secundarios o episódicos: *La familia cena en casa* (1942), de Rodolfo Usigli.

-Referencia secundaria a un boxeador o a un hecho o implemento boxístico: *Death of a Salesman* (1949), de Arthur Miller (con la mención a Gene Tunney y la presencia episódica de un *punching bag*).

-Prácticas boxísticas reales, consideradas de modo meramente episódico: *Ascensión y caída de la ciudad de Mahagonny* (1930), de Bertolt Brecht, *Buñuel, Lorca y Dalí* (2002), de Alfonso Plou.

-Prácticas boxísticas con uso simbólico consideradas también de modo meramente episódico: *En Attendant Godot* (1952), de Samuel Beckett; *I took Panamá* (1974), de Luis Alberto García; *Hamlet o la Guerra de los Teatros* (1991),

adaptación de la obra de Shakespeare a cargo de Ricardo Bartís; *Pareja abierta*, de Darío Fo y Franca Rame en la adaptación de Juan Margallo. Hay casos mixtos, como en *Lo peor del boxeo* (1979), de Raúl Leis.

-Referencia exclusivamente simbólica, mediante algún detalle: *Segundo asalto*, de José de Jesús Martínez, y *Play Strindberg*, de Friedrich Dürrenmatt (ambas de 1968).

-Espacio empleado: algunos usos escénicos del ring realizados por Brecht en sus inicios; *Equus* (1973), de Peter Schaffer, que transcurre en un ring de boxeo con carácter simbólico.

Ya hemos comentado algunos de estos casos y haremos referencia a algunos otros igualmente representativos. Si se considera dentro de una perspectiva histórica, el teatro no fue, a lo que parece, muy pródigo en las primeras décadas del siglo XX, en tratar temas deportivos y, en particular, del boxeo. Incluso, antes de que se ofrecieran obras memorables, ya existían las parodias. En México, en 1905 se montó una zarzuela titulada *Out*, relativa al beisbol y de la que sólo sabemos por escuetas notas periodísticas de las ciudades de Mérida y la capital mexicana, que nos informan de tener “ciertos equívocos inconvenientes” y de la censura consiguiente (Castillo Barrio, 2012, pp. 93-94 y 125); en España se vería un sainete, cuyo título wagneriano no era exactamente el eco al que aspiraba Salvador Novo. Se trata de *El oro del ring*, de Serafín Adame Martínez y Simón Valdivieso, que en la nota de *ABC* da una idea de su desarrollo y nos hace saber que la intervención conyugal estaba presente:

No se trata, amigo lector, de una parodia de la epopeya de los Nibelungos, sino de un sainete madrileño bien pergeñado por los Sres. Adame y Valdivieso, alusivo a la fiebre

deportiva del boxeo, que, como toda exaltada afición, se presta a la mueca de la caricatura. Y en este aspecto, los autores han “encajado” graciosamente, al hilo de un diálogo fácil, el régimen de entrenamiento al que se someten, en este caso, unos ilusos aspirantes a campeones del “ring” y a los que prepara un castizo “manager” de Embajadores.

Escenas y tipos como el “boxeador” “boxeado” por su señora son animadas viñetas del sainete, al que no falta su ejemplar moraleja, ya contenida en el refrán que dice “Zapatero, a tus zapatos”.

El sainete de Adame y Valdivieso, escrito con certera observación en el modo y carácter costumbrista de sus escenas madrileñas, fue muy bien acogido por el público del teatro Pavón, que, al final de los actos, dedicó a los autores cordiales y unánimes aplausos.

Terminado el sainete, que tuvo en Carmen Muñoz y en los hermanos Domínguez Luna, sus más eficaces intérpretes, en el escenario, convertido en “ring”, se verificó un combate de “boxeo” entre dos conocidos profesionales. Nos abstenemos en este punto de todo comentario, porque somos absolutamente profanos para discernir acerca del “mamporro científico”. (El oro del ring, 1929, p. 43).¹³

En el teatro norteamericano se han escrito obras centradas en la condición misma del boxeo y las luchas que tiene que librar un boxeador fuera del ring. Una de ellas es *Requiem for a Heavyweight*, de Rod Serling, escrita en 1956, donde el protagonista es Harlan “Mountain” McClintock, un boxeador que por prescripción médica tiene que retirarse luego de su última derrota. No sabe hacer otra cosa, sin embargo va a buscar empleo, aun con el temor de su incapacidad de hacer algo distinto al boxeo y las huellas que el mismo ha dejado en su rostro. Maish Resnick,

¹³ Meses después, el mismo ABC publica una nota acerca de la gira de esta obra en tierras mexicanas: “Méjico 15, 2 tarde. En el teatro Ideal se ha estrenado con muy buen éxito el sainete deportivo de los Sres. Adame Martínez y Simón Valdivieso, titulado “El oro del ring”. La Prensa dedica expresivos elogios a la obra, subrayando su satírica intención, y tiene para la labor de los intérpretes laudatorias palabras”. (Méjico 15, 1930, p. 36).

su mánager, de origen judío, es un corrupto que apuesta en su contra, que no cumple sus acuerdos, carece de amigos y está a punto de irse a una situación extrema de endeudamiento con gente tan corrupta como él, de lo que sólo lo puede salvar Mountain, dedicándose a la lucha libre, que en Estados Unidos como en México equivale a un circo acrobático y chistoso. Para Maish el boxeo está lejos de ser un trabajo idílico como dice en uno de sus parlamentos: “Sport? Look around, Army –this isn’t any sport” (Serling, p. 20). También se remarca en este drama la compra y venta de boxeadores y los desplazamientos del sur hacia zonas de mejores condiciones, ya que Mountain es de Tennessee y su rival, Kid, es de Kentucky. A su vez, la mujer, en este caso, Grace Miller, juega un papel de auxiliadora, casi como de ángel y musa inspiradora. También es de destacar el papel del médico que aquí actúa conforme a una ética y en contra del mero negocio, por lo que Mountain termina presto a trabajar como luchador. Este cambio de deporte ocurrió en la realidad con distintos resultados en los famosos boxeadores Primo Carnera, Tony Galento y, tristemente, Joe Louis.

Esta obra, que consta de dos actos divididos a su vez en siete escenas cada uno, se caracteriza por una descripción minuciosa de objetos, escenario, vestimenta, con listados al final y planos. Como indicador de su importancia teatral están dos puestas en escena de 1984, donde el papel de Maish Resnick fue interpretado en una por Richard Dreyfuss y en la otra por George Segal (Serling, 1984, pp. 4-5).

Otro ejemplo emblemático es la obra teatral *The Great White Hope*, de Howard Sackler, basada en la vida del boxeador afro-norteamericano Jack Johnson, que aparece como Jack Jefferson. El tema racial de Estados Unidos en

las primeras décadas del siglo XX conlleva factores de lenguaje propios de las comunidades negras norteamericanas y un largo periplo internacional, tal como ocurrió en la vida del legendario campeón mundial norteamericano (Sackler, 1968).

Pasando a los recursos técnicos, el teatro ha empleado implementos o prácticas boxísticas como hechos escénicos o como elementos simbólicos. En primer término, es indispensable mencionar a Bertolt Brecht, por sus usos teatrales del boxeo en su reflexión escénica acerca de la reproducción ilusoria. De modo explícito, en el cuadro 15 de la obra *Ascensión y caída de la ciudad de Mahagonny* (Brecht, 1996, pp. 148-151), que semeja la historia del viejo Oeste norteamericano y por extensión la historia del Estados Unidos del siglo XX, incluye un combate: “Cada tres días habrá boxeo / con gritos y salvajadas, pero será limpio”, canta Leocadia Begbick (Brecht, 1996, p. 115). Dicha escena inicia con la instalación del cuadrilátero a la vista del público, luego de lo cual pelean –como indica la acotación “a compás”- los personajes Moisés Trinidad y Joe, en un combate con inclusión de apuestas y resultados mortales.

El recurso del ring ya formaba parte de la propuesta escénica brechtiana, tal como se indica en un estudio de José A. Sánchez:

Si la fragmentación de lo real contribuía a impedir la ‘ilusión mimética’, la realidad de la escena contribuía a evitarla ilusión de lo autónomo. Esa realidad de la escena se conseguía mediante la identificación física del escenario no con el lugar físico de la acción dramática, sino con otros lugares reconocibles al espectador: la barraca de feria, el estudio radiofónico, el ring de boxeo...

El ‘ring de boxeo’ como lugar escénico, antecedente inmediato del podio de los *Lehrstücke*, constituyó uno de los hallazgos más importantes del joven Brecht a nivel

escénico. Fue utilizado en la puesta en escena de *La boda* en Frankfurt (1926) y en la primera versión de *Mahoganny* en Baden-Baden. El 'ring' no era el escenario desnudo expresionista, porque aquel era un espacio neutro y éste no. El 'ring' era un espacio real, sobre el que se montaba la acción dramática, igualmente real, pero privada de su contexto. La escena neutral expresionista se constituía como un espacio extratemporal, esencialista; el 'ring' de boxeo era un trozo de realidad, físicamente reconocible e históricamente delimitable: no era el lugar adecuado para la aparición de la esencia. En el 'ring' se sintetizaba todo el pensamiento brechtiano respecto al realismo escénico: los espacios y objetos son reales, pero se muestran privados de sus conexiones/utilidades originales y montados de acuerdo a intereses nuevos con otros espacios/objetos/ personas igualmente reales. El 'ring' era sólo relativamente el podio benjaminiano, porque el 'ring' está rodeado de cuerdas, que mantenían limitado el podio de la ficción e impedían la comunicación directa entre el público y la escena. De lo que se hablaba no era directamente de la realidad, ni el público tenía por qué dialogar de forma inmediata con el drama. En esa distancia se concretó otra de las principales objeciones de Brecht a la práctica escénica de la época. (Sánchez, 1992, pp. 101-102)

Esta propuesta habría de tener múltiples aplicaciones, como ocurre en la parte III de la Primera Etapa de la obra *I took Panamá*, del dramaturgo colombiano Luis Alberto García, subtitulada "Las ratas en el campo de batalla", donde se hace uso del recurso de simbolizar un duelo verbal como una pelea por relevos, lo cual sirve de parodia para que Francia y Estados Unidos, como contendientes, se repartan el canal en construcción: "Salen, Hacen fintas como boxeador. Se estudian. A cada frase que uno de los contendientes pronuncia, el otro acusa un gesto de dolor" (García, 1992, p. 436). La pelea se acompaña al principio y al final con la intervención de un locutor que narra el combate.

En un repaso de Jorge Dubatti acerca del teatro de Buenos Aires de 1983 a 1992, comenta que en la puesta en escena en 1991 de la obra “Hamlet o la Guerra de los Teatros”, obra shakesperiana adaptada y dirigida por Ricardo Bartís, convirtió en un match de boxeo la escena entre Claudio y el cadáver del Rey Hamlet. A decir de Dubatti, “esta unión de imágenes tan distantes recuerda los aprendizajes de la vanguardia, aquello del encuentro del paraguas y de la máquina de coser en el quirófano”. (Dubatti, 1993, p. 457).

Lo peor del boxeo (1983, pp. 138-153), del panameño Raúl Leis, es una obra que emplea el boxeo en su condición real y simbólica para un uso de propaganda de derechos laborales. Se pasa del plano de la verdad, con un combate de dos púgiles en escena, hasta llegar a un combate entre las clases sociales, con el boxeador representando al obrero y el manager a los patronos explotadores. La pelea es relatada por un narrador televisivo y se evidencian los vínculos entre los medios de comunicación y las marcas patrocinadoras, así como la tendencia de la gente del boxeo a mostrarse en público con mujeres vistosas. Como la obra estaba pensada para presentarse ante grupos sindicales y de barrio (y así se hizo en efecto en sus decenas de presentaciones desde 1979) se consideraba la intervención del público para opinar y para fungir como jueces del combate mediante el empleo de papeletas con una pequeña encuesta.

El campeón, de Enrique Cisneros (Primer Concurso de Teatro, 1984, pp. 13-57), es una obra en catorce cuadros planteada en torno a tres hermanos, que son respectivamente un boxeador en activo y en ascenso, otro retirado del boxeo y que se ha vuelto líder de colonos sin vivienda y un tercero, drogadicto, que pasa por el gimnasio temporalmente para recaer en su adicción a inhalar “chemo” o

“activo” (pegamento plástico altamente tóxico). A la vez, aparece una antropóloga que hace un estudio de los colonos de las viviendas pobres, acerca de la migración del campo a la sociedad y los cambios sociales que sufren, con lo cual recuerda los estudios de Oscar Lewis, dentro de la llamada Antropología de la Pobreza. En la obra se percibe la corrupción del boxeo y como se liga a la clase política y a los negocios ilícitos como la venta de productos de contrabando.

La obra se desarrolla en varios escenarios desde los iniciales que son el ring, la guarida y el barrio para después incluir el vestidor boxístico, la iglesia, la casa, la calle y varias oficinas. Los actores desempeñan varios papeles, hay desdoblamiento de los personajes, anisocronías, transiciones rápidas. El protagonista-boxeador derrota a su rival y aspira a pelear por el campeonato mundial, lo cual logra, como puede percibirse mediante una elipsis en el transcurso de la obra. También fungirá como diputado y sus acciones dan lugar a enlazar las tres secuencias mayores que conforman el texto. Se tocan de refilón temas como el de la delincuencia urbana, la migración a Estados Unidos, la desintegración familiar y la violencia contra la mujer.

Se incluye una pelea de box de intención realista, desde el inicio, con el “Ratón” y el “Perro”, así como una pelea entre Pedro y otro drogadicto. Otra entre el Diablo y el Ángel. Más adelante una pelea de box simulada entre los dos hermanos, uno en el simbolismo político y el otro como líder de los colonos sin vivienda. En el primer caso, el rival cae noqueado y queda tirado en el escenario. Cuando los barrenderos desmantelan el ring, sacan arrastrado al Perro “como si fuera una basura más”. Aparecen un Presentador, un Réferi, un Locutor, un

Médico, se muestran anuncios de cerveza. El tema de la lucha social y del sacrificio por los demás prevalece por encima de la cuestión boxística.

En general, es amplio el conjunto de obras teatrales en lengua española que han tratado el tema boxístico. En España, *Urtáin* (2008), de Juan Cavestany. En Colombia: *Canto triste a una sombra de boxeo*, de Esteban Navajas (1982). En México: *Pelearán diez rounds* (1982) y *Gancho al hígado* (1996), de Vicente Leñero, *El campeón* (1985), de Enrique Cisneros, y *Búfalo herido*, de Jorge Celaya (2005). En Argentina: y *Cámara lenta* (1981), de Eduardo Pavlovski,¹⁴ y *Match* (1970), del mismo con Juan Carlos Herme; *Al vencedor* (1982), de Osvaldo Dragún; *El box* (2010), de Ricardo Bartis, y *Bengala* (2011), de Alfredo Megna. En Venezuela: *Fin de round* (1977), de Rodolfo Santana, *Sonny* (1995), de José Ignacio Cabrujas, y *El más mejor* (2006), de Roberto Azuaje. En Cuba, *Chocolate campeón* (1982), de Jesús Gregorio. En Panamá, la mencionada obra de Leis.¹⁵

3.3 Danza, performance y boxeo.

Procurando enlazar dos actividades en apariencia tan disímiles como la danza y el boxeo, encontrando las sutiles semejanzas y sus evidentes diferencias, la bailarina e investigadora Patricia Camacho Quiroz efectuó un recorrido por estos dos campos tan específicos del uso dominante del cuerpo en el libro *Danza y box: bálsamo y herida*, un trabajo que es en realidad una obra de investigación presentada en forma de novela. Con una trama sencilla y ambientada en la

¹⁴ Pavlovsky ha dicho: “en todas mis obras de teatro hay siempre una alusión al boxeo. O terminan a trompadas o aludo a algo del boxeo” (Principi, 2006, p. 102).

¹⁵ Un estudio acerca de varias de estas obras puede verse en Giella (1996, pp. 203-216).

década de 1950 en la ciudad de México, dentro de un momento de cambio importante en ambas disciplinas, el texto consta de dos partes. En la primera, subtitulada “Sueño”, se narra la vida de una maestra de literatura y secretaria de una tienda y cuyo novio a su vez es un fanático del boxeo, deporte que goza y sufre apasionadamente como un modo de esconder sus represiones y adicciones. Los personajes de referencia constante son los boxeadores Raúl “Ratón” Macías, Fili Nava, “Joe” Becerra y Ricardo “Pajarito” Moreno, que a diferentes niveles alcanzaron la condición de ídolos nacionales. En cuanto a la danza se habla de varios maestros, ejecutantes y críticos mexicanos. En los dos casos se relatan o describen éxitos y situaciones problemáticas de ambas disciplinas. En la segunda parte, titulada “Despertar”, la protagonista en el 2001, entrevista a los mencionados boxeadores y a cinco bailarines. En la introducción del libro la investigadora y bailarina señala lo que considera similitudes y divergencias entre las profesiones de los boxeadores y bailarines. Los dos “emplean el cuerpo como instrumento y medio de trabajo, y el producto de éste es indisoluble a su corporeidad. Ambos suben a un escenario y brindan un espectáculo. Y los dos requieren entrenamiento de alto rendimiento”. Una de las mayores diferencias reside en los niveles de ingreso de los boxeadores además de la extensión de la popularidad de ambos, que en el caso de los boxeadores puede llegar a ser muy grande mientras que el bailarín es famoso solamente dentro de un círculo de conocedores. Pero una divergencia mayor es muy significativa en cuanto a los duros tiempos del retiro, ya que en ese caso los bailarines suelen tener “una vejez más tranquila y digna que aquellos, porque su medio cultural así lo favorece” (Camacho Quintos, 2007, p. 9).

Round de sombra, de Alfredo Salomón, se inspiró en esta novela-ensayo. En este performance en vídeo participan un boxeador y un bailarín, en un contraste que arroja luz acerca de las semejanzas que existen entre ambas disciplinas en lo artístico y en lo corporal.

Varios performances creados y ejecutados por mujeres artistas han empleado el boxeo ya sea en su condición técnica deportiva o de manera simbólica. Así, en *Peso gallo*, de 1994, la española Mónica Valenciano, aúna el baile flamenco, el circo y el boxeo para lograr un “espectáculo que compone después de haberse dedicado durante unos meses al estudio de este deporte así como del tiro con arco. ‘Ahora sé todo lo que me dio el boxeo: la inmediatez, el diálogo, el tener que estar alerta todo el tiempo porque si no me daban, el ritmo..., una forma muy inmediata, muy directa, nada intelectual’”. (Sánchez, 1999, p. 4).

Con carácter simbólico, la artista mexicana Andrea Ferreyra realizó el performance *Pelea en diez regalos*, presentado en el Centro Cultural José Martí de México, D.F., en 1999. Su personaje se llama “Chuchita, la boxeadora”, quien

a lo largo de diez asaltos le obsequió al público regalos que representaban a distintos personajes femeninos. Jugando con la paradoja de ser un personaje "fuerte" cuyos guantes y protector bucal le impedían hablar y moverse, contraponía su presencia a la de su entrenador, quien tenía el control de la palabra, al igual que los escritores hombres que han creado la mayor parte de los personajes femeninos a través de la historia (Mayer, 2000, pp. 41-42)

También ha hecho uso del boxeo en una condición simbólica la artista mexicana Lorena Wolffler, en relación con la identidad nacional y el género. Su performance se tituló *Si ella es México, ¿quién la golpeó?*, presentado en 1998 en Yerbabuena Center for the Arts de San Francisco, California, y luego en AC DC,

de Washington. Según la descripción de Mónica Mayer (2000, p. 45), a lo largo de 45 minutos la performancera recorrió la pasarela como *top model*, pero su cuerpo estaba maquillado con moretones y golpes. La fotografía que acompaña dicho estudio la presenta sobre la pasarela con sus manos envueltas en un par de guantes de boxeo apoyadas en sus nalgas.

3.4 Cine y boxeo.

En materia cinematográfica, en muchos países y diversos idiomas se han realizado decenas y decenas de películas acerca del tema, por lo que su enumeración sería superflua y carente de pertinencia para este trabajo de investigación. De todos los temas deportivos, es quizá el que más se presta a la épica y al drama que procura la condición comercial del cine. Una explicación sobre las potencialidades cinematográficas del boxeo proviene del cineasta argentino Edmund Valladares:

El boxeo tiene además dramaticidad. Emociona al espectador de una forma que no se da en ningún otro tipo de espectáculo. No hay nada más excitante. Y además el boxeo encarna, como muchas veces ha mostrado el cine, nuestros deseos, nuestras epopeyas. En el boxeo se hace todo muy rápido. Cuando triunfa es elíptico. Cuando cae también. Esa sincronización del triunfo y la caída es el mejor drama que puede caber en cualquier guión cinematográfico." (Principi, 2006, p. 115).

Varias películas han dado visiones de distinta intensidad y verosimilitud acerca del boxeo, en varios casos dentro de contextos de la más diversa índole, y entre ellas podemos mencionar *Campeón sin corona*, de Alejandro Galindo; *Mi campeón*, de Chano Urueta; *Killer's Kiss*, de Stanley Kubrick; *Rocco e i suoi fratelli*, de Luchino Visconti; *Rocky*, de John G. Avildsen (y la larga secuencia de

cinco películas más, incluyendo la inverosímil *Rocky Balboa*); *The Raging Bull*, de Martin Scorsese; *Cinderella Man*, de Ron Howard; *The Hurricane*, de Norman Jewison; *The Boxer*, de Jim Sheridan; *Million Dollar Baby*, de Clint Eastwood, *Ali*, de Michael Mann, y *The Fighter*, de David O. Russell. Incluso ha habido versiones cómicas como las protagonizadas por Charles Chaplin, Laurel y Hardy, Harold Lloyd y Cantinflas.

Es de considerar a los boxeadores como actores de cine, entre los que figuran los casos de Mohammed Ali actuando como él mismo en *The Greatest*, que es la historia de su vida hasta los años 70 (y donde también aparece Bundini, uno de sus famosos ayudantes); de Carlos Monzón, que actuó en un sola película, *La Mary*, 1974, del realizador francés Daniel Tinayre; de José Ángel “Mantequilla” Nápoles, en *Santo y Mantequilla en la venganza de La Llorona*; de Octavio “Famoso” Gómez, como chofer de taxi en *Leyenda de una máscara*; las actuaciones de José Legrá y otros boxeadores españoles en *Cuadrilátero*, de Eloy de la Iglesia. Luis Romero “interpretaba un breve pero intenso rol como preparador técnico del protagonista”, en *Young Sánchez*, de Mario Camus, interpretada por Julián Mateos. Curtis Cokes actuó en *Fat City*, adaptación de la novela del mismo título, dirigida por John Huston, en donde, aun cuando el filme trata de boxeo, no representó el papel de boxeador.

Por último, anotamos un uso múltiple del ring en una escena de la película *De carne somos*, de (1955, Roberto Gavaldón), donde en un cabaré un púgil sale en camilla, noqueado, y enseguida se invita a las parejas a subir al ring a bailar para después dejar éste disponible para un combate de lucha libre.

3.5 Relaciones de género y boxeo.

A semejanza de lo que Clifford Geertz (2000, pp. 342 ss.) describe acerca de las peleas de gallos en Bali, una región donde las actividades cotidianas son realizadas de modo indistinto por varones y mujeres, con excepción de dicho combate animal, que en los tiempos de la investigación de campo hecha por Geertz era una práctica común aunque ilegal y que conllevaba apuestas, el boxeo se relaciona ante todo con un mundo masculino. Durante la mayor parte de su historia, los combatientes, manejadores y preparadores han sido varones. Y la mayoría de los espectadores y los apostadores, lo han sido, justificadamente en parte por la potencialidad violenta de estas acciones.

A pesar de ello, las mujeres han jugado diversos papeles dentro y fuera del campo boxístico. Ciertamente es que desde afuera ha habido comentarios descalificadores de la práctica del boxeo considerándolo un acto de barbarie. En ese sentido apareció un artículo de 1930 titulado “Al margen de la ley”, firmado por la escritora Lucía Calle de Casado y publicado en *El Castellano. Diario Católico de Información*, de Toledo, se expresaba de modo exaltado en contra de este deporte:

Me refiero a la resurrección de esas bárbaras luchas grecorromanas, tan en boga, con el nombre de boxeo. Decir boxeador hoy es decir dios, ídolo, héroe que se eleva sobre todas las grandezas de la tierra, sin que a nadie se le ocurra pensar que esto no es otra cosa que un delincuente, que hiere o mata a un semejante mientras, suicida él también, ofrece su vida a los golpes mortales muchas veces de su fiero contrincante.

Hace unos días, en una populosa ciudad española y ante los ojos de miles [de] espectadores, caía herido de muerte el joven boxeador vasco Gabiola, y entre tantos centenares de espíritus que lo presenciaron no había, seguramente, uno en cuya mente

surgiera la idea de un crimen, como si fuese otra cosa esa cruel saña con que se acometen dos hombres en esa bárbara hazaña que pomposamente recibe el nombre de deporte.

Verdaderas anomalías de la vida social son estas de que se anatematicen y desprecie sin piedad a un pobre diablo, que por alimentar quizás a unos seres queridos, se vio impulsado fatalmente al delito de matar, mientras se aplaude y se admira a éstos que se exterminan “elegantemente”, con el beneplácito de la “sensible” multitud, amparados por leyes propias de las más feroces tribus africanas. (Calle de Casado, 1930, p.1).

En una posición opuesta se encuentra la escritora Joyce Carol Oates, autora de *On Boxing*, uno de los ensayos más comprensivos y profundos acerca del boxeo y cuyas ideas han ido e irán apareciendo a lo largo de este trabajo.

Sin embargo, en este apartado se hará un breve repaso de algunos textos literarios donde la mujer asume un papel importante en relación a los boxeadores y al boxeo. Deliberadamente se ha elegido sólo a autores varones, que han tendido una mirada masculina hacia las circunstancias en que la mujer accede o se ve obligada a desenvolverse en este batallador campo. A veces la mirada es comprensiva y en otras claramente sexista. La razón de centrarnos en esta mirada masculina obedece sobre todo a que son varones los dos autores teatrales en cuestión, Fermín Cabal y Vicente Leñero, y este repaso sirve a modo de comparación y contraste. Las maneras de percibir a la mujer se ciñen a varias categorías como son las de espectadora y admiradora, espectadora y mujer fatal, esposa resignada o celosa, madre y, por último, practicante.

3.5.1 La mujer como espectadora y admiradora

De acuerdo con algunas crónicas ya desde el siglo XIX las mujeres asistían a espectáculos boxísticos, cuando menos en Nueva York, tal como comenta José Martí en 1882:

Los hijos pródigos del azar asombran con su fausto, y los boxeadores de oficio con sus fuertes músculos, a las damas y damiselas de la villa, que no apartan de ellos los ojos, como de seres aborrecibles, sino que les miran con curiosidad y con regalo, como a hombres magnos y seres de privilegio. (...)

Y las damas iban a poner su mano delgada en la mano huesosa de los héroes. (Martí, 2003, p. 45).

Alguien bastante ajeno a los deportes, como el escritor mexicano Antonio Mediz Bolio se percataba, durante su exilio en Cuba, de la presencia femenina dentro y alrededor del violento espectáculo del boxeo. Conforme a lo que expresa en la crónica “Los hombres y la bestia” (2006, pp. 153-155), la cual junto con “Johnson, pugilista” y “Antes y después del match”, se refiere a la resonante pelea de campeonato mundial entre Jess Willard y Jack Johnson celebrada en La Habana, le parecía, aunque a duras penas, normal que a un varón le entusiasmase presenciar, incluso pagando, los combates de boxeo pero, siguiendo la idea social imperante en cuanto a género en la época, le resultaba ilógico que por su condición de seres con más sensibilidad y proclives a la belleza, hubiera mujeres a las que les causara agrado este deporte:

...¿Por qué vi yo unas cuantas mujeres, bonitas, dulces, buenas, contemplando sin inconveniente alguno esas cosas, que no pueden ser gratas ni a su corazón, ni a sus ojos, ni a sus nervios? ¿O es que de veras hay algo bello y emocional en esos dos seres desproporcionados dándose salvajemente de puñadas, sin un momento de gallardía, sin

detalle de destreza, sin un alarde de valor, sin nada que impresione, ni asuste siquiera, ni tenga la excusa de lo grande o de lo bello, que dan muchas veces pasaporte a lo bárbaro? Esto es lo que yo no puedo concebir, digan lo que quieran. Esto es lo que no tiene defensa. Esto es lo que me ha hecho reflexionar seriamente, hasta venir a decirlo, para ver si hay una gentil mujercita que me saque de dudas y pueda explicarme qué cosa tiene el box que yo no he podido ver y que sea capaz de atraer un segundo, curiosos siquiera, unos ojos femeninos.

Concluye su crónica manifestando que un grupo de señoras piadosas seguramente solicitará que se prohíban las corridas de toros para proteger a las bestias sacrificadas pero les pide que también sientan lástima por los hombres que pelean “por más que éstos a veces la merezcan menos”.

Para los años cuarenta los boxeadores ya formaban parte de una clase en ascenso social en México. En una obra teatral de Rodolfo Usigli: *La familia cena en casa* (1942), a la cena de una familia aristocrática concurren la vieja clase alta porfiriana y la nueva aristocracia revolucionaria, embajadores y artistas. Pero también un torero y un boxeador, que llegan juntos. La admiración femenina sale a relucir en un diálogo incidental:

SEÑORA DE JIMÉNEZ.- ¿No hemos visto boxear al señor?

MARTITA.- Claro, tiene una izquierda estupenda.

KID HERNÁNDEZ (*Tendiendo la mano izquierda, cerrada, y presumiendo un poco con el bíceps.*) Aquí está a sus órdenes, señorita.

SEÑORA DE PASTOR: A mí me encanta el box, pero el médico me prohíbe las emociones fuertes. Hace un año que no voy a los toros, Zapaterito. (Usigli, 1966, pp. 85-86).

En *Match*, de Eduardo Pavlovski y Juan Carlos Herme, dos mujeres tentadoras se pelean por tocar al Campeón. Sienten “una sensación... inigualable”

y creen que van “a derretirse”, y en franca competencia “lo pellizcan, lo huelen como un perfume, se adosan a su espalda, etc.”. Pero pasan de la admiración a la decepción con mucha rapidez, luego de advertir los estragos de su profesión:

MUJER 2.- (*Pega un oído a la espalda del CAMPEÓN*).- Cómo respira... Cómo le circulan los glóbulos rojos. (*Sufre una especie de shock feliz y rueda por el suelo en éxtasis, gimiendo dulcemente*). Qué dinosaurio.

MUJER 1.- (*Vuelve a alzar los pantalones*).- Tiene los zapatitos recién lustrados... Y tan... tan paradito en sus medias de nailon azul con rombos blancos (*Abraza al CAMPEÓN, que continúa inmóvil*). Es mío.

MUJER 2 (*se incorpora rápidamente y se lanza a abrazar al CAMPEÓN*).- Mentís. Es mío. Yo lo vi primero. (*Las MUJERES se tiran de los cabellos en lucha soez. El CAMPEÓN se vuelve hacia la platea como un maniquí de escaparate. Ostenta groseras huellas de golpes en su cara. Un ojo semicerrado. Las orejas arrepolladas. Ahora da la cara a la platea, pero sigue totalmente ausente de lo que sucede a su lado. Las dos mujeres cesan de pelearse. Lo miran horrorizadas y huyen dando alaridos. [...]*). (Pavlovski y Herme, 1992, pp. 129-130).

3.5.2 La espectadora como mujer fatal

En 1912, en una de sus *Crónicas parisinas*, el poeta modernista José Juan Tablada hace una crónica acerca de las mujeres y el boxeo donde empieza preguntándose qué hubieran hecho las recias mujeres -las “leonas”- del Segundo Imperio, contemporáneas de la Dama de las Camelias, si les hubieran profetizado “que sus congéneres caerían en pasmo ante el pugilismo insular, no importado de Londres, sino traído de un bárbaro país transoceánico”:

Y no obstante el caso es una palpitante realidad. En las veladas sabatinas de la sala Wagram y de otras salas, las bellezas del mundo galante, con el pomo de sales

inglesas en la mano, última concesión a la mentirosa debilidad del sexo, se congregan en torno del *ring*, y pagando a precio de oro los asientos de primera fila asisten llenas de ansiedad y de emoción, que las hace palidecer y estremecerse, a los recios y sangrientos combates de los púgiles de Inglaterra, de la Gran Unión y de la misma Francia. Esas señoras han leído o han escuchado leer a los periodistas sus amigos, *La moral del sport*, de Paul Adam, y el *Elogio del box*, del poeta Maeterlinck, y tales páginas han sido el vehículo sugestionador que trasplantó el brutal deporte sajón a sus perversas y morbosas almas latinas. (Tablada, 1988, pp. 83-84).

Su psicología por tanto “está muy lejos de ser sana”. Porque “las mujeres latinas de París buscan en el *ring* emociones más complicadas y más hondas”, emociones “de esencia pasional”. Le piden al boxeo “la traducción brutal y enérgica” de todos los días, de las luchas donde ellas, desde los tiempos más remotos, han sido “el premio y el trofeo”.

(...) Con esa clave, examinad de nuevo el rostro de las mujeres que asisten al cruento y obstinado batallar de dos hombres, dentro de las cuerdas del *ring* y entonces los enardecimientos, las palideces, la mímica nerviosa, las exclamaciones roncas, las narices de alas palpitantes, los labios mordidos hasta la sangre, los ojos cercados de ojeras, os hablarán de todo un intenso drama de pasión femenina.

Por momentos la sangre derramada detrás del martillazo en plena mandíbula del *uppercut*, tiene acres aromas de holocausto, perfumes de incienso que ascienden y que beatíficamente aspira el ídolo hermoso y cruel. (Ibid., pp. 85-86).

Hasta el Marqués de Sade les sonrío, y del mismo modo en que dos hombres de las cavernas luchan encarnizadamente ante una “hembra desnuda” que los contempla ocurre en el momento parisino en que escribe Tablada: “La hembra primitiva viste pieles de oso cavernario; las hetairas de hoy visten pieles

de Doucet; pero abajo late un semejante corazón: ¡todas tienen una implacable, una idéntica sonrisa feroz!”.

De manera mucho más atenuada que el sexismo de Tablada, el escritor español José Díaz Fernández atiende a la mujer enredada en la intriga para cumplir fines debilitadores en un púgil próximo a pelear, en el capítulo XLII, titulado “Fábula del boxeador y la paloma”, de su novela *La Venus mecánica*, de 1929 (Díaz Fernández, 2006, pp. 225-228). Este capítulo se presenta como una crónica escrita por el protagonista de la novela, el periodista Víctor, acerca de un boxeador español que debía combatir contra un alemán por el campeonato europeo y que es debilitado por la seducción de una joven y menuda alemana. El púgil español no cayó derrotado por su contrincante, sino por las intrigas amorosas y “el nacionalismo deportivo, que es, probablemente, el más intransigente de los nacionalismos” (Díaz Fernández, 2006 p. 225).

3.5.3 La mujer como esposa resignada o celosa

En “Antes y después del match”, otra crónica habanera de Mediz Bolio (2006, p. 179-183), la referencia se dirige hacia las condiciones imaginarias en que vive un triunfador del boxeo. A manera de fábula, un *cow-boy* vencedor, que es decir el nuevo campeón Jess Willard, es recibido por su mujercita (*sic*), que “es así femenina y simpática”, y que “prefirió, latinamente, el afán y la angustia de la espera, al nervioso momento de presenciar el combate”. Lo cual le da pie para una irónica comparación con los tiempos inmemoriales y los caballerescos: “Es así como después del match del campeonato, fecundo en terrible prosa de golpes, de cifras y de palabras en inglés, queda una nota sentimental y caballerisca”,

mientras el derrotado Johnson bebe champaña “con la tranquilidad de un lord en vacaciones”, libre del odio racial del que era víctima cuando ostentaba el campeonato mundial.

Uno de los temas tratados literariamente ha sido el tema del hombre al que domina la necesidad de combatir, provocando la insatisfacción de su cónyuge, lo cual está presente en la novela corta *De ratones y hombres*, de John Steinbeck. El personaje Curley, además de trabajar en el rancho de su padre, es un boxeador de peso ligero que llegó a la final de un campeonato nacional y demuestra un ánimo retador en todo momento. Su actitud lo acompaña aun en momentos de tranquilidad:

Sus ojos recorrieron a los dos hombres nuevos y se detuvo. Miró fríamente a George y luego a Lennie. Sus brazos se doblaron gradualmente por los codos y sus manos se cerraron en dos puños. Tensó el cuerpo y asumió una actitud casi agazapada. Sus ojos eran a la vez calculadores y belicosos. Lenny se retorció bajo esa mirada y movió nerviosamente los pies. Curley se le acercó con paso cauteloso. (Steinbeck, 2012, p. 44).

Su joven y bella esposa es una frustrada aspirante a actriz, casada con él por despecho. Ella coquetea con todos los trabajadores del rancho y se les acerca a menudo con el pretexto de estar buscando a Curley, cosa que como un espejo, hace éste también con respecto a ella. La presencia de esta mujer anónima en un mundo exclusivamente masculino lleno de individuos marginados es un factor de perturbación. En un pasaje previo al brutal fin de su vida -y después de que el retardado Lenny le fracturó la mano al boxeador, defendiéndose de la injusta paliza que éste le atizaba- comenta encolerizada a tres seres típicamente

representativos de la marginación: el negro, el anciano sin familia y el retardado mental:

-Claro que tengo marido. Todos lo habéis visto. Un hombre formidable, ¿verdad? Se pasa todo el tiempo diciendo lo que va a hacer con los tipos que no le gustan; y nadie le gusta. ¿Creéis que me voy a quedar metida en esta casita y escuchar qué va a hacer Curley? Dos fintas con la izquierda, y después la derecha, esa derecha de antes, bien fuerte. “Uno-dos”, dice. “El uno-dos famoso, y al suelo el tipo” (idem, p. 123).

La actitud de esta desafortunada esposa contradice el prejuicio masculino de que las mujeres tienden a admirar a los hombres combativos.

En materia teatral el tema aparece en George Bernard Shaw, en *The Admirable Bashville*, adaptación en verso de su novela *Cashel Byron's Profession* y publicada en 1901. Cashel es hijo de una actriz, hecho que ve como una mancha en su persona, y llega a decir que la primera lección que aprendió fue el discurso del actor en *Hamlet*: “and to this day I express myself / More like a mobled queen than like a man / Of flesh and blood. Well may your cousin sneer! / What's Hecuba to him or he to Hecuba?”. Su novia Lydia le exige que se retire del boxeo y se transforme en un *gentleman*, por lo cual la obra gira en torno a la resistencia y a los titubeos y variaciones de carácter de ambos. La descripción periodística de un combate de su prometido llega a causarle a ella temor y placer en conjunto; más adelante, luego de haber cedido por las circunstancias a facilitarle un vehículo para que él sostenga un combate clandestino frente a un rey zulú, exclama “Oh, I could kiss him now, / Here, before all the world. His boxing things / Render him most attractive. But I fear / Yon villain's fists may maul him”. Y

más adelante sufrirá el nerviosismo: Eternity / It seems to me until this fight be done.

En el momento crítico, cuando él regresa huyendo de la policía, se muestra admonitoria respecto a su terquedad de seguir boxeando:

I say begone. Oh, tiger's heart / Wrapped in a young man's hide, canst thou not live / In love with Nature and at peace with Man? / Must thou, although thy hands were never made / To blacken others' eyes, still batter at / The image of Divinity? I loathe thee / Hence from my house and never see me more.

Pero el final será feliz, con Cashel revelando su auténtica personalidad, asumiendo su papel de caballero y expresando su admiración por las cualidades pugilísticas del criado Bashville.

Una perspectiva muy idiosincrásica del papel de una mujer ante el amante boxeador es la que caracteriza a *María Antonia*, primera obra del dramaturgo cubano Eugenio Hernández Espinosa, la cual fue un éxito teatral en Cuba en su temporada de estreno en 1967. Obra basada en la religión yoruba tan extendida en el país caribeño, con un ambiente de magia y seres cargados de poderes. Julián es un boxeador en ascenso, que pierde el piso luego de derrotar a un rival poderoso y ante la perspectiva de peleas en el extranjero, María Antonia teme que lo abandone. Ante la imposibilidad de someterlo hace usos de sus conocimientos y poderes para asesinarlo mediante un veneno.

JULIÁN (*Incrédulo*): ¿Serías capaz de dejarme?

MARÍA ANTONIA (*Con rabia*): Sería capaz de matarte.

JULIÁN: ¡Mátame! (*Se besan*).

[...]

MARÍA ANTONIA: Diez días sin verte, diez días mandándote recuerdos con todo el mundo, diez días encerrada en ese cuarto, enferma y sola. Sola, Julián, tirada ahí como una cualquiera, basura, y tú de fiesta.

JULIÁN: No sabía que estabas enferma.

MARÍA ANTONIA: ¡Mentira!

JULIÁN: Tú sabes cómo es esa parte: el gimnasio, el *training*...

MARÍA ANTONIA: Pensaba que iba a morirme.

JULIÁN: Mala yerba nunca muere. ¿Qué rayos te han echado?

[...]

MARÍA ANTONIA: A mí no me duermes con ese cuento. Yo también soy tu vergüenza.

JULIÁN: Te llevaré conmigo.

MARÍA ANTONIA: ¿Te irás a Francia, verdad? ¿Y te bañarás con champán y tendrás miles de pelandrujas pa' que te estiren las pasas, y si te he visto no me acuerdo. (Hernández Espinosa, 1992, pp. 971-973).

Aunque el tema del boxeo no es el principal de la obra, sí representa un eje temático importante. Se muestran la fanfarronería, los cambios de actitudes, el repentino desprecio a los amigos y a las mujeres, los desplantes de machismo y valentía, además de escenas que ocurren en el bar, con marineros norteamericanos a los que el boxeador derrota en un duelo de vencidas y en donde humilla a uno de ellos. En una escena ante un representativo grupo de oyentes (Hernández Espinosa, 1992, pp. 985-989), el joven Tino describe oralmente y con algunas acciones el combate victorioso de Julián, lo cual desata reacciones idénticas a las que los espectadores, tanto varones como mujeres, tendrían si estuvieran alrededor del ring.

HOMBRE 1: Bueno, ¿lo van a dejar hablar o qué? A ver, Tino, dinos cómo fue.

TINO: ¡Tremenda pelea! Estaban en el cuarto *round*. La Araña lo estaba llevando hasta la soga. (*Escenificando*). Derecha, izquierda, derecha, izquierda; un *upper cut* y lo tiró contra la soga. (*Hace como si lo tiraran a golpes a una de las sogas imaginarias del ring. Hay una exclamación total de desagrado*). La Araña vino a rematarlo. Entonces cayeron en un *clinch*. El *referee* los separó. Un gancho de izquierda a la cabeza de Julián, otro gancho, otro...

JOVEN: ¡Aguanta, hombre, que lo matas!

TINO: Julián echaba sangre como un toro. La Araña empezó a *jabearlo* a distancia. (*Comienza a dar vueltas en torno de sí*). Uno, dos, tres, cuatro, cinco, diez seguidos a la cara...

MUJER: ¡Animal!, ¿no ves que lo matas?

TINO: Una tremendísima derecha y Julián cayó a la lona.

HOMBRE 1: ¡Mi dinero!

Comienzan a silbar. [Hernández Espinosa, 1992, pp. 985-986]

María Antonia en este caso desconfía del futuro de Julián, de su inevitable abandono. Matarlo es la única manera de mantenerlo.

3.5.4 La mujer como madre

Gabriel García Márquez atisba el sufrimiento materno por el boxeo en el cuento “La siesta del martes” (1984, pp. 119-125), incluido en *Los funerales de la Mamá Grande*. En este pasaje de vida una mujer que va en compañía de su pequeña hija a un caluroso y empobrecido pueblo situado tierra adentro menciona que ha ido a buscar el cadáver de su hijo, el único personaje de ese relato cuyo nombre es mencionado (Carlos Centeno Ayala), y del que sabremos que para sobrevivir trabajaba cada sábado como boxeador y que a causa del dolor de la madre se

tuvo que desempeñar como ladrón. En el momento en que se revela el misterio que envuelve desde el inicio a este cuento ocurre el siguiente diálogo:

El párroco suspiró.

—¿Nunca trató de hacerlo entrar por el buen camino?

La mujer contestó cuando acabó de firmar.

—Era un hombre muy bueno.

El sacerdote miró alternativamente a la mujer y a la niña y comprobó con una especie de piadoso estupor que no estaban a punto de llorar.

La mujer continuó inalterable:

—Yo le decía que nunca robara nada que le hiciera falta a alguien para comer, y él me hacía caso. En cambio, antes, cuando boxeaba, pasaba tres días en la cama postrado por los golpes.

—Se tuvo que sacar todos los dientes —intervino la niña.

—Así es—confirmó la mujer—. Cada bocado que comía en ese tiempo me sabía a los porrazos que le daban a mi hijo los sábados a la noche.

—La voluntad de Dios es inescrutable —dijo el padre. (García Márquez, 1984, p.124).

3.5.5 Practicante activa

Aunque la presencia femenina en calidad de espectadores podría ser aceptada, no habría de ser considerado de buen gusto un combate entre mujeres así fuese ficticio. En Madrid, por ejemplo causó escándalo que en *Los guayabitos*, “peripecia cómico-lírica repartida en siete etapas”, de Ricardo González del Toro, con música de Federico Moreno Torroba, presentada el 6 de marzo de 1929, en el Teatro Martín, se relacione a mujeres con el boxeo, ya que entre los cuadros figuraba “un match de boxeo a cargo de estas dos mismas actrices (la señora Pozas y la señorita Luján) [que] mereció la repulsa del público. Ello no causó

disgusto del todo, ya que “los autores salieron a escena al final de la obra”. (ABC, 7 de marzo de 1929, p. 38). (En el Teatro Martín se habría de estrenar más de 50 años después *¡Esta noche, gran velada!*, de Fermín Cabal).

A la larga, a pesar del rechazo a relacionar a las mujeres con la violencia y las dudas respecto a la resistencia del cuerpo femenino y el temor a daños en partes muy sensibles como los senos, las mujeres han incursionado en el boxeo y ya disputan combates en funciones ya sea sólo de combates femeninos, o bien, alternando con combates masculinos. Las actitudes que manifiestan en el ring no parecen ser muy diferentes de lo que ocurre en el mundo masculino. A la vez, tampoco han perdido la condición de ser percibidas y percibirse en términos de belleza femenina adecuada a los medios masivos, dado el hecho de que varias pugilistas hayan posado desnudas en revistas y calendarios.

El ejemplo narrativo más conocido sobre el boxeo femenino, con todo su dramatismo, es el relato “Million Dollar Baby”, de F. X. Toole (2009, pp. 85-134), llevado al cine por Clint Eastwood. Y está el caso real de la ex boxeadora mexicana y ex campeona mundial Laura Serrano, “La Poeta del Ring”, que gusta de leer y escribir poesía, y que en una conversación con Jaime Sabines, narrada en una crónica del escritor y periodista Alejandro Toledo (2005, pp. 13-22), recibió del poeta consejos sobre “cómo dar golpes contundentes con los versos”. También se escuchan testimonios de vida de boxeadoras y futbolistas así como de sus familiares y entrenadores de uno u otro sexo en el documental *Más vale maña que fuerza*, de De Lara (2007), donde se hacen manifiestas distintas actitudes de género, entre lo convencional y lo no convencional conforme a las normas de la sociedad mexicana, entre ellas la de la condición estética de las deportistas.

Pasaremos ahora a hablar acerca de las condiciones del boxeo en las décadas de 1970 y 1980.

4. El boxeo entre 1970 y 1990

Como pauta para una contextualización general, en este capítulo haremos un recuento de hechos relacionados con el campo boxístico en un plano internacional y con acercamientos a las respectivas situaciones en España y México en el período entre 1970 y 1990, con referencias a momentos anteriores y posteriores cuando sea pertinente.

4.1 Contexto general.

En las décadas de 1970 y 1980 regían el panorama boxístico profesional el Consejo Mundial de Boxeo (CMB en español, WBC por sus siglas en inglés) con sede en México y dominada por mexicanos, como José Sulaimán, que encabezó dicha organización desde 1976 hasta su fallecimiento en 2014, y la Asociación Mundial de Boxeo (AMB), dominada por venezolanos y panameños. Ambas asociaciones mantenían comunicación permanente y llegaban a acuerdos, sobre todo cuando contaban con campeones mundiales comunes o se promovían peleas para unificar algún título mundial.

Esas dos décadas fueron años de fuerte presencia mediática de los boxeadores debido a varios factores, como la coexistencia de varios púgiles de alto nivel en diversas categorías. Por citar unos cuantos ejemplos, en peso completo, la presencia de Mohammed Ali, Joe Frazer, George Foreman, Larry Holmes y Ken Norton. En peso medio, welter y superligero (con las variaciones de peso comunes en los pugilistas): Antonio Cervantes “Kid Pambelé”, Roberto “Mano de Piedra” Durán, Sugar Ray Leonard, Marvin “Marvelous” Hagler, John Mugabi, Wilfredo Benítez y Tommy Hearn.

La televisión se había expandido hacia más regiones del mundo y había logrado alcanzar enormes audiencias, en un contexto en el que aún persistía la Guerra Fría. Concluyó la guerra de Vietnam pero en otros países ocurrieron revoluciones que desafiaron el poderío norteamericano como la Revolución Islámica de Irán y la Revolución Sandinista de Nicaragua. Fue un período de cambios políticos radicales para varios países iberoamericanos, ya que España y Portugal pasaron de ser dictaduras a democracias mientras que la mayoría de las repúblicas latinoamericanas vieron cómo sus frágiles democracias se transformaron en dictaduras militares y de nuevo en democracias, luego de años de un sufrimiento colectivo generalizado y miles de pérdidas humanas. Países como México y Venezuela, en ese entonces una insólita dictadura civil sexenal con una bien planeada teatralización electoral y una democracia bipartidista respectivamente, padecieron de una creciente corrupción alentada por los espejismos de la riqueza petrolera, que en el caso mexicano, sobre todo, llevó a una crisis económica de grandes proporciones. Al Vaticano había llegado en 1978 un papa proveniente de un país del llamado bloque socialista que entre sus primeras visitas incluyó a países como Brasil y México. En la década de 1980 las tres mayores deudas externas del mundo correspondían a países latinoamericanos y en el transcurso de la misma se afianzaron los gobiernos conservadores de Ronald Reagan y Margaret Thatcher con una propensión bélica que sería lamentable para pequeños países como Granada y Panamá, o bien, de modo ambivalente por la legitimidad de la reivindicación territorial, para la dictadura militar argentina.

En ese contexto no parecía importar mucho que años atrás, en la década de 1960, se hubieran dado dos de las más famosas muertes debidas al boxeo en peleas de campeonato mundial. Tan cruentas, que habían obligado a hacer cambios indispensables para garantizar la integridad física de los boxeadores. Una fue la del cubano Benny “Kid” Paret, campeón mundial de peso welter, contra Emil Griffith, natural de las Islas Vírgenes norteamericanas, en una pelea celebrada en marzo de 1962 en el Madison Square Garden de Nueva York. En el pesaje el primero había hecho burla del presunto afeminamiento de Griffith, debido a que éste había laborado en una empresa de sombreros para dama. La venganza, si es que lo fue en verdad, consistió en una implacable andanada de golpes sobre un “Kid” Paret ya indefenso, que recibió esa injustificable cantidad de castigo por la indolencia del réferi, que no se atrevió a detener el combate, y sobre todo del propio manager, que no tiró la toalla como forma de rendición establecida. Paret murió diez días después, sin haber salido del estado de coma. Algunos años antes de fallecer en 2013, Griffith confesó su condición de homosexual.

El otro caso, ocurrido casi exactamente un año después, es el de la muerte del afro-norteamericano Davey Moore, campeón mundial de peso pluma, a manos del cubano-mexicano Ultiminio “Sugar” Ramos, que estuvo predestinado por su extraño nombre y no por su apodo, ya que había causado cinco años antes (siendo un adolescente) la muerte de otro boxeador en el ring. Durante la pelea, sostenida en Los Ángeles, California, Moore recibió también un severo castigo hasta perder por nocaut técnico, pero pudo regresar por su propio pie al vestidor y sostener conversaciones con los reporteros, antes de perder súbitamente la conciencia y ser llevado de urgencia a un hospital, donde falleció cuatro días

después sin haber podido salir del estado de coma. Su muerte fue motivo de protestas a nivel internacional contra los peligros de la violencia boxística. Dos muestras de ello fueron la condena del Papa Juan XXIII contra el boxeo y la canción *Who Killed Davey Moore?*, de Bob Dylan. La nota de la Associated Press es elocuente en su síntesis:

OSTIA, Italia (AP).- El papa Juan XXIII declaró ayer que el boxeo es un deporte bárbaro y “contrario a los principios naturales”. “No vinimos aquí hoy para entretenimientos como peleas de boxeo que son contrarias a los principios naturales”, declaró el pontífice en un acto religioso de Cuaresma en la iglesia Reina de la Paz. “Es bárbaro enfrentar a hermano contra hermano. Cristo no participó en el deporte ni en la política”, manifestó el Santo Padre. Sus palabras reflejaron la preocupación del Vaticano por la brutal paliza que sufrió el púgil Davey Moore, que se encuentra al borde de la muerte después de perder su título mundial frente al peso pluma Sugar Ramos en Los Ángeles, el jueves por la noche. El diario del Vaticano “L’Osservatore Romano” declaró anteayer que el boxeo profesional es “moralmente ilícito” y homicida, y exigió su prescripción. (Ostia, 1963, p.1).

A pesar de esos antecedentes de desgracias en el cuadrilátero, el protagonismo mediático de Mohammed Ali contribuyó en gran medida a poner en primeros planos al boxeo. Se filmó una película acerca de su vida, donde actuó él mismo en la etapa adulta. En el terreno periodístico-literario, en 1975 se había publicado el libro *The Fight*, un reportaje de Norman Mailer acerca de la pelea entre Ali y George Foreman celebrada en Zaire, “The Rumble in the Jungle”, como decía en sus composiciones rimadas el parlanchín boxeador norteamericano. El texto de Mailer en varios capítulos presentaba un panorama del entorno biográfico de los dos protagonistas, de sus contrastantes personalidades y un entorno exótico donde confluían intereses comerciales, políticos y raciales. Si se

considerara en términos académicos, podría decirse que el autor procede casi como si se tratara de un estudio de caso, pues a partir de este combate es posible formarse una visión general del boxeo.

También tuvieron una masiva repercusión mediática las dos peleas de Sugar Ray Leonard con el panameño Roberto “Mano de Piedra” Durán realizadas en 1980 y en las que se apreciaron los valores propiamente boxísticos y las dudas y simulaciones derivadas de la corrupción y los malos manejos de los apoderados. Las peleas contaron con altos niveles de audiencia en el mundo y fueron motivo de discusión incluso años después de celebradas. (Aun más, hubo un tercer enfrentamiento entre ambos en 1989, con un nivel boxístico deplorable).

El boxeo también se manifestaba por uno de sus medios favoritos, que es el cine. En 1976 se dio a conocer la exitosa película *Rocky*, de John G. Avildsen, de donde surgió a la fama el autor de su guión y protagonista, Sylvester Stallone. Hasta la fecha sigue habiendo un público que se conmueve con la historia del pobre boxeador de preliminares que favorecido por el destino y su propio empeño llega a ser campeón mundial. Mucho le debe el tema a la historia real de Jim Braddock, quien llegó a ser campeón mundial de peso completo (y que tiempo después dio lugar al filme más realista titulado “Cinderella Man”). El éxito obtenido por el primer *Rocky* dio paso a una secuela de cinco películas más con el mismo título y el correlativo numeral romano en 1979, 1982, 1985 y 1990. No obstante tal cantidad de secuelas, en 2006 se cerró en definitiva el ciclo –suponemos- con la película *Rocky Balboa*.

En particular, en *Rocky II* la trama se centra en los conflictos que se generan entre las aspiraciones del mánager y las de la esposa del boxeador ya

retirado. Cada uno trata de convencer a Rocky según a lo que aspira: una secuencia ocurre en la propia casa; la otra en el gimnasio durante uno de los entrenamientos. La esposa sufre un desmayo que la obliga a dar a luz prematuramente, de lo cual se entera Rocky cuando está terminando un entrenamiento y se encuentra frente a su casillero. El hecho de que Adrian, la esposa, quede en estado de coma provoca que Rocky sólo se concentre en ella, se sienta culpable y espere halagarla retirándose. Sin embargo, sorprendentemente, en una plática posterior a que la esposa vuelva del estado de coma y en presencia del propio mánager, ella le pide que siga peleando. El papel del mánager se nota de manera muy evidente en esta película, guiando, siendo solidario, pero también buscando anteponer sus intereses en el boxeo por encima de la propia condición familiar. También se notan los recursos faltos de ética que adoptan para obligar a Rocky a volver al boxeo, que es el de una campaña mediática en la que lo consideran un cobarde y un gallina por no querer enfrentarse de nuevo al campeón. Asimismo, éste sufre de las protestas del público que no cree que hubiese ganado la pelea con Rocky. Esto se refleja en la situación familiar, con problemas con la esposa y baja autoestima.

En *Rocky III* se observa el hecho de que las peleas hayan sido arregladas por el propio manejador, al seleccionar rivales de calidad pero fuera de forma por alguna situación temporal. Rocky hace diez defensas exitosas, noqueando a sus contrincantes, pero luego se encontrará con la verdad revelada por el mánager, cuando enfrente a un boxeador despiadado, que lo odia. Es de notar el hecho de que por ser éste afroamericano, su ex rival decida entrenarlo a la muerte del manejador y el entrenamiento sea en California y procurando que Rocky adquiera

las características de estilo de los boxeadores afroamericanos; en suma, una transformación cultural en su manera de desenvolverse en el ring. En esa película se aprecia, a través de un combate con un campeón de lucha libre, la diferencia entre ambas disciplinas. Una, aparatosa, circense, enemiga de las reglas (el gigantesco luchador llega a arrojar fuera del ring al réferi y a los policías que trataban de controlarlo) y la otra sujeta a reglas precisas que hacen imposible un combate equitativo en esas condiciones. Rocky tendrá que quitarse los guantes y enfrentar al luchador con las propias costumbres de éste.

De 1980 es una de las más famosas películas de boxeo, *The Raging Bull*, dirigida por Martin Scorsese, con una destacada actuación de Robert de Niro. Esta película se basó en las memorias del púgil norteamericano Jack LaMotta, quien sostuvo cruentos combates con púgiles legendarios como Floyd Patterson. Ahí se perciben el tormentoso entorno familiar del boxeador y los problemas deportivos y extradeportivos, incluyendo la compra de una pelea, que da lugar a una vergonzosa derrota de LaMotta, demasiado notoria en su falsedad y que ha servido de base para otras historias.

Dentro de este contexto deportivo, mediático, literario y cinematográfico, surge en 1987 un libro emblemático acerca del tema, escrito por la novelista y ensayista norteamericana Joyce Carol Oates, titulado *On Boxing*, traducido a varios idiomas, entre ellos el español. Esta obra constituye uno de los repaos reflexivos más amplios acerca de este deporte y sus entornos social y ético.

4.2 Las condiciones en España.

Julián García Candau (1999, p. 538) indica que los deportes generaron sus mayores expectativas en los años de la postguerra civil como “válvula de escape” a “las calamidades políticas y sociales” y señala que el boxeo creó ídolos nacionales muy apreciados y de talla internacional como Ara, Uzcudun y Sangchilli, primer campeón mundial español.

A fines de la década de los sesenta y en los setenta España tuvo efímeros campeones mundiales como el cubano-español José Legrá (pluma, CMB, 1968-1969 y 1972-1973), Pedro Carrasco (ligero, CMB, 1971-1972), Perico Fernández (welter junior, CMB, 1974-1975), José Durán (mediano junior, AMB, en 1976), Miguel Velázquez (welter junior, CMB, también en 1976) y Cecilio “Uco” Lastra (pluma, AMB, en 1977-1978). Pasarían más de 20 años para que volviera a hablarse de campeones mundiales de boxeo de nacionalidad española. Sin embargo, boxeadores españoles fueron campeones de Europa en 26 ocasiones y en diversas categorías; entre ellos figuraron el gitano José Antonio Jiménez, que lo fue en peso pluma en 1973, y el ghanés nacionalizado Bob Allotey, en peso gallo en 1975. Un boxeador popular en España por esos años fue el peso completo José Manuel Urtain, que fue dos veces campeón de Europa y tres veces de España. Gozó de fama, fue pronto olvidado y ya retirado, luego de la pérdida de su patrimonio económico, se suicidó en 1992, pocos días antes de la ceremonia inaugural de los Juegos Olímpicos de Barcelona.

Todos los enfrentamientos de dos españoles por un título europeo que ha habido ocurrieron en esta década: en 1974, cuando Perico Fernández derrotó al campeón Antonio Ortiz por el título superligero; en 1976, cuando Manuel Massó

derrotó a Pedro "Nino" Jiménez por el título pluma; en 1977, Roberto Castañón destronó a su vez a Massó, y en 1979, cuando José Luis Heredia derrotó a Fernando Sánchez por el título superligero, mientras que Rodolfo Sánchez derrotó a Carlos Hernández, por el título superpluma. (Hay un caso más, que es el de la pelea celebrada en 1987 en que Alfonso Redondo derrotó a José Varela por el título welter, aunque este último peleó como ciudadano alemán).

En mayo de 1977 Alfredo Evangelista, nacido en Uruguay pero de nacionalidad española, combatió con Mohammed Ali y perdió por puntos. Haber resistido quince rounds de pie al legendario boxeador contribuyó a prestigiarlo mundialmente y le permitió convertirse en retador al campeonato europeo, el cual obtuvo en septiembre de ese mismo año al derrotar al francés Lucien Rodríguez. Por su resistencia en esta pelea con Ali, Evangelista recibió el mote de "Rocky español".¹⁶

En Múnich 1972 el minimosca Enrique Rodríguez Cal obtuvo una medalla de bronce, la única obtenida por España en esa Olimpiada, aunque fue un regreso a los podios luego de que en las Olimpiadas de Tokio 1964 y México 1968 este país no obtuviera ninguna. Moscú 1980 será el punto de arranque para que España fuera mejorando en sus logros olímpicos.

En 1983, Fermín Cabal llegó a expresar en una entrevista que "El boxeo en España, como el teatro, atraviesa una crisis terrible" (Cabal estrena, 1983). El boxeo se transmitía por radio y televisión en esas décadas además de la información en las secciones deportivas de los periódicos. Pero las situaciones

¹⁶ Tenemos noticia de un documental titulado "Bichuchi, la historia de Alfredo Evangelista", dirigido por Aldo Garay (Alfredo Evangelista s/f, párr..10).

cambiaron con la transición cuando un periódico como *El País* llegó a plasmar de manera tajante en sus principios de Política Editorial que

El periódico no publica informaciones sobre la competición boxística, salvo las que den cuenta de accidentes sufridos por los púgiles o reflejen el sórdido mundo de esta actividad. La línea editorial del periódico es contraria al fomento del boxeo, y por ello renuncia a recoger noticias que puedan contribuir a su difusión” (Manual de estilo, párrafo 1.4).

En un sentido similar, el director de Radio y Televisión Española (RTVE), Luis Solana, prohibió en 1989 que la televisión pública transmitiera combates de boxeo ya fuese en directo o de manera diferida debido a que en su moral cabía mal este deporte y que “esta es una medida de política de comunicación auténtica y se ha planteado como un simple planteamiento de moral” (Varios ministros, 1989, s/p; Indignación en el mundo del boxeo, 1989, p. 75). La medida fue calificada de dictatorial, pero se terminó imponiendo. De manera paradójica, también ha habido invocaciones a la época franquista para criticar la censura contra el boxeo. En un blog encontramos la siguiente opinión de un periodista deportivo:

A un boxeador de Vallecas de toda la vida le roban sistemáticamente títulos de primer nivel y en este país ni nos enteramos. El boxeo está prohibido desde hace tiempo en la España televisiva y, por eso, ha perdido seguimiento colectivo masivo, que no cultura, y no hay patrocinios. Al boxeo lo han venido matando poco a poco, aunque siempre quedarán *campillos, polis o castillejos* para que la historia y la leyenda se agranden pese al boicot descomunal de los gobernantes de este país, los unos y los otros, los de ahora y los de las últimas décadas. ¿Pero de dónde surge el veto? ¿Quién fue el precursor? Toda la gente del boxeo recordará siempre para mal a aquel tal Antonio Masip, primer alcalde español que prohibió oficialmente veladas de boxeo. Fue en Oviedo, en los 80. Entonces

se inició la cruzada. Y aún en la actualidad, a cualquiera que llega con cargo al Pirulí, lo primero que le dicen es que el boxeo profesional no existe.

Con Franco no pasaba esto! En aquella época, hablamos de los 60 y los 70, TVE estaba en directo en cualquier combate por un cinturón europeo o mundial donde hubiera un púgil español. Y también en otras peleas significativas a nivel local o mundial. Si había que madrugar para ver a Pedro Carrasco contra Mando Ramos, sin problema. Ponías el despertador, te quitabas las legañas y enchufabas el viejo televisor en blanco y negro, claro, hasta que aparecía en la pantalla el ring californiano de aquella inolvidable pelea. Si peleaban Alí y Foreman, daba igual que fuese en Kinshasa. Ahora eso es imposible. Durante algún tiempo, Canal Plus y Tele 5, incluso Antena 3, Eurosport siempre fiel, Marca TV en los últimos tiempos, han intentado sacar a flote tan espectacular producto, pero la afición se ha ido resintiendo, perdiendo. Todo el mundo había oído hablar de Uzkudun, la gente sentía cerca a los Legrá, Folledo, Sombrita, Carrasco, Velázquez, Durán, Urtain, Perico, Senín, Gitano Jiménez, Dum Dum Pacheco, Ortiz, Lastra, Castañón, Gómez Fouz, Evangelista... Alfonso Redondo, Poli Díaz y Castillejo ya pertenecen a otra época, la del veto, aunque al Potro todavía se le vio por TV, aquel combate frente a Whitaker... [...]

Entre los principales enemigos del boxeo en España hay nombres conocidos. Además de Masip, eurodiputado socialista casi 30 años después, conviene resaltar el nefasto papel de gente como José María Calviño, cuya fechoría más famosa fue mutilar el archivo histórico de TVE, destruyendo irremediabilmente documentos de todo tipo, ya no sólo valiosísimo material sobre boxeo. La única cabal fue Pilar Miró, que sucedió a Calviño al frente de RTVE y rescató, aun fugazmente, un par de años, las mejores peleas de la época, con Tyson en la cúspide. Salió Miró del Pirulí, llegó Luis Solana y los cuadriláteros ya no volverían a verse en la televisión de todos. Otro adalid anti-boxeo fue Julián García Candau, maestro para algunas cosas, inmisericorde con el pugilismo, eliminándolo del periódico El País antes de darle el descabello con aquella famosa irrupción como director en el diario deportivo As, medio que siempre había demostrado su respeto por este deporte... Los dirigentes de TVE, alentados por los políticos de turno, con la excepción

referida, han sido factores determinantes en el derrumbe de este noble arte. Para entenderlo mejor, recordemos que las televisiones privadas no funcionan en España hasta los 90. Abortaron la transición del boxeo (Díaz, 2012, párrs: 2, 3 y 5).

De ser cierta esta información mencionada por el bloguero llama la atención que haya sido una mujer, la reconocida directora de cine, Pilar Miró, quien haya manifestado conciencia por mantener viva la memoria histórica de este deporte. En otro sentido, queda de manifiesto el uso político del deporte o su rechazo por alegatos de tipo ético o moral como ha ocurrido a lo largo de su historia moderna.

En materia editorial, se habían hecho reediciones de *La noche*, de Andrés Bosch; el cuento “Young Sánchez”, de Ignacio Aldecoa (1970, pp. 51-79), una de las visiones más amplias de las condiciones sociales en que se desenvuelve la vida de un boxeador pobre con repercusiones en su vida familiar, se difundió a través de *La tierra de nadie y otros cuentos*, antología en edición masiva de Salvat que circuló en España y en varios países hispanoamericanos. En ese cuento se percibe un entorno social de fracaso, donde el aspirante a boxeador profesional considera que tiene que ganar para compensar las frustraciones del padre, los temores y achaques de la madre y el pobre destino de la hermana fea. A través de ámbitos representativos como el modesto gimnasio, el taller, el café, la humilde casa y el barrio popular, así como de personajes tales como obreros, empleados y ex boxeadores el mundo del boxeador es parte de una circunstancia pesimista, con escasas posibilidades de mejoría social. Incluso se deja entrever la parte turbia del boxeo a través de la visita al anónimo hombre, ajeno al boxeo, pero que “ayuda”. Una visita recomendada por su maestro, es decir, su manejador, la cual le produce turbación:

Se sintió liberado en la calle. Liberado y confuso, el tipo era raro. La ocurrencia del maestro era también rara. ¿Ayudaba? Pero ¿por qué ayudaba? No le interesaba el boxeo, no sacaba ningún beneficio de los boxeadores. Ayudaba porque le divertía ayudar. “Tiene mucho dinero –le había dicho el maestro– y se lo gasta. Le gustan las cosas donde hay sangre. Gallos, boxeo, ¡qué sé yo! El caso es que ayuda”.

La entrevista le había amargado. (Aldecoa, 1970, p. 70).

Queda claro, por el final elíptico y los sobreentendidos del relato, que el destino de “Young” Sánchez dentro del boxeo será muy pobre y propicio para caer en manos de ese hombre que “ayuda”.

Además de algunas películas que en algunos casos contaron con protagonistas boxeadores (como José Legrá), el boxeo tuvo una importante difusión literaria a través de las ediciones españolas de los cuentos y textos de Julio Cortázar relacionados con el tema y de los que se habló en el capítulo anterior.

4.3 Las condiciones en México.

Salvador Novo decía en 1928 que “el box es punto implícito de reunión de México entero (Novo, p. 209). No se imaginaba el impacto aun mayor que habría de alcanzar a través de la televisión. En el prólogo a un tomo relativo al boxeo reciente en México, el empresario José Sulaimán, máximo dirigente del Consejo Mundial de Boxeo, se refiere a la influencia ejercida por la televisión mexicana y a pesar de sus críticas deja entrever, a través de la mención elogiosa de los dos directores de la empresa Televisa, el peso de los vínculos económicos:

Ha sido la televisión, ese maravilloso fenómeno al amparo de las mentes creadoras y brillantes de los Azcárraga Vidaurreta y Azcárraga Milmo, la que por 47 largos años llevó todos los sábados, sin fallar uno, la imagen boxística a las casas de México entero.

Pero también hay una televisión caprichosa: la que ha hecho ídolos... hasta que doña tele quiere; la que populariza y vende, la que lleva la imagen de los héroes, de nuestros ídolos, de frontera a frontera, de costa a costa, pero también la que “infla globos” y forma sus propios héroes... hasta que ella quiere.

Podría concluir que si el boxeo no existiese, la televisión lo inventaría: un *ring* de seis por seis metros, cámaras fijas, luces fácilmente controladas, tres minutos de acción por uno de descanso para los anuncios. Podría llegar el momento en que ni el público interese, pues sólo unas pocas personas alrededor del *ring* serán suficientes para la “ambientación”.

Yo definiría, pues, el boxeo antes y después de la televisión. El de antes, con arenas y plazas de toros llenas, el de la era romántica, la emoción, el misterio y el drama, el de hace rato con las arenas pequeñas y repletas; y el ahora, con boxeadores bailando *rap*, con repetición instantánea, con pago por evento, sólo para el que lo puede pagar, que no así el pobre pueblo, y todo ello con la debacle del boxeo mexicano que ahora se nutre únicamente del dólar (Maldonado y Zamora, 2000, pp. 10-11).

Esta labor de mediación contribuyó a la difusión de las peleas entre sectores geográficos y sociales de mayor amplitud, contribuyendo a una asimilación de prácticas del campo del boxeo, en el entendido de que “las audiencias se apropian de los productos específicos de acuerdo con sus marcos culturales específicos” (Repoll, 2010, p. 212), y después pasa por distintas comunidades de interpretación empezando por la comunidad de televidencia donde la familia es generalmente la primera de ellas.¹⁷

¹⁷ A propósito de un combate televisado reciente, el poeta José Díaz Cervera recuerda en un artículo periodístico (2010, p 2.): “La verdad es que el boxeo me ha interesado poco, pero aprendí

Tiziana Bertaccini, en su estudio acerca de los héroes populares, entre los que incluye a los ídolos boxísticos originarios de los barrios de la capital mexicana, ha hecho notar que el boxeo en México incluía a cualquier grupo social y que no sufrió censura televisiva a diferencia de lo ocurrido con la lucha libre:

Se prestaba así a ser considerado como una ceremonia más amplia respecto de la lucha, no sólo decisiva para estrechar la identidad de grupo, sino como vaso comunicante de espacios sociales diferentes. Por el contrario, poseer varios campeones en un deporte noble se volvió sinónimo de la grandeza y de la modernidad alcanzadas (Bertaccini, 2001, pp. 114-115).

México contó con un alto número de campeones mundiales en casi todas las divisiones pequeñas y en algunas de las medianas. El listado incluye entre otros a Chucho Castillo, Rubén “Púas” Olivares, Carlos Zárate, Miguel Canto, Guadalupe Pintor, Pipino Cuevas y muchos más así como boxeadores mexicano-norteamericanos como Carlos Palomino y Bobby Chacón. En todo el país y en la zona fronteriza de Estados Unidos las peleas generaban expectación y a ello contribuyeron mucho la televisión, la radio y los medios de prensa impresos, sobre todo los periódicos deportivos *La Afición* y *Esto*. Los combates de mexicanos con japoneses, panameños, puertorriqueños, surcoreanos, tailandeses, venezolanos y

a verlo cuando los sábados por la noche acompañaba a mi padre frente al televisor, en la que fue durante muchos años una tradición mexicana. Aquellos combates épicos de José Medel, ‘Mantequilla’ Nápoles o ‘El Alacrán’ Torres, en la arena Coliseo o en la arena México, fueron parte de un tiempo de extraña comunión entre mi padre y yo, sentados ambos en la sala del departamento en que vivíamos en la Ciudad de México. Todavía recuerdo la conmoción que causaba en el país Vicente Saldívar, al grado de generar una parálisis de todas las actividades cuando peleaba. Saldívar fue quizá el primer ídolo del boxeo mexicano ligado a los intereses de la televisión cuando ésta comenzó a globalizarse a través de los sistemas satelitales que tuvieron en el llamado ‘Pájaro Madrugador’ su primer motivo de asombro (en las calles de Vértiz había una tienda de televisores y consolas llamada Talavera, S. A., donde la gente se arremolinaba frente a los aparadores para ver “en vivo y en directo” las peleas de Saldívar transmitidas desde Japón; lo mismo sucedía en otra tienda de San Juan de Letrán ubicada casi enfrente de los míticos caldos ‘Zenón’”).

norteamericanos ocurrieron por decenas. Además, en varios Juegos Olímpicos boxeadores mexicanos obtuvieron medallas de plata (como Alfonso Zamora, quien llegaría a ser campeón mundial profesional) y de bronce.

La literatura se ocupó del tema del boxeo y de los boxeadores con resultados importantes en el campo literario mexicano. Una de ellas es el reportaje con tintes de novela periodística, de Ricardo Garibay acerca del “Púas” Olivares, uno de los mayores ídolos populares del boxeo mexicano: *Las glorias del gran Púas* (1978). Olivares obtuvo campeonatos mundiales en cuatro ocasiones y se caracterizaba por el relajamiento de su vida, donde predominaban las parrandas, las mujeres y las amistades de ocasión. Garibay escribe acerca de un fracaso, ya que su objetivo consistía en hacer la biografía del boxeador pero sólo pudo conocer de cerca el desorden y veleidad con que se desenvolvía el presunto biografiado, lejos de la disciplina deportiva. El libro fue, sin embargo, un éxito de ventas para la época.

El cuento “El Kid”, de Roberto López Moreno, publicado en libro por primera vez en 1982, es un monólogo interior lleno de autocompasión donde se percibe a un boxeador de antes de 1960, que siente remordimientos por su madre pobre y sufriente. A través del monólogo se trasluce una condición social marginada y la opresión de desempeñar un trabajo destructivo por no tener otra opción (López Moreno, 1986, pp. 67-89).

Rafael Ramírez Heredia obtuvo en 1984 el prestigiado Premio Internacional de Cuento Juan Rulfo, de Radio Francia Internacional, con “El Rayo Macoy” (1984, pp. 33-58), entre un total de más de 2500 cuentos participantes. El texto, narrado en estilo indirecto libre a manera de desdoblamiento que permite el flujo de

conciencia del protagonista, se enfoca en la vida de un joven boxeador en ascenso, prospecto que se proyecta a un campeonato y que parece tener pasta de ídolo popular. Vive en un mundo degradado, lleno de alcohol, prostitutas, travestis y compañeros de parranda, como si tratara de borrar una infancia y adolescencia de pobreza y mucho esfuerzo. La irresponsabilidad, la religiosidad, la violencia contra la mujer y un homosexualismo manifestado por acción y omisión caracterizan al personaje, ebrio en gran parte de los hechos narrados. El final, con el llanto del protagonista ebrio, deja entrever un fracaso inevitable por la ausencia de control personal y los complejos no resueltos.

Aunque ya contaba con una amplia obra, este cuento hizo famoso a Ramírez Heredia a nivel nacional y constituyó una aportación importante a la expresión boxística en la narrativa. Cabe mencionar que este personaje se asemeja a Rubén “Púas” Olivares, aunque también a muchos aspirantes con facultades boxísticas pero que concluyeron prematuramente su carrera por el alcohol y otras adicciones. Por demás, es una visión descarnada que hace trizas la condición de virilidad que puede suponerse indudable en un boxeador.

También en 1984 se llevó a cabo el Primer Concurso de Teatro Salvador Novo¹⁸, en el que una de las siete menciones honoríficas correspondió a la obra de tema boxístico *El campeón*, de Enrique Cisneros y de la cual se habló en el capítulo 3. Desconocemos si esta obra se llegó a representar alguna vez. Su referencia demasiado evidente al boxeador mexicano devenido en diputado pudo

¹⁸ El jurado del mencionado concurso teatral estuvo integrado por Luciana Possamay, Jesús González Dávila, Ludwig Margules, Vicente Leñero, Emilio Carballido, Sergio Magaña y Henri Donnadiou, todos ellos con amplia experiencia teatral. Remarcamos la participación de Leñero como jurado, quien al año siguiente dio a conocer *¡Pelearán diez rounds!*.

ser un impedimento de censura, aun cuando este director, actor y dramaturgo se ha caracterizado por vencer a las prohibiciones. Más probable son las dificultades de montaje, con numerosos cambios de escena, de tiempos, de personajes y 23 personajes individualizados además de varios de carácter colectivo (y superfluo).

De múltiples maneras más se difundió el boxeo. Lo mismo a nivel de publicaciones populares, carteles, posters, programas televisivos propios del deporte o de índole humorística. Se filmaron películas como *Buscando un campeón* (1980), dirigida por Rodolfo de Anda. Especie de *remake* de la película *Guantes de oro*. En ambas actúa Luis Villanueva “Kid Azteca”, legendario boxeador que combatió en más de 200 peleas a lo largo de cuatro décadas. Es llamativo que en el filme los boxeadores retirados den consejos de no beber alcohol, no desvelarse, no comer comida que engorde, no fumar, al boxeador. Que le recomienden disciplina. En la vida real, Rodolfo “Gato” González, el joven boxeador protagonista de la película, llevó una vida casi inverosímil que lo condujo a la cárcel, condenado a 30 años por doble homicidio, además de padecer de alcoholismo.

Como parte de su educación como boxeador, lo llevan ante dos boxeadores gloriosos pero caídos en desgracia: Rodolfo “Chango” Casanova y Ricardo “Pajarito” Moreno. El primero muestra los estragos del alcohol en el rostro lleno de manchas y a una de las preguntas que le hacen contesta que fue a parar al manicomio. Lo mismo ocurre con “Pajarito” Moreno, que además de alcohólico era adicto a la mariguana. De igual modo reconoce que sigue siendo adicto y que también pasó un tiempo internado en un manicomio. “Chango” Casanova falleció antes de que concluyera la producción de esta película. Ambos contrastan con la

elegancia de Kid Azteca, que aunque en la cara demostraba las notorias huellas de su larguísima carrera, muestra lucidez, porte y autoridad moral en la película. Incluso en una escena ostenta sus habilidades con el billar, a pesar de que contaba con 67 años en ese tiempo, edad que en el caso de un boxeador equivale a una vida longeva.

En 1983, se produjo la película *Nocaut*, de José Luis García Agraz, donde de modo convincente, con mayor calidad cinematográfica, diálogos muy realistas y un argumento basado en el suspenso, se presenta el entrampamiento de un boxeador con el hampa que rodea a ese deporte en México.

En general, en México parece haber una tendencia a considerar el boxeo como una manifestación de la hegemonía capitalista y de ahí el enfoque en los medios de comunicación por los cuales se transmiten las peleas, las marcas patrocinadoras (la cerveza y otras relacionadas con el mundo masculino) y los asistentes a las peleas, incluyendo a hombres poderosos y mujeres atractivas, así como en la corrupción generalizada que rodea a este deporte.

A continuación hablaremos de los aspectos biográficos de Fermín Cabal, autor de la obra teatral *Esta noche gran velada*, y del contexto de producción de la obra.

5.- Contexto autoral y de obra de *¡Esta noche, gran velada! ¡Kid Peña contra Alarcón por el título europeo!*, de Fermín Cabal.

A efecto de ubicar la obra *¡Esta noche, gran velada! ¡Kid Peña contra Alarcón por el título europeo!* dentro del contexto de época, presentamos una breve ficha biográfica de su autor, así como un comentario general acerca de la génesis de la obra, las puestas en escena y algunos datos acerca de su recepción. Por último, agregamos una relación general acerca del boxeo y sus manifestaciones en los años inmediatos previos y posteriores al estreno de la obra.

5.1 Biografía de Fermín Cabal.

Fermín Cabal Riera nació en León, España, en 1948. Se inició en el teatro como parte del grupo independiente denominado Los Goliardos, una agrupación fundada por Ángel Facio y que funcionó a manera de cooperativa, con un sentido de creación colectiva, procurando el anonimato individual, de 1964 a 1974. Entre las varias labores que desempeñó en ese colectivo, Cabal fue asistente de Facio en *La boda de los pequeños burgueses*, de Bertolt Brecht en 1972 (Cabal, 2004 p. 11). Esta participación dentro de un colectivo teatral arrojó experiencias fundamentales en el desarrollo de la obra dramática de Fermín Cabal, sobre todo porque, a decir de Carlos Alba Peinado, el grupo Los Goliardos tuvo como gran logro “descubrir un paradigma de creación artística con que superar el anquilosado mecanismo del teatro comercial de los sesenta y al mismo tiempo mantener un fuerte compromiso con los valores contemporáneos que entonces estaban siendo conculcados por la dictadura franquista” (Alba Peinado, p. 115). Ello significó, en

concreto, participar en la creación de un teatro de ideas y fomentar un sentido de libertad en tiempos de censura.

En un principio, Cabal trabajó como actor, pero pronto desempeñó tareas de adaptador en distintos espectáculos de creación colectiva a cargo de otro colectivo, en este caso el grupo Tábano, de Madrid, que funcionaba como una cooperativa autogestionaria. Las obras en que participó como encargado de la dramaturgia fueron *La ópera del bandido* -de resonancias brechtianas ya que al igual que la *Ópera de los tres centavos* (u *Ópera de perra gorda*), de Brecht, es una versión libre de *The Beggar's Opera*, de John Gay-, que se estrenó en la Universidad de Valencia en 1975 (García Ruiz y Torres Nebrera, 2005, p. 126), y *Cambio de tercio*, obra en que más de 70 personajes presentan una serie de instantáneas de la vida española entre 1926 y 1931. Esta obra se estrenó en Barcelona en 1976 y al llegar a Madrid ya contaba con unas 150 representaciones en diversas regiones de España (Samaniego, 1977). El grupo Tábano surgió en 1968 y persistió hasta 1984 y se distinguió por su labor colectiva y por dirigirse a los sectores marginados y de españoles migrantes. En dicha compañía, Cabal coincidió con Juan Margallo y José Luis Alonso de Santos, con quienes habría de desarrollar proyectos teatrales en años posteriores. Esta fue otra experiencia decisiva en su carrera teatral y años después el dramaturgo confesó que separarse del Grupo Tábano fue difícil: “el salirse de una institución, el romper con las raíces de uno mismo” (Giella, 1994, 103).

Luego de haber colaborado con el grupo denominado El Gallo Vallecano, fundado por Margallo, su estreno teatral como autor y director se produjo el 19 de mayo de 1978, cuando la Compañía Monumental de las Ventas puso en escena

en la sala Berceo de Logroño la obra *Tú estás loco, Briones* (Cabal, 1982, p.20), que fue bien recibida por el público y la crítica. Posteriormente escribió diversas obras teatrales con temas de distinta índole: *El cisne* (1978); *Fuiste a ver a la abuela???* (1979), obra con la que dio inició su colaboración con el director Ángel Ruggiero¹⁹, quien dirigió varias de sus obras; *Vade Retro* (1982), *¡Esta noche, gran velada! ¡Kid Peña contra Alarcón por el título europeo!* (1983); *Caballito del diablo* (1985); *Ello dispara* (1990), *Travesía* (1993), *Castillos en el aire* (1995), *Malandanza de don Juan Martín* (1985), *Arde Nápoles* (1996) y *Agripina* (2002). También es autor de *Tejas verdes*, 2002, obra acerca de la dictadura de Pinochet y que fue estrenada en el Teatro López de Ayala de Badajoz, en 2005, por la compañía Arán Dramática, con dirección de Eugenio Amaya. Esta obra, a través de la versión al inglés de Robert Shaw, fue estrenada en la sala del Off West End “The Gate”, de Londres, con dirección de Thea Sharrock. En tiempos más recientes escribió *Ni es cielo ni es azul*, en colaboración con Luis Montes, y *Maldita cocina*, reelaboración de la obra de Arnold Wersker, en colaboración con su hija Amanda R. Cabal. Varias de estas obras han tenido traducciones, ya sea al inglés, francés, polaco, italiano, alemán, portugués, catalán y holandés.

¹⁹ Ruggiero fue director y profesor de teatro, nacido en Argentina en 1946. Militante de las juventudes peronistas, se formó con el director Raúl Serrano. Desde 1976 residió en Madrid. Con el grupo Margerit realizó sus primeros montajes, iniciados con la obra *¿Fuiste a ver a la abuela?*, de Fermín Cabal, de quien dirigió en los años ochenta las obras *Vade retro*, *Caballito del diablo* y *Ello dispara*. También dirigió obras de Fernando Quiñones, de Martínez Mediero y de Jardiel Poncela. Fue uno de los fundadores del taller escuela La Cuarta Pared, en Madrid, en donde realizó cursos durante cinco años de formación del actor a partir de las teorías de Stanislavski. Falleció de un ataque cardiaco en Madrid, en 1992. (*El director teatral*, 1992).

Entre sus versiones teatrales figuran la versión libre de *Non si paga, non si paga*, de Dario Fo, titulada en español como *Sopa de mijo para cenar* (cuya primera versión es de 1979 y la nueva en 2000); *El preceptor* (1980, versión libre de la obra del mismo título de Jacob Lenz, en colaboración con Vicente Cuesta y Francisco Heras); *Entre tinieblas* (1992, versión libre de la película de Pedro Almodóvar); *El Búfalo Americano* (2004), de David Mamet; por Teatro del Noctámbulo, con dirección de Paco Carrillo, estrenada en el XXVI Festival Internacional de Teatro y Danza Contemporáneos de Badajoz. Asimismo, *Y yo con estos nervios* (1989), versión de *Beyond Therapy*, de Christopher Durang; *Estrellas en la madrugada* (1990), de Alexander Galin; *Sabor a miel* (1991), de Shelag Delaney; *La estación* (1992), traslación de la obra de Humberto Marino; *El amante* y *La colección*, (1999), de Harold Pinter; *Otra noche sin Godot*, collage con escenas de varios autores, (2001), y *Variaciones sobre la muerte de Trotsky*, versión española de la obra de David Ives (2002).

Los premios y reconocimientos a la obra de Cabal han sido constantes. *Tú estás loco*, *Briones* recibió el Premio “Radio España” a la mejor obra de la temporada 1978-79 (Cabal, 1982, p. 20) Por *Vade Retro* recibió el Premio Mayte. *¡Esta noche, gran velada!* (1983) dirigida por Manuel Collado, recibió el Premio El Espectador y la Crítica. *Malandanza de Don Juan Martín* (1984) recibió en 1985 el Premio Dos de Mayo, del Ayuntamiento de Madrid. *Travesía*, estrenada bajo su dirección a principios de 1993 con la compañía Producciones Candela, obtuvo el Premio Tirso de Molina 1991. *Castillos en el aire*, que se estrenó en 1995 en el Teatro de la Abadía, bajo la dirección de José Luis Gómez, recibió el Premio de la Crítica.

Además de dramaturgo y director de teatro, Cabal ha sido director y guionista de cine y autor de guiones para televisión. Como guionista de cine figuran *Tú estás loco, Briones* (1980), dirigida por Javier Maqua; *Buscando perico* (1981), dirigida por Antonio del Real; *La reina del mate* (1984), (guión en colaboración con Paloma Pedrero), dirección del propio Cabal, y *Pico II* (1984), dirigida por Eloy de la Iglesia. También cabe mencionar sus guiones de televisión como la serie *Ramper* (1986 y 1988), sobre el famoso payaso español.

Asimismo, ha desempeñado labores docentes en calidad de profesor de la Escuela de Guión de Cine en Cinematografía y Artes Audiovisuales y de Dramaturgia y Diálogo en Literatura Creativa, en la Escuela Superior de Artes y Espectáculos (del Taller de Artes Imaginarias) así como de profesor de Dramaturgia en la Escuela de Teatro de Torrelodones (Universidad de Kent) y en los cursos de verano de la Universidad Complutense. Participó de los cursos "Un verano de guión" celebrados en la Filmoteca de Córdoba y es miembro fundador de las salas Cadarso y Gayo Vallecano. Ha ejercido el periodismo y junto con José Luis Alonso de Santos, es autor del libro *Teatro español de los ochenta* (Cabal y Alonso de Santos, 1985) y, por sí solo, del libro de entrevistas *Dramaturgia española de hoy* (Cabal, 2009). Fermín Cabal ha sido noticia constante en la prensa española por su papel activo en los cambios efectuados en 2013 en el seno de la Sociedad General de Autores Españoles.

5.2 Génesis de la obra *¡Esta noche, gran velada! ¡Kid Peña contra Alarcón por el título europeo!*, de Fermín Cabal.

El tema del boxeo dio lugar a diversas obras teatrales entre 1977 y 1985. En buena medida, las condiciones por las que pasaban España y la mayoría de los países hispanoamericanos en cuanto a pasar de dictaduras a democracias dio lugar a puntos en común en cuanto a temas, y de ahí que el investigador Miguel Ángel Giella (1996, pp. 204-205) hablase de convergencias entre autores teatrales de lengua española. En ese sentido, el dramaturgo venezolano Rodolfo Santana, en una entrevista de fecha 12 de junio de 1992, en San Felice, sugiere que una obra suya pudo detonar la creación de *Esta noche gran velada*, de Cabal:

En alguna manera... yo pienso que nos robamos unos a otros... y segundo, que nos comunicamos muy bien. Hay una cierta búsqueda de demonios, de fantasmas, de situaciones que son convergentes, que tienen afinidad. Por ejemplo, yo escribo una obra sobre boxeo, *Fin de round*, y Fermín Cabal escribe otra sobre el mismo tema...

Sin saberlo...

No, creo que lo sabía. Él la vio en el Festival de Caracas, pero aun así, él escribe una obra sobre el boxeo, (*Esta noche gran velada*), por lo que hay relaciones temáticas entre nosotros. (Giella, 1994, p. 85).

Cabe señalar que la obra de Santana fue escrita en 1977 y llevada a escena bajo la dirección de él mismo en 1981, durante el Quinto Festival Internacional de Teatro de Caracas, que convocó a grupos teatrales de 28 países (Vilda, 1983, p. 370).²⁰

Sin hacer mención de lo anterior, en una entrevista con el investigador teatral argentino Miguel Ángel Giella, fechada en Madrid el 15 de julio de 1992,

²⁰ Fermín Cabal se encontraba en Caracas acompañando a José Luis Alonso de Santos, quien presentó *El álbum familiar*. Agradezco al Dr. Miguel Nieto la observación.

Fermín Cabal habla acerca de las condiciones de la creación y montaje de la obra, sobre todo respecto a las decisiones de Manuel Collado²¹:

Esta noche, gran velada está escrita de otra manera. Manolo Collado, un joven empresario del teatro comercial, había visto en Barcelona, *Sopa de mijo*, le había gustado mucho y compró los derechos para hacerla aquí en Madrid. A raíz de esto, me insistía en que le escribiera una comedia, y empecé a darle vueltas al tema. Yo tenía la idea; había hecho una sinopsis de una comedia de boxeadores y se la había propuesto al Grupo Tábano. El personaje de Kid Peña y su relación con el mánager ya existía en aquel esquema. De pronto pensé que Santiago Ramos, que era el protagonista de *Tú estás loco, Briones*, lo podía hacer. Hablé con Santiago y se animó. Le puse a Manolo Collado la condición de que la tenía que dirigir Juan Margallo, antiguo director de Tábano, e interpretarla Santiago Ramos. Y llegamos a ese acuerdo. Yo pensaba que, por qué no intentar con la gente que habíamos trabajado en el teatro independiente, pasar al teatro comercial con una obra de cierta dignidad y aceptar el género de la comedia. Recuerdo que tuvimos bastantes presiones del medio independiente que no veía con buenos ojos que trabajáramos en el teatro comercial. Juan Margallo no quiso dirigirla y, finalmente, hicimos la función y fue un éxito grande.

Y, por fin, ¿quién la dirigió entonces?

Manolo Collado, pero yo lamenté siempre que Juan Margallo no lo hubiera hecho. Creo que Collado hizo algunas concesiones al público que no eran necesarias. La obra funcionaba igual, y él se empeñaba –con ese temor de los empresarios- en adornarlo todo y añadir efectos; concretamente, el personaje del empresario de la velada que sale un par de veces lo hizo un enano y era el plato fuerte del espectáculo. A mí me parecía

²¹ Manuel Collado (1944-1992) fue un productor y director teatral nacido en Madrid y activo en las labores teatrales desde su niñez en calidad de actor de teatro infantil hasta los 17 años. A su prematuro fallecimiento por enfisema pulmonar el subtitular de ABC destacó que “puso en escena obras como ‘Equus’ y ‘Esta noche, gran velada’” (Fallece Manuel Collado, 1992, p. 75).

lamentable la idea. Entonces tengo el recuerdo de *Esta noche, gran velada* de no haber estado de acuerdo con el montaje. Pero al mismo tiempo, bueno, fue bien; realmente Santiago Ramos lo hizo genial, Jesús Puente estaba muy bien y era un dúo de dos grandes actores españoles. Y, claro, eso arrastró mucho público y se mantuvo muchos meses en cartel.

Después de *Esta noche, gran velada*, y de haber ganado las elecciones los socialistas en 1982, entré a trabajar en el Ministerio de Cultura con el equipo de cine de Pilar Miró... (Giella, 1994, pp. 103-104).

Cabal se encontraba ya en otra etapa de su carrera procurando cumplir con otros objetivos. En unas declaraciones hechas al diario *El País* comentó que “entendemos el teatro como una utilidad ciudadana, a base de espectáculos simples, que hablen de problemas directos”. (Samaniego, 1977). Y en cuanto a las circunstancias que comenta respecto a las decisiones del director Collado, es parte de lo que Oliva Bernal señala en cuanto a que Cabal tenga en cuenta siempre desde la experiencia escénica “el espectáculo y la opinión de directores y actores acerca del proceso de creación” (Cabal, 2004, p. 11).

A decir de Lorenzo López Sancho (1983, p. 70) esta obra había pasado por varios concursos sin ser premiada, aunque llegaba a estar entre las finalistas. Luego de criticar que todos los personajes sean tipos o tópicos, hace referencia a la honestidad de Cabal en cuanto a incluir en el programa de mano (al que califica de “excelente”):

la referencia verbal y gráfica de las fuentes de su drama: los grandes filmes, especialmente norteamericanos, sobre historias más o menos románticas, siniestras y ejemplarizadoras del interior de ese feroz espectáculo deportivo que es el boxeo, sentina de “tongos”, combinaciones, enredos y suciedad en los Estados Unidos, y declinante

deporte que muy pocos practican y ha perdido aparentemente la posibilidad de ofrecer grandes figuras entre nosotros.

¡Esta noche, gran velada! cuenta con una peripecia con “tongo”, apuestas trucadas, hermosa que seduce, boxeador ingenuo y puro, cuyas desventuras poco más o menos, salen de aventuras en las que fueron protagonistas Bogart, Kirk Douglas, Paul Newman, Burt Lancaster, etc. Dados esos aceptados precedentes, la comedia excelentemente trabada y llevada a desenlace, es como un ejercicio de reválida del autor al que hay que reclamar originalidad verdadera. Cabal conoce el ambiente. [...].

5.3 Las puestas en escena y ediciones de la obra.

¡Esta noche, gran velada! se estrenó el 23 de septiembre de 1983 en el ya desaparecido Teatro Martín, de Madrid, bajo la dirección de Manuel Collado y con producción de “Salvador Collado, Producciones Teatrales Escena, S.I.”. El reparto estuvo integrado por Santiago Ramos como Kid Peña, Jesús Puente como Ángel Mateos,²² Miguel de Grandy como Marcel Esparza, Licia Calderón como Marina Marín, Jesús Bonilla como Sony Soplillo y Enrique Fernández (un actor enano, de acuerdo a lo que señala Fermín Cabal en su entrevista con Giella) como Achúcarro. La escenografía y la iluminación estuvieron a cargo de Ramón Sánchez Prats y de José Luis Escobar, respectivamente, mientras que como ayudante de dirección fungió Manuel Ángel Egea (Cabal, 1995, p. 6). La voz del

²² En un comentario sobre una foto de Licia Calderón que ilustra una nota de semblanza de J.I García Garzón (1983, p. 85) acerca de la actriz en la sección Gente de *ABC*, se expresa textualmente que “Jesús Puente hace la mejor actuación de su vida en la comedia “¡Esta noche, gran velada!”, de Fermín Cabal, que se representa en el renovado y remozado teatro Martín. Licia Calderón le da la réplica en un difícil papel, prueba de la que sale airoso. “¡Esta noche, gran velada!” es una de las mejores comedias sobre la escena madrileña de hoy: divertida, interesante, tierna, poética, aguda, ingeniosa; un acierto redondo de su joven autor”.

spíker estuvo a cargo de José Zamora (Martín Bermúdez, 2008, párr. 6). La obra estuvo en cartelera durante más de ocho meses.

Años después, el 18 de septiembre de 1986, se efectuó una versión televisiva en el espacio *La comedia dramática española*, de TVE, donde participaron como actores Santiago Ramos, Jesús Puente, Licia Calderón, Miguel de Grandy y Jesús Bonilla. (La comedia dramática, s/f).

La obra ha tenido diversas puestas en escena posteriores, tanto en España como en otros países. En el caso español figura una en Murcia, bajo la dirección de A. Morales, con la Escuela de Arte Dramático de Murcia, en 1995 (Benjamín Seva, 2010). También en Murcia, hubo otro montaje de la obra, por el grupo Doble K, bajo la dirección de Inmaculada Rufete y Alfredo Zamora, en 2000 (Doble K Teatro, 2006). Otra puesta estuvo a cargo del grupo Acatap, bajo la dirección de Manuel Troncoso, en 2002-2003, en el Teatro Príncipe Gran Vía, de Madrid (Esta noche, 2010). Entre las reposiciones realizadas en México figura una realizada en la ciudad de Puebla, de mayo a septiembre de 2009, bajo la dirección de Luis Cabrera, con la compañía Teatro Melpómene, en el teatro del mismo nombre (Sánchez García, 2009) , en la cual se cambió el gentilicio del título, quedando como *¡Esta noche, gran velada! ¡Kid Peña contra Alarcón por el título americano!*. En la ciudad de México hubo dos puestas en escena en 2010. Una en la Primera Etapa del XVIII Festival Nacional de Teatro Universitario (Primera etapa, 2010) y una puesta en escena en la que el título fue cambiado a *Los Alacranes*, dirigida por Humberto Zurita y con la actuación de la actriz venezolana Alicia Machado, ex Miss Universo, en el papel de Marina Marín (Arellano García, 2010). También

tenemos registro de una adaptación chilena, dirigida por Benjamín Berger, que se tituló *Velada*, en 2008 (Santi, 2008)

En el terreno de las ediciones, apareció como libro por primera vez en 1983, junto con *Caballito del diablo*, como número 83 de la colección Espiral de la editorial Fundamentos, de Madrid, y ha tenido varias reediciones. En 1992 fue publicada en *Teatro español contemporáneo: antología*, dentro de la colección Tezontle del Fondo de Cultura Económica (en Madrid) en coedición con el Centro de Documentación Teatral y la Sociedad Estatal Quinto Centenario, y en 1997, junto con *Castillos en el aire*, como número 428 de la colección Letras Hispánicas de la editorial Cátedra en una edición a cargo de Antonio José Domínguez.

Tanto la puesta en escena como la edición se encuadraban en un ambiente donde el boxeo tenía repercusiones mediáticas a nivel mundial.

6.-El campo del boxeo en *¡Esta noche, gran velada! ¡Kid Peña contra Alarcón por el título europeo!*, de Fermín Cabal.

En este capítulo analizaremos de manera general los aspectos compositivos de la obra dramática *¡Esta noche, gran velada!*, de Fermín Cabal para después referirnos a los aspectos en que la obra establece relación con el campo del boxeo. En la primera sección consideramos los aspectos textuales, incluyendo un resumen de los dos actos, y los paratextuales. En la segunda sección, los aspectos generales del campo boxístico que constituyen parte importante de la acción dramática.

Es de hacer notar que el tema del deporte ha sido tratado dramáticamente en obras posteriores de Fermín Cabal, como es el caso de *Travesía*, donde dos situaciones de tensión dramática entre los dos personajes varones se expresan en una conjunción del plano verbal y del juego de ping-pong. A su vez, en *Ello dispara* varias de las acciones corporales de los personajes consisten en ejercicios físicos por sí mismos o con implementos como los tensores, así como en la ejecución de *katas* y patadas de karate. Sin embargo, ninguna se plantea por completo como tema en términos del campo de un deporte como sí ocurre en *¡Esta noche, gran velada!*, donde los hechos del boxeo cumplen un factor determinante de las acciones al aunarse a otras situaciones vitales, tal como se puede observar en los aspectos compositivos textuales y paratextuales de la obra.

6.1.- Composición dramática.

6.1.1 Título y resumen de la obra

El título escrito con signos de admiración reproduce la frase con que comúnmente se anuncia una pelea de boxeo ya sea a través de un cartel, de un carro de sonido o por spot radiofónico. Cuenta también con un subtítulo que sólo se incluye en la portadilla del libro: *¡Esta noche, gran velada! ¡Kid Peña contra Alarcón por el título europeo!*

Siguiendo la tipología de López-Casanova (1994, p.13), el título explicita motivos temáticos temporal y factual. El subtítulo agrega más información del aspecto factual, incluyendo identificadores onomásticos. De conformidad con una clasificación de Lotman (1996a, p. 81), bajo una condición metonímica el título de esta obra se refiere al texto que designa, pues indica un hecho causal directamente relacionado con el tema, en este caso la función de boxeo y la parte del día en que se efectuará. El subtítulo a su vez, indica de manera plena a los dos combatientes, aunque sólo uno de ellos será personaje presente de la obra. Es de notar que tanto el título como el subtítulo carecen de verbos, aunque ello no impide la indicación del tipo de acción a realizarse, ya que corresponde a expresiones propias del campo del boxeo, además de que podría considerarse que están elididos (“habrá”, para el título; “pelearán”, para el subtítulo).

Es de notar que aunque se menciona que Kid Peña combatirá por el título europeo, no se especifica la categoría (pluma, liviano, etc.) a la que pertenece. Como indica la nota al pie de página en la edición de Antonio José Domínguez (p.

84, nota 4)²³, esto obedece al ajuste a las condiciones de peso del actor respectivo en escena.

La obra se divide en dos actos explicitados, sin divisiones internas marcadas y cuyo argumento es el siguiente:

ACTO PRIMERO: Kid Peña, el protagonista, se encuentra ante lo que debería ser el combate decisivo de su carrera, que es la pelea por el título europeo contra un rival de apellido Alarcón. La pelea ha sido arreglada por Fabián Achúcarro²⁴, el promotor, y Ángel Mateos, el mánager, para que Kid pierda a fin de que los dos mencionados y otras gentes más implicadas en el negocio ganen jugosas apuestas. Dentro de la obra, sólo está enterado de esto Marcel Esparza, su entrenador, aunque también lo están los séconds de Alarcón, personajes ausentes que apuestan aparentemente de modo desventajoso con Sony Soplillo, a su vez ingenuo ayudante de Kid y ex boxeador, que está poniendo en juego una cantidad elevada respecto a su condición de pobreza. La crisis se desata cuando, en el vestidor, previamente a la pelea, Sony entrega a Kid una carta enviada desde Zamora por Anita, su novia y aspirante a actriz, en la que ella le comunica que termina la relación amorosa con él para irse con su apoderado artístico. Kid, desalentado, se niega entonces a pelear y decide regresar a su pueblo a vivir con su madre en la granja donde crían cerdos. Esa repentina decisión desata la presión de don Ángel para que suba al ring, llegando al grado de representar metateatralmente el papel de su madre para tratar de convencerlo. Al no lograrlo,

²³ Todas las referencias relativas al texto de *¡Esta noche, gran velada!* en este trabajo corresponden a esa edición. Al respecto sólo incluimos el número de la página donde se halla la referencia.

²⁴ “Todo promotor que se haya visto tiene a Shylock en el hombro” ha dicho Colum McCann (en Kimball y Schulian, 2011, p. X).

sale en busca de Achúcarro para informarle. En el ínterin, Kid se entera de la apuesta de Sony y empieza a cambiar de opinión.

ACTO SEGUNDO: Ante la salida de todos, Marina entra y, bajo pretexto de ayudarle a conseguir un boleto de tren, conversa con Kid de un modo seductor. Luego de un flirteo, lo engaña diciéndole que está embarazada de don Ángel y que éste se niega a responder por el niño. El Kid se ofende por la presunta irresponsabilidad. Cuando Mateos regresa con Achúcarro, éste reacciona con amenazas directas, frente a las cuales Kid se muestra indiferente, mientras en cambio expresa que subirá al ring sólo si Mateos se compromete mediante contrato escrito a casarse con Marina y responder por el niño. Mateos se ve obligado a aceptar tal condición, lo cual hace que Achúcarro se vaya tranquilo, pensando que la pelea se llevará a cabo del modo previsto. Kid le dice a Mateos que subirá a ganar la pelea, pero que lo desconoce como mánager, y luego se retira de la escena para ponerse la ropa de combate. En ese momento surge una petición desesperada de Mateos a Marcel de que le ponga éter en la toalla a fin de que sea derrotado con facilidad. Marcel acepta con la condición de una liquidación laboral justa. Kid se santigua y sale de escena para dirigirse al ring. Mateos, en cambio permanece en el vestidor para redactar el convenio con Marcel mientras se escuchan las palabras de anuncio de la pelea y los gritos del público. A través de ese recurso sonoro se sabe que la pelea dura muy poco, ya que al principio de la pelea Kid derriba dos veces a Alarcón, quien no se levanta a la cuenta de diez, con la consiguiente aclamación del público hacia el ganador. Cuando regresan todos al vestidor, Mateos recomienda huir, consejo dirigido sobre todo al Kid. Mateos huye con Marina. Kid, posa sonriente ante los fotógrafos, y luego de

ducharse y sostener una plática con Sony y Marcel, sale directamente a la calle. Poco después se recibe en el vestidor una llamada telefónica de Anita. Luego de golpear el portón metálico para que le abran, Kid entra desangrándose y logra hablar con Anita, que parece tener intención de volver con él, al haberse enterado por radio de su triunfo. Kid muere sin terminar la conversación con Anita y será Marcel el que la concluya diciendo eufemísticamente que el campeón está cansado.

6.1.2 Trama

La obra se ciñe a las tres unidades del teatro clásico francés, con una temporalidad que va acorde al tiempo de la escena, que será de menos de dos horas, un espacio único que es el vestidor y una acción centrada en unos cuantos hechos conexos en torno a la pelea de campeonato que sostendrá el Kid contra Alarcón bajo un arreglo preparado conforme a las apuestas.

La trama se sostiene en una serie de tensiones y distensiones, a través de conflictos pasajeros que se resuelven momentáneamente y que luego reaparecen con otro grado de intensidad o violencia. Conforme a una disposición retórica, el diálogo inicial entre Marcel y Sony funciona a manera de prólogo y presenta la situación previa al incidente desencadenante.²⁵ La trama principal tiene como eje el acuerdo para que Kid se enfrente a Alarcón por el título europeo y se deje vencer por puntos a efecto de que surtan ganancias las apuestas en contra suya efectuadas por el promotor Achúcarro de conformidad con el mánager Don Ángel.

²⁵ Entendemos el concepto de *incidente desencadenante* conforme a José Luis Alonso de Santos: “un tipo de acontecimiento que sucede en el transcurso de la obra y que tiene como finalidad dramática activar la causalidad del desarrollo de la historia” (Alonso de Santos, 2008, p. 139).

Kid siente que tiene posibilidades de ganar y esa derrota forzada le genera dudas acerca de su propia vida sentimental, familiar y profesional. Un factor determinante es la historia personal de su relación con Anita, una mujer de origen modesto que se desempeña como modelo gracias a un soborno hecho por Don Ángel con dinero del propio Kid. Esta relación se entrecruza como hecho superveniente a través de una carta en la cual ella rompe unilateralmente la relación. La carta llega en un momento culminante, previo a la pelea, y por ello Kid manifiesta que no desea combatir y sí, en cambio, regresar con su madre a criar cerdos.

El incidente desencadenante es la carta que Kid recibe de Anita y que Sony, con mucha buena fe y a pesar de la oposición de Marcel, le entrega al boxeador. Ese elemento causal precipita el conflicto y atraviesa la obra en cuanto a motivaciones y conductas de los personajes. En todo este proceso presentado en una secuencia de acciones con firmes nexos causales, el protagonista sufre una transformación conforme a un hecho detonante que a la larga desencadena la crisis y el final trágico. En la obra se manifiesta un trasfondo de sufrimiento, de explotación y degradación social; sin embargo, estas condiciones se atemperan a causa de las frases de humor y las actitudes ingenuas de algunos personajes.

A través de la negativa de Kid para combatir por efecto del rompimiento con la novia es como se entrecruzan el tema boxístico y el pasional para desembocar en un final trágico, a lo cual también contribuye la subtrama de la apuesta de Sony, quien no sólo ha puesto en riesgo todo su sueldo en favor de Kid sino que incluso ha solicitado un anticipo para hacer mayor el monto apostado. Esa fraternal muestra de confianza y la muy plausible posibilidad de pérdida, contribuyen a que Kid se decida a pelear contra Alarcón para obtener la victoria.

Estos hechos de la realidad se imbrican con el fingimiento y la mentira. Primero, la fallida intención del mánager de proceder como si fuera la madre de Kid para convencerlo y luego la invención de Marina Marín en cuanto a un presunto embarazo causado por Don Ángel, quien estaría renuente a reconocer a la criatura. Esta conjunción de hechos provocan que Kid acceda a subir al ring, pero no para dejarse derrotar fraudulentamente como ha sido el pacto, sino para vencer por nocaut a su rival. Apuestas, mujeres, un campeonato que por voluntades ajenas no es posible obtener y una pérdida del objeto amado por decisión también ajena, conducen a la actitud de impotencia de Kid, que a su vez provoca que caiga en una especie de locura bélica, de lo cual hablaremos más adelante.

La apuesta a gran escala hecha por Achúcarro, un apoderado que se desenvuelve a la manera de un líder del hampa, y la apuesta de Sony -una cantidad pequeña vista en general, pero enorme en relación a sus limitados recursos- se imbrican con dos relaciones amorosas: la de Kid con Anita y la de Marina con Don Ángel, para conducir a un desenlace inesperado, que es la decisión de combatir y obtener la victoria. Como resultado de este conjunto de acciones imbricadas se echa por tierra la apuesta mayor y se beneficia a Sony; a la vez, trae como consecuencia el arrepentimiento de Anita y su deseo de regresar con Kid. Sin embargo, el triunfo de éste, victoria boxística pero más aun moral, significa también su derrota vital, su muerte

Las acciones tienen su origen como llegadas exteriormente al escenario: las fuerzas dañinas provienen de fuera de ese lugar de resguardo anterior al combate y previo a la vuelta al mundo cotidiano, que es el vestuario. Esas intrusiones determinantes son la ya mencionada carta de la novia, que llega por medio de

Sony; la pelea que no se ve en escena y sólo se conoce por el entorno acústico de una pelea profesional proveniente del exterior y los comentarios posteriores a la pelea; el homicidio, del que sabemos sólo por la entrada de Kid agonizante. Y también, aunque de manera parcial, la llamada de Anita, cuyos parlamentos no se explicitan textualmente. Es decir, que se despliega una realidad que vemos, desde un punto de vista fijo, observando de manera elíptica todo el *afuera* que cierne su poder sobre estos personajes que forman parte de un engranaje mayor donde impera el papel de lo ilegal.

La peripecia es un motivo constante desde el propio incidente desencadenante de la carta de la novia, donde el equilibrio inestable en que se hallaba Kid termina por deshacerse. En principio, parece firme su decisión de no subir al cuadrilátero, aunque luego habrá de cambiarla. Parece firme y lo es, asimismo, el hecho de que haga valer su voluntad de no ser parte del fraude y, en cambio, obtener la derrota, con lo cual derrumba todo el corrupto plan del tongo. Muy elocuente es, por cierto, que Mateos, dado a frases grandilocuentes a lo Churchill, resuma esta peripecia con la frase de “que una victoria tan grande haya que pagarla tan cara”, demostrativa de la ambivalencia con que se consideran numerosos hechos deportivos, sobre todo en cuanto a deformar la lógica del triunfo y la derrota.²⁶ Otra peripecia, que une el principio y el final de esta obra teatral es el arrepentimiento de la novia, a través de la llamada, en plena agonía de Kid. Ya Marcel señala la idea de circularidad, la idea reiterada de que las cosas

²⁶ A este respecto, discrepamos de la opinión de Manuel Pérez Jiménez (1996, p. 3) de que “Cabal no parece mostrar especial empeño en que la anécdota que construye sea asimilada por el espectador a su experiencia cotidiana, antes bien, la reviste de un conjunto de peripecias, un tanto peregrinas (la novia que abandona al boxeador, la madre que vela por el negocio en el típico pueblo español), que vienen a deparar globalmente una impresión de ‘verosimilitud inhabitual’”.

volverán a su punto normal: “la vida da muchas vueltas” (p. 96), que en este caso cobra un sentido de sarcasmo por el final de Kid.

Para Kid no hay más salida que la vuelta idílica al edén familiar, luego de sufrir el abandono y estar harto de la corrupción boxística. La familia le resulta un ámbito de salvación y de pureza, como si fuera una vuelta al vientre materno y, por ende, al paraíso. Pretende pasar de una actividad compleja y moderna a una de tipo tradicional, como es la cría de cerdos. Sin embargo, no se da cuenta de las consecuencias fatales de incumplir las normas de ese mundo corrupto, que harán imposible ese regreso. Kid no parece entender cuándo sus interlocutores están mintiendo, salvo en el cambio brusco, con toma de conciencia momentánea, en que califica a Marina de “puta callejera como las demás”. Aunque por un momento (p. 136), Kid sonrío taimado, ha de morir sin darse cuenta de la amenazante situación en que se envolvió por su voluntad de ganar la pelea a toda costa

6.1.3 Lenguaje

La obra se mantiene en un nivel de reproducción literaria del lenguaje coloquial de Castilla. Es perfectamente comprensible para un hispanohablante estándar y aun respecto a la jerga boxística es sumamente mesurado. Cumple con la observación de López Sancho en su reseña (1983, p. 70), en cuanto a que Cabal “dispone de una capacidad coloquial viva, natural, expresiva, lo bastante flexible para inclinarse a lo dramático o a lo cómico sin esfuerzo, en transiciones cargadas de naturalidad teatral”. Los diálogos son rápidos, con tensiones y relajamientos. En la obra lo agónico se da junto con esas contradicciones constantes, a veces con efectos chuscos y de los cuales hay varios ejemplos,

sobre todo al considerar la aparente literalidad del lenguaje, aunque en realidad se trate de silepsis o dilogías, como en el siguiente caso de dos conversaciones distintas, una en un carril personal sentimental y la otra en un carril del boxeo:

MARCEL. ¿Cómo que te deja? ¿Así por las buenas?

KID. Por las buenas no, por las malas. Se va con otro.

(...)

KID. ¡Me deja, Marcel!

MARCEL. Ya te he oído. ¿Es que no sabes decir otra cosa?

KID. Pero ¿por qué me tiene que dejar a mí precisamente? ¿Por qué a mí?, ¿por qué?/

MARCEL. ¿Y a quién va a dejar si tú eres su novio?

KID. ¿Qué voy a hacer ahora?/

MARCEL. De momento, prepararte para el combate, y después ya veremos, lo que sea sonará... (p.95)

Otro caso tiene que ver con la simpleza de Sony que parece entender un solo nivel de literalidad:

MATEOS. ¿Que se ha ido? ¿Por dónde?

SONY. Por la puerta. (p. 98).

En un momento de tensión en que se halla Kid con su mánager y sus séconds, se expresa esta ironía inconsciente por parte de Marcel:

MATEOS. (A MARCEL) Llévate a ese imbécil fuera.

MARCEL. ¿A cuál, señor Mateos?

MATEOS. A Sony. Tengo que hablar a solas con el chico. (p. 101)

Varios parlamentos en doble sentido se relacionan con el coraje del Kid por el abandono que ha sufrido:

MATEOS. Pero jugaremos lo mejor posible nuestras cartas.

KID. La mía está bien clara. (*Le enseña la carta de marras.*) ¡Me deja! ¡Se va con otro! (pp. 104-105)

* * *

MATEOS. Tu novia es muy guapa, chico.

KID. Ya no es mi novia.

MATEOS. Sigue siendo igual de guapa. (p. 106).

* * *

MATEOS. Mujeres, mujeres, mujeres (*Suspira profundamente*) ¿Dónde íbamos?

KID. Yo a mi casa, Don Ángel, con mi madre.

MATEOS. ¡No empieces otra vez con esas bobadas!

KID. No empiezo. Terminó, ya se lo he dicho. (p. 108),

El hecho de que Kid sea de signo Tauro da lugar a un juego de palabras en el que sin querer va implícita la infidelidad de Anita:

KID. Soy Tauro.

MARINA. También te va.

KID. Por los cuernos, ¿no?

MARINA. Por la cabeza dura.

Luego de que el combate ha terminado con la sorpresiva victoria de Kid y la inminente venganza del apoderado, se da este diálogo entre el mánager y el entrenador:

MATEOS. (...) ¿Qué te ha dicho Achúcarro?

MARCEL. A mí nada, pero cuando el árbitro ha terminado la cuenta, se ha puesto en pie, ha partido el puro de un mordisco y ha dicho "¡Me cago en su puta madre!".

MATEOS. ¿En la puta madre de quién?

MARCEL. No se lo he preguntado

MATEOS. ¡Ah, bueno! (p. 147).

Otro juego chusco (p. 136) ocurre cuando Mateos, Marcel, Marina y Kid piden papel para elaborar la promesa de matrimonio entre el primero y la tercera, y Sony ofrece el periódico, como si se tratara de defecar. También son humorísticas las ocasiones en que Sony canta “Son tus perjúmenes, mujer”, la canción elegida para ser la contraseña de que don Ángel está llegando, sobre todo cuando la canta luego de que éste ya entró. En general, la canción cobra un efecto irónico, dadas las circunstancias de la pérdida de Anita, que arrebatan la razón del Kid. En otro momento ocurre un contraste cómico, al estar Sony silbando como carretero y cantando la canción de “Son tus perjúmenes, mujer”, que se vuelve un fondo cruel para el suspenso que produce la lectura de la carta, la cual desde su llegada supone contener una noticia de interés para el Kid.²⁷

Los personajes parecen concebir las consecuencias de los acciones ocurridas sólo en función de sí mismos, lo que da lugar a juegos de involuntario humor negro como cuando, ante el conflicto sentimental de Kid, Don Ángel expresa: “y tenía que ser hoy. También es desgracia”: para el mánager, la coincidencia temporal con la pelea es un factor agregado a la pérdida misma. Todo este humor contribuye a distensionar la situación, cuyas consecuencias no se perciben tan ominosas sino hasta que el promotor Achúcarro profiere sus amenazas de modo extremadamente brusco e intransigente. Aun así podrían tener un aire farsesco, que a fin de cuentas no lo será cuando el final nos muestre la fatalidad.

²⁷ La canción fue popularizada por Carlos Mejía Godoy y el grupo Palacahuina, nicaragüenses que vivieron exiliados en España. Es de notar la fuerza del sandinismo en esos años 80 y la internacionalización de su imagen pública: tiempos que todavía eran de utopía.

Son constantes las consideraciones entre lo que realmente ocurre y las potencialidades que pudieron ocurrir, lo cual da pie para que se hable a partir de suposiciones. Esto se percibe en el uso del subjuntivo que hace Kid al decirle a Mateos: “pero si tuviera una oportunidad, le demostraría a usted...”, hipótesis que merece una respuesta realista del mánager: “Ya no, ya no... No sueñes con el hada madrina”. Sin embargo, Mateos continúa con las suposiciones al involucrar a los espectadores acerca de lo que podría pasar si el Kid no pelea, a fin de cuentas una virtualidad que de una u otra manera se concretará. Mateos se ve obligado a recurrir a expresiones hiperbólicas para hacer que Kid entienda y a procurar otro nivel de expresión en cuanto a los referentes: “Habrá que devolver el dinero de las localidades y eso son millones... No creo que tengas cerdos suficientes para responder”. Esta exageración retórica de don Ángel se refuerza cuando emplea las palabras “masacre” y “genocidio” en el momento en que se entera de que Kid saldrá a ganar, lo cual traería como consecuencia la inevitable venganza de Achúcarro (p. 140).

En general, se percibe una influencia cinematográfica en cuanto a la fluidez de los parlamentos de los personajes, con diálogos a base de frases cortas y precisas. Con ello se contribuye a una dinámica teatral, muy efectiva para la verosimilitud de la propia obra, considerando sobre todo los acostumbrados niveles básicos de expresión oral de los boxeadores y de quienes los entrenan o promueven en el negocio del deporte.

6.1.4 Metateatralidad y melodramatismo

La obra transcurre en un nivel de realidad, objetividad y verosimilitud, con una integración de los planos diegético y escénico. Las acciones se patentizan ante el espectador, siguiendo un orden causal y cronológico, dentro de un ambiente reconocible. Ello incluye los propios fingimientos, ya que sin salirse de ese esquema lógico en la secuencia de acciones, el mánager Don Ángel representa lo que para nosotros, como receptores, constituye una escena metateatral, al recurrir a un transexualismo totalmente fingido (pp. 109-113). Esta metateatralidad constituye un uso práctico, con fines persuasivos, pues para convencer a su pupilo de que suba al ring, el mánager, que es equiparable al padre en los hechos, se transforma en la madre de Kid, dando lugar a confesiones involuntarias de ambos en relación al modo en que se conciben mutuamente en cuanto a sus respectivas imágenes. La escena funciona como la carnavalización de un examen de conciencia, a partir del papel pastoral que ejerce el mánager. A través de estos hilarantes parlamentos obtenemos información acerca de situaciones particulares vividas por Kid como el hecho de que la madre le haya pedido que abandone el boxeo. De igual modo, el beso que Mateos-madre da a Kid origina que éste confiese que su madre nunca lo ha vuelto a besar desde que quedó viuda (p. 110).

De acuerdo con Orlas Durand (1993-1994, p. 39), en el resumen de su artículo, “el componente metateatral constituye un vector fundamental de la dramaturgia de Fermín Cabal”, quien aprovecha

ese componente reflexivo para explorar la compleja relación entre la apariencia y la realidad. Los recursos utilizados por el autor varían desde el uso conscientemente

exacerbado de la teatralidad en *Tú estás loco*, *Briones* y *Vade retro!*, a la multiplicidad de planos superpuestos de *¡Esta noche, gran velada!* o el teatro dentro del teatro en *Caballito del diablo*. Mostrando -y desvelando- tales apariencias y engaños ante el espectador, Cabal pone en cuestión las fórmulas del espectáculo dramático y de la vida cotidiana.

En la escena metateatral la vida cotidiana se convierte en objeto de teatralización dentro de la propia escenificación, con uno de los personajes fingiendo ser alguien distinto -una madre- y el otro actuando como él mismo, aunque con una enfatización de su rol de hijo. La vuelta de la escena metateatral, farsesca, termina bruscamente de modo realista y con una suposición de hechos no exenta de ironía, que consiste en la amenaza de Don Ángel de que les sacará hasta la última peseta.

Orlas Durand (1993-1994, p. 49) resume de modo muy concreto los roles que ambos asumen en este juego metateatral:

En el arranque de la escena, Mateos pretende articular el discurso y la dramatización del mismo del modo más verosímil posible para alcanzar su propósito. Así pues, intenta introducir a Kid en su mismo espacio y nivel escénico al darle la bolsa, objeto que sirve para adecuarlo a su papel de recién llegado de un viaje; sin embargo, el púgil no se sume en el plano ocupado por su representante y se mantiene como público, en una distancia crítica que le permite corregir los defectos de la actuación de Mateos.

Mateos aprovecha su actuación como madre para exhibir su arrogancia a través de autoelogios: “Él, que es un padre para ti”, “qué hombre más considerado”, “pero ahora resulta que es un caballero”, ante lo cual Kid confiesa que para ella el manager tiene “cara de lagarto” (pp. 111-112). Este detalle recuerda un tanto a Mellish, el entrenador de Cashel Byron, en *The Admirable Bashville*, cuando en el acto primero hace referencia a la mamá de su pupilo,

suponiendo lo que ella diría acerca de él: But remember / Thy mother –were that sainted woman here- / Would say: Obey thy trainer. (Shaw, 2010, Acto I, párr. 49).

Otro antecedente de simulación de la madre, aunque en este caso absurdamente a través de uno de los implementos emblemáticos del entrenamiento boxístico que es el *punching-ball*, se da en *Match*, de Pavlovski y Herme (1992, p. 134), donde los parlamentos expresan el poder de convencimiento al que puede llegar un manager y los niveles del Complejo de Edipo:

MANAGER: (*Voz absolutamente impersonal, sin moverse*).- ¿Ves esa bolsa? (*El*

CAMPEÓN: *mira el punching-ball, aunque no atina a responder. Siempre inmóvil. Voz impersonal pero más fuerte*) ¿Ves esa bolsa?

CAMPEÓN: Sí... Sí... La veo.

MANAGER: (*Su voz suena aun más autoritaria*). - ¿La ves bien?

CAMPEÓN: Sí. Sí. Sí. Sí.

MANAGER: (*Ahora en movimiento, clavando su mirada en los ojos del CAMPEÓN, arrastrando las palabras*).- Bueno... Desde hoy vas a tener que quererla como a tu madre. (*Cierra los puños*). Pegá. Pegá. Pegá. (*CAMPEÓN empieza a pegar a la bolsa. Descontento*). Pegá sin asco. (*Aumenta el ritmo del CAMPEÓN. Con entusiasmo*). Así. Así. Pegá. Pegá. Así. Así. Dale.

CAMPEÓN:- (*Pega ciegamente contra la bolsa y, repentinamente, se detiene y grita*:) –Mamá... Mamita... (*Se abraza a la bolsa y sale de escena despavorido*).

MANAGER (*Asombrado, al SPARRING, que durante esta escena no ha dejado un momento de hacer la bicicleta*) ¿Y a este coso qué bicho lo picó? (*El SPARRING sigue haciendo la bicicleta sin mirar al MANAGER*).

Este hecho de golpear un implemento boxístico como si por magia simbólica representara a una persona ocurre también en Kid cuando rabioso por el abandono golpea el saco de arena como si estuviera pegándole a Anita (p. 96).

Con tal simulación del manager, en *¡Esta noche, gran velada!* se hace uso del poder del teatro de reducir la diferenciación sexual a un problema de engaño o truco, como señalaba Lotman (1999, p. 68), poniendo como ejemplo el teatro shakesperiano. El poder que ejerce sobre su pupilo le permite a Don Ángel llevar a cabo ese juego, pero es irónico que a pesar de la frase hecha que se emplea en el mundo del boxeo de que “The fight manager wouldn’t fight to defend his own mother” (Hauser p. 34), Don Ángel se coloque en el papel de madre para tratar de convencer a Kid. Y en esta escena, por cierto, a través del uso reiterado de los posesivos respecto a la progenitora (“con tu madre”, “con mi madre”) se plantea una posible situación de vergüenza por el “qué dirán” que habría de sufrir debido a la negativa de su hijo a haber peleado, algo de lo que igualmente podría ser víctima el Kid.

La obra puede considerarse en lo general como un drama o una comedia, pero en varias escenas se hallan momentos que corresponden al melodrama. Hechos donde la vida sentimental y el boxeo se imbrican teatralmente, como la escena en que Kid toma a Marcel por el brazo y termina en su regazo con la inmediata petición de éste de que lo suelte, pidiendo un *break*, como si fuera un réferi (p. 97).

Pero existe otra escena que lleva una mayor carga melodramática y que Orlas Durand analiza también en su condición metateatral, que es la conversación que sostienen Kid y Marina. A pesar del engaño que conllevan y que en su

momento escénico pueden hacer pensar que son sinceras, las conversaciones entre Marina y Kid constituyen evocaciones y expresiones líricas comunes y tópicas que contrastan con el grosero realismo en que se desenvuelven personajes como Mateos y Achúcarro. La conversación que sostienen la actriz y el boxeador (pp. 129-130) parece de adolescentes, una historia de amor de dos seres relegados y, sin duda, el sentimentalismo de Kid se puede percibir como real, pero el de Marina escasamente lo es: si acaso como un atisbo de una sensibilidad que no se concretará de modo real y positivo. El diálogo desemboca en un beso como remate, lo cual puede verse como una cruel ironía, aunque después del trágico final de Kid aparece más bien como un respiro, un momento de alegría y de demostración feliz de su buena fe.

Cierto es que hay un momento en que Kid se sale del juego y parece tener un vislumbre de la falsedad en que está siendo entrampado. En ese momento deja de percibir la mirada de Marina y se fija en los dientes y la lengua, que son los que emiten la mentira y provocan el daño consiguiente. Pero el engaño se retuerce de manera sinuosa con doble cara para llevar a fines contradictorios. Empleando los nombres reales de Kid y de Marina, Orlas Durand (1993-1994, p. 52) señala esa condición paradójica:

Por tanto la paradoja se antoja doble: de un lado un elemento de teatralidad convence a Enrique de la autenticidad de Nieves y le hace desechar sus sospechas de presenciar sólo teatro, de manera que la ficcionalización convierte ante sus ojos la propia ficción en realidad. De otro lado, la aparente reafirmación de la franqueza de Marina no es sino una prueba más de su engaño, según puede comprobar el espectador de la obra más adelante; (...).

Melodramático puede considerarse el supuesto agradecimiento de Marina por el insulto, mientras que las palabras de Kid luego de la bofetada de Marina, y el consiguiente cambio de actitud de él, muestran similitudes con las afectadas expresiones de una radionovela o película rosa: “Perdóname, te lo suplico. Haré lo que me pidas. ¡Lo que tú quieras!”. Melodramático es el engaño con el embarazo y los presuntos nombres de la criatura. También el hecho de que ambos sean sorprendidos besándose y más adelante la petición de que Mateos bese a la novia, como un final feliz de comedia. El melodrama ha acompañado la vida popular de los países hispanohablantes, como un reflejo de sueños de felicidad y mejoramiento social, y no ha dejado de adaptarse a los cambios de formato del mundo escénico. Con estas escenas el melodrama se incrusta dentro de la tragedia latente como una forma de distensión temporal del conflicto a la vez que como estrategia de persuasión que funciona efectivamente dentro de la secuencia de acciones.

6.2 Personajes.

6.2.1 Nombres y ocupaciones

En esta obra algunos nombres tienen significados motivados, que es decir remarcables semánticamente. El apodo con que se conoce al boxeador-protagonista tiene una larga tradición en que se ha empleado de modo compuesto o simple. En el primer caso figuran entre otros los cubanos Kid Chocolate y Kid Gavilán, el mexicano Kid Azteca y el colombiano Kid Pambelé, y en el modo simple, el tristemente recordado Benny “Kid” Paret, que como se ha señalado antes falleció víctima de una golpiza en una pelea de campeonato mundial.

En términos generales, este apodo connota una minorización: Kid, por su significación en inglés de “muchacho”. Aunque es de reconocer que ese significado pasaría inadvertido para la mayoría de los espectadores de los años ochenta, en los campos tanto literario como boxístico es una forma de infantilizarlo, lo cual va a contrapelo de los apodos cargados de violencia y amenaza tan abundantes en el boxeo –“*machismo* as sheer poetry!”- y que enumera Joyce Carol Oates (2006, pp.75-76).²⁸ Sin embargo, Peña, que es el segundo término de su apodo (y no su apellido como podría suponerse), connota las ideas de dureza y resistencia propias de una piedra de grandes dimensiones,

Entre los demás personajes encontramos otros nombres que son indicadores de historia boxística, como el caso de Marcel, que remite al franco-marroquí Marcel Cerdan, campeón mundial de peso mediano en la década de los cuarenta del siglo XX. Aunque en el momento de firmar la falsa promesa de matrimonio de Mateos da el nombre posiblemente falso de Benito Esparza Garay. En su caso, Sony Soplillo remite tal vez irónicamente al temible peso completo Sonny Liston, derrotado dos veces por Muhammad Ali y fallecido en extrañas condiciones en 1970, y quizá involuntariamente al púgil venezolano Víctor “Sonny”

²⁸ También Wacquant se ha referido a la percepción histórico del boxeo por parte de los propios boxeadores: “They have to inscribe themselves in this peculiar history of the craft (...) The same applies to boxers who are avid consumers of the history of their trade. It is not by happenstance that Mike Tyson is an obsessive watcher of old fights films, and that his (former) manager owns the largest private collection of boxing movies. One of the ways in which a champion takes up the mantle and assumes his place in boxing history is by imbibing that history, by assimilating its twists and turns, and by re-citing that history in these rituals that are interviews before the great fights. And by displaying in the ring the accumulated bodily wisdom of his predecessors. (Wacquant, 1996, p. 28).

León, que terminó sus días como mendigo y cuya vida sirve de tema de la obra teatral del mismo título escrita y dirigida por José Ignacio Cabrujas en 1995.

El nombre de Don Ángel, en cambio indica un papel de protector, lo cual a su vez señala el rol que debe cumplir dentro de la obra. Decimos *debe*, porque no lo hace en un sentido ético y de seguridad, aunque en los hechos su función controladora lo lleve a desempeñar tal papel. Su nombre da lugar a equívocos como cuando en una escena (p. 126) Marina dice literalmente a Kid: “Me gusta mucho verte boxear. Tienes... tienes ángel, algo que te hace diferente a los otros”, en lo cual ocurre el irónico hecho inconsciente de decirle que tiene “ángel”, como el nombre de su amante y mánager del boxeador protagonista.²⁹ A su vez, Lola Candelas, el nombre artístico de Anita, la novia del Kid, guarda connotaciones de vulgaridad y de trabajo en medios socialmente considerados como bajos.

Hasta los nombres de algunos personajes inexistentes tienen una motivación, como ocurre en el engaño del embarazo de Marina, donde si es varón el nombre sería Enrique como lisonja al Kid y si es niña no sería Enriqueta, “pero sí Rosario”, como la mamá de Kid, con lo cual se reduplica la lisonja a éste, dada la devoción que siente hacia su madre.

En la obra se percibe que tanto el boxeo como la actuación, que tienen en común su condición de espectáculos, requieren de nombres fáciles de reconocer y memorizar. Por ello, Enrique García Vinuesa es a quien conocemos como Kid Peña, sin que se nos indique la razón de haber escogido ese apellido, mientras

²⁹ Tal vez sea muy forzada la referencia inconsciente del Don, como apelativo de respeto, con el hipocorístico Don, del promotor norteamericano Don King, famoso desde los años 70 por su corrupción y locuacidad y del que Norman Mailer hace un retrato muy veraz en varias páginas de *The Fight* (Mailer, 1997).

que Nieves Pérez Fuentes es la voluptuosa Marina Marín. Al menos ella ofrece alguna explicación del cambio: “A mi representante no le gustaba. Decía que era muy frío”. Este nombre da pie para uno de los piropos ingenuos, como de cortesía obligada del Kid: “es un nombre estupendo. Un nombre puro y limpio. Como tu mirada. Tienes una mirada que... no sé... Uno sabe que se puede confiar en ti, aunque seas la novia de Don Ángel”. Esta simulación presente incluso en los nombres es parte del sentido general de la obra, donde la única verdad es la de los negocios.³⁰

En cuanto a las ocupaciones todos parecen cumplir sólo la que aparece en escena. Por ello algunos son explícitamente ex boxeadores como Sony, que ahora es un auxiliar. Las dos excepciones son Marina, que es una actriz de papeles secundarios, y Kid, que tiene sus orígenes en el medio rural como se aprecia en el hecho de que su madre cuente con una granja donde crían cerdos.

6.2.2 Caracteres

El personaje Kid se acerca al caso ideal señalado por Aristóteles (2003, p. 128) de un hombre ni bueno ni malo, “que no se distingue ni por su virtud ni por su justicia, y tampoco cae en la mala fortuna por su maldad o perversidad, sino por algún error (*hamartía*), y es de aquellos que disfrutan de una gran estima y de buena fortuna”. Decimos que se acerca, ya que demuestra contar con dotes éticas y una actitud de imponer justicia aunque lo procure entre gente que no la requiere, por conducirse vitalmente bajo situaciones falsas. El error que le cuesta la vida a

³⁰ Conforme al diálogo (p. 128) donde Marina oculta la suya, tema vedado a las mujeres de cierta edad, el Kid parece aparentar cinco años más de los 30 que realmente tiene.

Kid es de gran magnitud ya que por ignorancia realiza algo irremediable. Aun más, el sufrimiento de Kid es provocado por amigos, o al menos por gente de su círculo cercano (aplicamos una observación de Aristóteles, 2003, p. 133).

Kid se encuentra al final de su carrera boxística. Es hombre que demuestra ser amistoso, con buenas intenciones, pero también propenso al desahogo visceral. No se siente a gusto con el ambiente de corrupción en que se ve presionado a desenvolverse y hay un dejo de frustración en no poder alcanzar el título de una manera justa. Kid no responde al estereotipo del boxeador parrandero, aunque sí demuestra su fuerte apego al medio rural con la consiguiente dificultad de inserción en las complicaciones de una sociedad urbana como lo demuestran los hechos que se cuentan de su ruptura con la disciplina y el cuidado de sí mismo propios del campo deportivo. Ese apego también produce en él una incompreensión de hechos reales como los engaños que sufre. Otro caso más bien trivial, es el de llamar *artista* a Marina, quien, como ella misma reconoce, sólo ha trabajado en unas cuantas películas en papeles pequeños (p. 131).

Don Ángel pretende mostrarse como un hombre conciliador. Rápido en sus réplicas, de carácter dominante con sus subordinados, pero sumiso con quien está arriba suyo (en su caso, el promotor Achúcarro). Es astuto y tiene claros sus objetivos de ganar dinero, siguiendo recursos de todo tipo y olvidándose de los fines éticos y sociales del deporte. Marina Marín manifiesta la misma astucia de su amante don Ángel e incluso en sus simulaciones demuestra su lealtad hacia él y procura cumplir con el estereotipo de una mujer fatal, haciendo un uso perverso de recursos sentimentales y coquetería femenina, en momentos en que su víctima atraviesa por un conflicto sentimental.

Los demás personajes cumplen funciones dramáticas mucho más específicas y acotadas. Marcial es un personaje que observa y comenta. Desde el principio se encarga de dar explicaciones y colaborar con todos para el logro de los fines propuestos. Es un ayudante en todo el sentido de la palabra. Achúcarro es un personaje tipo, con un criterio de ganancia rápida y un afán de cumplir con sus propósitos a como dé lugar. Puede considerarse que Sony Soplillo juega un papel equivalente al del gracioso del teatro español del Siglo de Oro, ya que labora prácticamente como un criado y tiene intervenciones de humor involuntario, aparte de que es objeto de engaños por parte de los demás.³¹

A causa del desaire amoroso, Kid Peña trata de imponer su voluntad de no pelear, mientras que Anita –personaje ausente físicamente de la escena- juega el papel de quien hace detonar el destino sin saberlo y afectando a quienes viven de Kid, por trabajar con él, o bien, por beneficiarse a través de las apuestas ilegales. Dentro de una situación de oposiciones y conveniencias, Kid sólo encuentra como aliado real a Sony, en tanto que aparentan serlo también Marina con el engaño y don Ángel, al final, para salvar su vida. Estos dos últimos son a fin de cuentas obstructores de los propósitos de Kid, del mismo modo en que lo es Achúcarro. Incluso se podría considerar un obstáculo al propio Sony, con su descabellada apuesta que también contribuye a que el boxeador decida pelear.

³¹ Además están los nombres de uno de los boxeadores de la pelea preliminar a la del Kid, que es Ricky Navarro, que por paronomasia remite a Rocky, y el de Mohamed Ben Yusuf que aunque hace pensar en Muhammed Ali, tiene más base histórica en Mimoun Ben Ali, nacido en Melilla, y que fue campeón europeo de boxeo en 1963. Asimismo, queda al aire saber por qué Sony le dice Flanagan a Marcel (p.93). En comunicación personal, el Dr. Miguel Nieto sugirió que se tratase de un personaje proveniente de un telefilme popular en la época en que transcurre el argumento de la obra.

Dentro de su apego a la realidad existe una plena justificación de las entradas y salidas de los personajes, conforme a los tiempos y los usos que prevalecen en las peleas de boxeo. En cuanto a la relación personajes secundarios-principales puede considerarse que las escenas de los secundarios son frecuentes y necesarias y contribuyen a preparar las más importantes que se dan entre los principales.

Por último, cabe destacar el juicio general de Lorenzo López Sancho (1983, p. 70) en cuanto al modo de presentación de que los personajes están bien descritos por sus actos y de que “no hay largos relatos sustitutivos de la verdadera acción”.

6.3 Situación espacio-temporal.

6.3.1 Espacios

Toda la acción en escena ocurre en el vestidor de un gimnasio. Concretamente se trata de un interior, que no varía a lo largo de la obra. El vestidor es un espacio de transición hacia el lugar del *agon* y hacia el mundo exterior, es el lugar de la transformación de la ropa de calle en vestuario de boxeador y viceversa. Lugar de acceso restringido al círculo inmediato del púgil, además de constituir un ámbito ante todo masculino, que es la antesala de los dos lugares de exhibición pública.

En la obra, el vestidor es descrito en una larga acotación de tres párrafos como un lugar sórdido, abandonado, rodeado de botes de basura donde merodean los gatos callejeros, lo cual puede interpretarse como un símbolo de la

podredumbre que rodea al boxeo profesional.³² Sabemos del exterior del gimnasio por la acotación inicial y por las ocasiones en que es mencionado o evocado. Poco después de su llegada (p. 92), Kid pregunta lo que constituye una prefiguración simbólica de lo que habrá de ocurrir al final:

KID. (...) ¿Esa puerta da a la calle? ¿Te importa que mire un momento?

MARCEL. Déjate de puertas. Cuantas menos corrientes, mejor.

KID. Un momento nada más. Para salir de dudas.

MARCEL (*resignado.*) Está bien. Pero ponte la bata, no te vayas a enfriar (*Le da la bata*)

KID: (*Poniéndosela*). Abrir y cerrar.

[...]

SONY. No se ve nada.

KID. Ni una estrella. Debe estar cubierto.

El encerramiento remite a la idea ascética en que debe desenvolverse la vida de un boxeador profesional en activo, donde las puertas son accesos de los males exteriores y donde merodean quienes pueden hacer daño física o moralmente. Esta condición que se plantea simbólicamente con una premonición ominosa es factor importante del desenlace, ya que el Kid tiene que salir por la puerta trasera debido a que los periodistas lo están esperando en la principal. Al abrir la puerta se percibe un relámpago que ilumina a los gatos que huyen. Es

³² Aunque se trata de una ambientación libre en la antigua Roma de los gladiadores, este tipo de espacio tiene un antecedente en *Androcles and the Lion*, de George Bernard Shaw, cuyo acto II ocurre en un área para reunir a los gladiadores y mártires cristianos antes de su salida a la arena. En dicha comedia, por cierto, se manifiesta la posibilidad de fingir, de hacer del combate una acción teatral, como en el parlamento de Androcles (Shaw, 1960, pp. 134- 135): "But don't they ever just only pretend to kill one another? Why shouldn't you pretend to die, and get dragged out as if you were dead; and then get up and go home, like an actor?". Posteriormente ocurre una discusión entre los gladiadores Secutor y Retiarus con Caesar sobre trampas y simulaciones, así como otros tipos de apuesta y trampas (*idem*, p. 140).

decir, que hay una tormenta, como había predicho el Kid, la cual da lugar a una ironía involuntaria de Sony al decirle “hoy es tu día”. La frase hace pensar en la medida en que hay una pulsión de muerte en el propio Kid.

Al igual que el ominoso combate en que sale victorioso, el acto criminal contra Kid ocurre en el exterior, por lo cual no se muestra en escena, ante los ojos de los espectadores. Lo que sabemos de la agresión proviene de su propia boca en la agonía: le pidieron fuego suponemos que para detenerlo e indicar el momento del ataque, probablemente con arma blanca. Bajo la idea de circularidad, el teléfono suena al unísono con su llamado a la puerta metálica. La causante indirecta de la tragedia se comunica arrepentida luego de saberlo campeón de Europa y él entra de nuevo al vestidor herido de muerte. Lo que para su carrera como púgil profesional pudo ser un final feliz de obtención del campeonato europeo, y para su vida sentimental, contar con el amor de Anita, termina siendo una forma más de sus obstaculizadoras acciones a destiempo, una broma trágica donde su triunfo deportivo es paradójicamente la causa de su derrota vital.

6.3.2 Tiempo

Consideramos dos grandes tipos de temporalidad, que son las de índole objetiva y subjetiva. De modo objetivo, en *¡Esta noche, gran velada!* la linealidad temporal coincide con el tiempo en que transcurre la puesta en escena. Esta linealidad, de tipo realista, incluye también el tiempo imaginario, que es el de la ficción del teatro dentro del teatro, cuando se da el diálogo entre Don Ángel-Madre y Kid.

Predomina un tiempo singulativo con acciones realizadas una sola vez, aunque existen algunas reiteraciones como las quejas de Kid en cuanto a su ruptura amorosa y las manifestaciones de no subir a combatir. De igual modo, son reiteradas las expresiones de Marcel en cuanto al aceite con que se debe ungir al boxeador.

En cuanto a lo subjetivo, puede parecer extraña la actitud relajada frente al breve tiempo que falta para esta pelea de campeonato europeo, según la actitud de Sony y los primeros cinco parlamentos. Esto se explicará por razón de ser una pelea arreglada, y como solamente Sony ignora esa situación es el único que demuestra ansiedad por el combate, lo cual además se explicará poco después por la apuesta que ha realizado en favor del Kid.

Estas condiciones tendrán un cambio brusco con motivo de la decisión de Kid de no subir a combatir, por lo cual cuando Marcel recuerda que es la hora de empezar la pelea, viene un guiño irónico al decir Mateos inconscientemente un refrán en que se recomienda paciencia: “La hora, la hora... No se ganó Zamora en una hora. ¡Maldito pueblo infecto!”, haciendo además referencia al lugar de origen de Anita y, de paso, una críptica alusión personal que causa extrañeza en Marcel (p. 107).

Los hechos tienen una lógica en el período de tiempo en que ocurren. Considerando el formato presionante de la obra debido a su condición de espectáculo, es necesario que las acciones transcurran en un lapso breve y que pueda existir un plazo para el logro de la meta del protagonista. En esta obra el plazo se ciñe al momento en que debe subir al ring a enfrentarse a Alarcón y dejarse derrotar, y se irá agotando luego de la discusión con el mánager y su

posterior farsa, así como con la amenazante conversación con el apoderado. Para Kid es un momento de ejercer su propia voluntad y de sujetarse a un esquema de honestidad deportiva.

Antes y después del combate, se perciben distintos tipos de *urgencia* en los personajes. Kid, para empezar, quien tiene prisa por escapar del dolor del rompimiento con la novia y, de manera inconsciente, por alejarse del corrompido mundo del boxeo profesional en que se ha visto obligado a desenvolverse. Cuando se vea impelido a combatir, esa misma urgencia se hará evidente en la rapidez con que noquea a su contrincante y, por último, en su rápida salida del vestidor, que será el momento de su muerte. La tensión de la obra tiene que ver en ese entrecruce de urgencias suyas y las de Mateos y Achúcarro porque cumpla con subir al ring, luego porque no trate de ganar el combate (p. 140) y, por último, la propuesta de que la pelea concluya lo más rápido posible en previsión de que Kid se arrepienta en el transcurso del combate (pp. 142-143). Todo ello se ve acelerado por el inminente nocaut del combate previo al de Kid-Alarcón. El mismo propósito de cumplir con lo pactado lleva a Marina a proceder con apurada maña en su simulación sentimental con miras a convencer a Kid y agilizar con ello su ascenso al ring. Ese entrecruce de urgencias, donde incluso Sony termina por arreglárselas para encontrar rápidamente a Marina, termina por desencadenar el trágico final, una venganza que también se realiza en términos de urgencia.

Un hecho temporal, ligado a la idea de plazo y que posee una consistencia virtual, es el de la *oportunidad*, entendida como momento en que puede hacerse posible un logro. La palabra es de uso común en el boxeo, como una aspiración

por la cual se trabaja día y noche. Mateos lo dice contundentemente en medio de una explosión:

MATEOS. Oportunidades. ¿Sabes lo que significa esa palabra?. [...] Santo cielo, todos estos años luchando por conseguirte una oportunidad y una tras otra las has dejado pasar a tu lado de la forma más estúpida... (p. 102).

Esta oportunidad, como la llama Mateos, se presenta en una situación ambivalente, porque en el caso de la pelea Kid-Alarcón no significa una verdadera posibilidad de acuerdo al modo en que está planteada, que es decir como un combate amañado. Solamente la voluntad personal puede devolverse su genuina condición de aspiración a obtener un logro. A pesar de que parece cumplirse un plazo en la vida de Kid Peña como en la de todo boxeador profesional, que es la de obtener un campeonato, la realidad es que se cumple en un momento inoportuno. El tiempo no está sincronizado con las aspiraciones del Kid y por ello es un campeón a deshora.

6.4- Mundo del boxeo.

El mundo del boxeo en *¡Esta noche, gran velada!* comprende el uso de implementos propios del deporte, los movimientos, el manejo administrativo, los ritos y supersticiones, la historia del boxeo y el simbolismo que éste tiene dentro del significado de la vida.

6.4.1 Implementos y movimientos

El boxeo, en apariencia, no requiere de tantos implementos para su práctica, pero en realidad tiene un buen número tanto en lo que se refiere a piezas

de entrenamiento como a material de salud e higiene, indumentaria y otros objetos. Un ejemplo extremo de ello son cuatro de los cinco listados incluidos al final de la edición de *Requiem for a Heavyweight*, de Rod Sterling, donde se detalla una gran cantidad de elementos boxísticos, prácticamente como para montar un gimnasio en escena (Sterling, 1956, pp. 103-126 y 132-138).

En cambio, en la obra de Cabal, con plena conciencia de práctica teatral, se da un uso en escena de pocos implementos del boxeo, Uno de ellos, de los menos visibles para el público, es el del aceite, que aquí cumple un papel de motivo literario, por la reiterada petición de Marcel a Sony: las dos primeras veces en las pp. 84 y 90 hasta que en la p. 91 Sony hace entrega del mismo; luego vuelve a haber la misma petición por parte de Marcel en las pp. 96, 100, 138 y 139. Esta reiteración de solicitar el aceite hace pensar en el hecho de ungir al boxeador, específicamente para su inminente combate, pero por la reiteración pareciera adquirir una connotación religiosa. En uno de los casos Marcel recurre al aceite a manera de muletilla, como una mención distractora ante la crisis en curso. En un sentido literal, pero con connotaciones simbólicas, se encuentra ungido para su pelea victoriosa, pero el aceite se le quitará del cuerpo luego del duchazo que se da en escena con posterioridad a la pelea.

Como parte de los implementos figura la bata traída por Sony de la tintorería (p. 84), ya que una pelea implica la higiene antes de la carnicería. El uso de prendas especiales se percibe también en el hecho de que los séconds se cambien de ropa para laborar con Kid (p. 85). Igualmente es importante, por su significación de triunfo, el cinturón de campeón europeo que portará el Kid después de la victoria así como las vendas en las manos y la bata sin abrochar

con que aparece según la acotación de la p. 146. Por lo demás, no se hace mención de otros implementos boxísticos, más que cuando el mánager Mateos se sienta en el banquillo lleno de pesadumbre, como si estuviera descansando en medio de un cruento combate (p. 114), agotado (p. 117) y ya “derregado” luego de la victoria de su pupilo (p. 145), en todas las ocasiones haciendo pensar que quien dirige se encuentra simbólicamente en la pasividad del reducido reposo contenido en el transcurso de un combate interior.

En cuanto a posiciones relativas al boxeo, al entrenamiento y papel de los seconds, la obra presenta escenas donde otros personajes simulan boxear, como la actitud de Marcel, con su uno-dos, que refuerza la idea del boxeo (p. 85); el juego boxístico de Marina tanto a nivel verbal como corporal, al igual que el de Marcel (p. 127), y los puñetazos que da Kid contra el saco de boxeo, como descarga de su coraje por haber sido abandonado por su novia (p. 96). En la primera ocasión que Marina entra, Sony y Marcel llevan a Kid al hueco de la ducha para ayudarlo a ponerse la ropa de combate (p. 99).

El paisaje sonoro cumple una función indicadora acerca del entorno de la arena boxística. El ambiente se siente primero a través del clamor y los flashes de los fotógrafos, que acompañan a Mateos y al Kid cuando entran al vestuario (pp. 89 y 90), más adelante los golpes en el *punching ball* (p. 94), los ruidos de la velada cuando la puerta queda abierta e una de las entradas de Sony (p. 118) y luego cuando Marina, alarmada, entra de nuevo (p. 120). Sabemos de los combates a través de sus elementos de índole acústica: el clamor del público y la voz del espíker que anuncia al ganador de la pelea previa (p. 143), los altavoces que anuncian el combate de “Kid Peña contra Alarcón por el título europeo”

(ídem), y el anuncio de los contendientes por el altavoz con la voz del espiker que llega muy clara a través de la puerta abierta, (p. 144). Otros de los sonidos boxísticos son el anuncio del comienzo del combate, la campana, que suena, el rugido de los espectadores (ídem). Más adelante Mateos y Marina “escuchan el follón que viene del interior” y los gritos que se van apagando (p.145).

El combate se sostiene fuera de escena pero por el conteo podemos enterarnos de que Kid ha derribado a Alarcón y de que casi enseguida lo derriba por segunda vez, con un nocaut del que sabemos por el conteo del réferi y el clamor del público al corear varias veces el numeral “diez”, con el que concluyen los diez segundos reglamentarios para que se declare la derrota por nocaut del boxeador derribado.

Se levanta de pronto un rugido furibundo. MATEOS alza la cabeza, nervioso. El árbitro comienza a contar coreado por el público: ¡Uno! ¡Dos! ¡Tres! ¡Cuatro! ¡Cinco! MATEOS tiembla en crescendo. ¡Seis! ¡Siete! ¡Ocho! El árbitro se detiene. Ruge otra vez el público y MATEOS escribe deprisa. De nuevo el árbitro detiene el combate e inicia la cuenta. ¡Uno! ¡Dos! ¡Tres! ¡Cuatro! ¡Cinco! ¡Seis! ¡Siete! MATEOS pálido, verde, amarillo, morado. ¡Ocho! ¡Nueve! MATEOS cae de rodillas. ¡Diez! ¡Diez! ¡Diez! ¡Diez! grita el público a tope. ¡Kid! ¡Kid! ¡Kid! ¡Kid! MATEOS, desencajado, contempla la puerta. El barullo del público es fenomenal. MATEOS se levanta a duras penas. Lleva el papel en la mano. El espíker anuncia por el micro la victoria del KID, mientras MATEOS, lentamente, rompe el papel en muchos pedacitos. Se deja caer sobre el banquillo completamente derrengado y así le encuentra MARINA, que llega corriendo sofocada.

El triunfo de Kid también se conoce por intermedio de parlamentos posteriores de los personajes, cuyo sentido confluye con sonidos propios de la vida cotidiana, que en este caso pueden relacionarse simbólicamente con el

ambiente de corrupción moral como el de los gatos escarbando en la basura y huyendo cada vez que se abre el portón, o bien, con una carga sentimental, como los timbrazos del teléfono (pp. 126 y 129), que también se escucharán al unísono con los golpes en el portón metálico que da Kid malherido (p. 150), los diversos tarareos de Sony y la fatídica sirena de la ambulancia que indica el final de la obra (p. 152).

Actitudes típicas luego de una victoria boxística son las que realizan Kid y sus auxiliares, ostentando el cinturón de campeonato y posando para las fotografías, de las que sabemos sólo por el índice que representan los flashazos de las cámaras:

Entran SONY, MARCEL y el KID. Sony enarbola el cinturón de campeón europeo y brinca una extraña danza. MARCEL lleva los trastos y los guantes del campeón, con aire abatido y depre. El KID con las manos aún vendadas y la bata puesta sin abrochar, despeinado y sudoroso pero exultante, hace signos de victoria hacia el exterior desde donde disparan sus flashes los chicos de la prensa. SONY y MARCEL cierran la puerta. MARINA sale a su encuentro (p. 146)

Poco después se manifiestan en escena otras acciones, como la de que Kid se quite la bata, se meta a la ducha, y al salir Sony le ayude a secarse (pp. 148 y 149), con lo cual se termine de quitar el aceite con que fue ungido.

En Kid son indicadores de poca conciencia, de valorar lo menos por lo más, los ya mencionados hechos de haberse herido al meter el dedo en una máquina tragaperras, con lo cual quedó impedido de disputar el campeonato europeo cuando estaba en plenitud de condiciones, y de tener sexo con la camarera en una pelea de campeonato disputada años antes, debido a que -poniendo en tercera persona las propias palabras del boxeador-, don Ángel cada vez que lo

veía lo mandaba a la cama y, “claro, se aburría”,³³ con lo cual Kid demuestra no ajustarse con facilidad a la disciplina de los cuerpos deportivos, que obliga a un ascetismo, a un enclaustramiento (p. 114).

Hay hechos donde la vida sentimental y el boxeo se imbrican teatralmente como el ya mencionado en que el Kid toma a Marcel por el brazo y termina apoyado en su regazo, con la petición de Marcel de que lo suelte, pidiendo -como si el entrenador fuera un réferi- un *break*, es decir una separación de cuerpos abrazados. Marcel cumple con su papel auxiliador del mánager al ayudarlo a convencer a Kid:

KID: El As dice que puedo ganar...

MARCEL: Podrías. Y le ganarás cuando llegue el momento. Túmbate.

[...]

KID: Sé ayudarme solo. Ya no soy un crío. Tengo dos ojos para ver cómo es la vida... Y no necesito que nadie me diga lo que tengo que hacer...

MARCEL: No digas eso... Don Ángel tiene que aconsejarte... ¡Es tu mánager! Debes hacer lo que te diga. Muchacho, uno solo no va a ninguna parte...

KID: Ni solo ni mal acompañado. (pp. 91 y 100)

Marcel parece confirmar la opinión de Hauser en relación a que el trabajo de un entrenador integra también los de padre, maestro y confidente: “The job carries with it considerable responsibility, and few men do it well. Trainers need an instinct for teaching and an understanding of fighting. They must be motivators,

³³ Compárese con este comentario de Norman Mailer (1973, p. 17): “Cada pugilista está en un remolino con su ego. Las peleas rebosan de leyendas acerca de boxeadores que encuentran a una chica en un ascensor deliberadamente detenido entre dos pisos, durante dos minutos, la tarde anterior a un combate de trascendencia. Luego, una vez que perdió la pelea, el airado representante le vuela los oídos: ‘¿Estás loco? ¿Por qué lo hiciste?’. El boxeador contesta ‘Todas las tardes me atacan tremendos dolores de cabeza que sólo una pollita me los cura’”.

confidants, and surrogated fathers. At their best they are artists” (Hauser, 1986, p. 42). Y consciente de ese poder que ejerce sobre su pupilo, le sugiere a Mateos recurrir a una mentira, como la de decirle que su madre ha muerto (p. 117). La coparticipación en los enredos del entrenador se nota en el miedo de Marcel de hablar acerca de la pelea arreglada, además de que debe cumplir con el recurso tramposo de poner éter en la toalla para adormecer a Kid (p. 143); esta última propuesta proviene de una asociación de ideas de Don Ángel, luego de sufrir una lipotimia por las discusiones con Kid, a la vez que de un encadenamiento de acciones pequeñas.

El combate, hecho central de la obra, acción cuyo desenlace habrá de definir el destino de Kid, ocurre fuera de la escena y sabemos del mismo gracias a la acotación que incluye la cuenta del réferi y a los parlamentos de Marina en su plática con Mateos en la que sintetiza la breve pelea. Lo que se ve en escena durante la pelea es la desesperación de Mateos al estar redactando el convenio en que liquida laboralmente a Marcel. La tinta que chorrea de la estilográfica es una premonición de la sangre que derramará Kid (y seguramente el propio don Ángel) y que habrá de chorrear a causa del triunfo. Con ello se logra la superposición de una escena en apariencia trivial y un hecho central, sustancial, del drama. El hecho de que don Ángel Mateos no presencie el combate cobra sentido porque sospecha fundadamente de las consecuencias de la pelea. A fin de cuentas tendrá también que huir y atenerse a la venganza de Achúcarro. Tocará a Marcel cerrar la obra cuando recurre a una metáfora ancestral, eufemística, para expresarse acerca de la muerte: “El campeón está muy cansado. Tiene que dormir un poco. Será mejor que cuelgue. Adiós” (p. 152). Su despedida equivale a la que

acostumbran dar los séconds a los fanáticos y la prensa para no molestar al púgil después de una pelea. Es también una despedida dirigida hacia el público, como ocurría en el teatro del Siglo de Oro.

6.4.2 Manejo administrativo

El boxeador es sólo un elemento del campo boxístico tal como se ha dado en el mundo capitalista del siglo XX: el más notorio y quizá el más importante, pero de ninguna manera el más poderoso. Es un objeto que tiene un tiempo de vida, con valor de uso y de cambio y sujeto a la obsolescencia, como ocurre con el Kid, según el diario *As* (p. 85), al ser visto como mercancía. La reiteración de estar acabado, obsoleto (pp. 90 ss.), es un tema que prefigura la muerte del protagonista.

El boxeador es cotizado como una mercancía valiosa bajo la dictadura asimilada del mánager (“Si Don Ángel dice que a tal hora, pues a tal hora y tú y yo a callar. ¿Es así o no es así?”), tal como se percibe en la p. 86. En un diálogo importante entre Kid y Mateos respecto a la condición del boxeo, los engaños, el papel del mánager, se plantea el asunto económico, el imperativo de aprovechar las ocasiones para ascender:

MATEOS. Está visto. Tienes la negra. Cuando no es una cosa es la otra. (*Da otra chupada.*) ¿Cuántas van?

KID. ¿Cuántas qué?

MATEOS. Oportunidades. ¿Sabes lo que significa esa palabra? La gente se mata por una. Miles, millones de seres en todo el mundo aguantan una perra vida agachando las orejas una y otra vez, y lo único que los mantiene en pie es esa palabra con la que sueñan todas las noches bajo el cobertor. Y la mayoría palman sin haber catado esa fruta. (*Otra*

chupada.) Tú en cambio la dejas pudrirse en la nevera. (*Pausa.*) Me equivoqué contigo, desde luego. Siempre creía que tenías madera. Desde aquel día que te vi hacer guantes con Soplillo en el gimnasio. ¿Cuánto hace de eso...? Santo cielo, todos esos años luchando por conseguirte una oportunidad y una tras otra las has dejado pasar a tu lado de la forma más estúpida. (p. 102)

Y en otro momento:

MATEOS. No estoy de acuerdo, no lo estoy en absoluto... Una pelea da muchas vueltas. Y el que está en el ring no ve las cosas como el que está fuera. Por eso le conviene escuchar las indicaciones del preparador y no hacer la guerra por su cuenta... Quizá si me contaras cómo están las cosas, yo podría... (pp. 102-103).

Más adelante, Kid expresa su rebeldía en contra del mánager, manifestando reiteradamente el choque moral que representa la práctica sistemática del engaño:

KID: No voy a sufrir más. Está decidido.

MATEOS: ¿Te refieres a la chica o al boxeo?

KID: A las dos cosas

MATEOS: ¿Y qué tiene que ver lo uno con lo otro?

KID: Mucho. Todo.

MATEOS: No veo la relación.

KID: Pues la tiene. Piénselo.

MATEOS: No sé... Las chicas y el boxeo... Cómo no sea que se suda mucho... sí, y que se lleva uno buenas hostias... Pero eso es con todo, Kid, la vida es eso, sangre, sudor y hostias...

KID: Y engaño.

MATEOS: ¿Engaño?

KID: Engaño, engaño y ¡engaño!

MATEOS: Ya. Ya veo por dónde vas. Pero eso no se llama engaño,

KID: ¿Cómo se llama, entonces?’

MATEOS: Táctica. (pp. 103-104).

Se oculta la verdad para hacer otra cosa distinta de lo que se dice, con la descomposición ética inherente. La vida gira en torno a los intereses del boxeo y por ello, antes de la negativa explícita de Kid en cuanto a subir al ring, Mateos minimiza el abandono de Anita, y sólo se preocupa del dolor de Kid, ante el temor de que la prensa se entere de que el aspirante al título se ha puesto a llorar.

El entrenador puertorriqueño Víctor Valle señalaba lo importante que es la capacidad de un entrenador para comunicarse, pero según él hay dos cosas aun más importantes:

First, a trainer must demand respect, because if the fighter don't respect him, there will be no interest in what the trainer is teaching. Sometimes fighters get like a mule and don't listen to anybody. That's when you tell them, 'If you don't listen to me, you don't need me; goodbye.' And second, a trainer must show a fighter that he cares. That's not a machine out there. You don't stick a tape in a fighter and send him to box like some kind of computer toy. You got to show your fighter some love. That's how I feel about my fighters. (Hauser, p. 43).

El reclamo de Mateos a Kid, conlleva el chantaje moral de que hay otro compromiso –una deuda- y que ello significaría un desastre para Mateos (lo cual recuerda también el *Requiem for a heavyweight*, de Sterling). Mateos continúa con las suposiciones al involucrar a los espectadores acerca de lo que podría pasar si Kid no pelea. Hay un uso de referentes pecuniarios (y pecuarios) para hacer que Kid entienda, como rebajarse a otro nivel: “Habrá que devolver el dinero de las localidades y eso son millones... No creo que tengas cerdos suficientes para responder”. El cinismo campea en cuanto a las exigencias de contar con “material”

adecuado, es decir, con boxeadores dispuestos a sacrificarse en favor de los intereses del mánager, que expresa una opinión estereotipada y racista:

MATEOS: Ahí está. (*Suspira.*) ¡La raza degenera!

MARCEL: Diga usted que sí. Va uno por los gimnasios viendo material, y no se encuentra aquel espíritu de sacrificio... Los jóvenes de ahora no están por la labor...

MATEOS: Nada. Desengáñate. Esto es irreversible. En Francia, en Alemania ha pasado lo mismo..., Y los americanos porque tienen negros, que si no... (117-118).

El mismo cinismo existe en Mateos, tan dado a las frases lapidarias, cuando expresa: “¡Y que una victoria tan grande haya que pagarla tan cara!”, que algo de tiene de alusión a lo que se dice irónicamente de los mánagers en el boxeo norteamericano respecto a que “never have so few taken so much from so many” (Hauser p. 34), frase que es una parodia de la famosa cita de Winston Churchill durante la Segunda Guerra Mundial “Never in the field of human conflict was so much owed by so many to so few”. La actitud del mánager es la de un empresario sin escrúpulos, como se ve en el hecho de que no ha pagado nunca la Seguridad Social. Cuando alguien manifiesta su sorpresa ante esto: “¿No lo ha pagado?”, Marcel contesta: “Nadie lo paga”.

Aunque en general el trato de Kid hacia su manager es respetuoso, existen momentos en que su paciencia estalla. En una escena, yendo hacia Mateos que se asusta y se refugia con Marcel, le recrimina: “Me da usted asco. Todo lo que toca lo pudre” y demuestra su intención de pegarle, casualmente en un momento en que el mánager fuma un puro (p. 119-120). También lo amenaza luego de una discusión:

MATEOS. ¡Este desgraciado me saca de mis casillas! ¡No hay manera de hacerle abrir los ojos!

KID. ¡Tenga cuidado no le abra yo a usted otra cosa! (p.142).

Luego de ver la intervención sin concesiones y el modo amenazante, directo, de Achúcarro, que es la voz del negocio, se entiende la frase de don Ángel de llamarlo “loco peligroso” y su recomendación de salir huyendo, dirigida tanto a él mismo con Marina como al propio Kid. En términos generales, hace la recomendación al Kid de largarse a su pueblo y dejar de boxear, ya que terminará en una lista negra. A su vez, Kid cierra su relación con él diciéndole: “Don Ángel, ha sido un padre para mí”, a lo que éste responde: “No puedo decir lo mismo, chico, lo siento” (pp. 148-149). El brindis con que celebran ya sin rencor la victoria es ante todo un intento de relajamiento para el mánager ante la ominosa situación que se avecina. El campo del boxeo tiene normas explícitas pero también reglas no escritas que terminan por ser asimiladas por los propios participantes en el campo y el habitus de managers y boxeadores los orilla a respetar esos pactos ilegales. En este caso, Kid subvierte el orden, en el cual la función conservadora recae en Achúcarro y don Ángel, de modo explícito, y en el sécond, de manera más bien tácita. Tal transgresión de las reglas del campo no quedará impune en esta obra.

Estas actitudes van de la mano con las observaciones de Bourdieu (2012, p. 249), respecto a cierta inversión que el sociólogo francés considera estético-ética y por la cual:

La búsqueda del endurecimiento, el culto a las virtudes viriles, mezclado algunas veces con un esteticismo de la violencia y del combate cuerpo a cuerpo, conducen a hacer aflorar al nivel del discurso las disposiciones profundas de los practicantes del primer grado que, poco dado a la verbalización y la teorización, son remitidos mediante el discurso de

encuadramiento (el de los entrenadores, de los dirigentes y de una fracción de los periodistas) a la docilidad de la fuerza bruta y sumisa (los “buenos chicos”), de la fuerza popular en su forma aceptada (abnegación, entrega al “colectivo”, etcétera).

Dado el pretendido papel de padre y madre, en la vuelta de la escena metateatral con su completa suposición de hechos y su discurso de encuadramiento, constituye una ironía que el propio Don Ángel le diga a Kid que a él y a su madre les sacará hasta la última peseta.

6.4.3 Corrupción y apuestas

En el campo del boxeo, como en otros órdenes de la vida, el negocio tiene prioridad por encima de otros aspectos y las condiciones en que se desenvuelve la vida de un boxeador son resultado de las relaciones pervertidas entre trabajo y ocio. Dentro de esa perversión, resulta imposible concebir en el siglo XX un combate de campeonato sin apuestas. E inevitablemente, sin las sospechas fundadas o no de que exista corrupción.³⁴

Conforme al habitus –las disposiciones adquiridas por aprendizaje implícito y explícito- de los participantes en el campo boxístico, se tiene en claro que las apuestas y su manejo a conveniencia son parte irremediable de dicho deporte. En esta obra teatral ese hecho es clave para entender las implicaciones del conflicto y las razones del desenlace. Las apuestas se hacen a distintos niveles. Sony (pp. 86-87) ha apostado a favor del Kid con dos auxiliares de Alarcón, que lo hacen con la certeza de que se trata de una pelea arreglada. Santos, que no hace honor a su nombre, y Morcillo (resonancia de la *morcilla*, la palabrería teatral de relleno)

³⁴ Fermín Cabal tratará también el tema de la corrupción, en este caso política, en *Castillos en el aire* (1995).

pretenden birlarlo. En este caso, Sony no parece conocer la lógica del campo del boxeo y rompe el juego sin pretenderlo. Conforme a una comparación que hace Bourdieu, equivale al Aduanero Rousseau, pintor *naïf*, en compañía de escritores y artistas que sí sabían el modo de jugar en el campo de las artes como Jarry, Apollinaire y Picasso (Bourdieu, 2011, p. 116), quienes podían adoptar una actitud ambivalente ante el ingenuo pintor.

Cuando se entera de la apuesta, Marcel le insinúa a Sony que hay “ciertos rumores... comentarios” (p. 88). Todo indica que era un secreto a voces dentro del equipo de auxiliares de ambos boxeadores que se trataba de una pelea arreglada. Sony le promete a Marcel que no dirá que apostó en favor del Kid, promesa que no cumplirá. Más adelante (p. 93) vendrá una nueva apuesta, esta vez Kid-Sony por cuarenta duros por cuestión de si lloverá o no. En un acto de honestidad, Sony señala que podría tratarse de juego sucio de su parte debido a haber leído ya en el periódico el pronóstico del tiempo para ese día. Existen casos aislados de solidaridad humana, aun en estas acciones turbias y así puede considerarse que la primera etapa para convencer al Kid de subir al ring ocurre gracias a la insensata apuesta de Sony (pp. 118-119).

Más extrema en montos y aspiraciones es la posición del promotor, que mueve los hilos para jugarse una gran cantidad de dinero. Sus conexiones con el hampa son evidentes. Se puede constatar la invasión delictiva en el deporte a través de un diálogo que destaca por el contraste de modos de expresión de Achúcarro y Mateos, con el servilismo de éste encubridor de su miedo y con su intento de negar la evidente corrupción al hacer una traducción de los términos brutales de Achúcarro a expresiones que ni siquiera podemos llamar eufemísticas

de los ámbitos de la legalidad. En esta escena don Ángel trata de jugar el papel de intérprete entre la brutal franqueza de Achúcarro y la obstinación de Kid; sin embargo, es rebatido por el otro, que parece no entender:

ACHÚCARRO. Voy a ser muy claro contigo. Me importa un bledo lo que te pase. Me importa un bledo lo que te deje de pasar. Sólo sé que estás aquí para hacer ese combate y que te pongas como te pongas lo vas a pelear. Cualquier otra cosa que se te haya pasado por la cabeza, ya te la puedes ir borrando. ¡Habértelo pensado antes! De forma y manera que ya te estás vistiendo. De lo contrario me veré obligado a tomar medidas drásticas. ¿Me entiendes?

MATEOS. De aquí vamos directamente a la comisaría y de allí, si Dios no lo remedia, a la cárcel. La ley está de su parte.

ACHÚCARRO. La ley me la paso yo por el forro. Estoy hablando en serio, jovencito. Aquí me estoy jugando algo muy gordo.³⁵

MATEOS. Don Fabián quiere decir que, además de la policía, la cárcel y todo eso, cuenta con... otros medios más contundentes...

ACHÚCARRO. ¡Eso lo habrá dicho usted! Yo me he limitado a decir lo que tengo que decir, y lo demás no es asunto mío.

MATEOS. Yo trataba de precisar un poco... Este cabezota no entiende de florituras. (p. 134).

Se entiende que Achúcarro ha depositado buena parte de su capital en toda esta maniobra de legalidad disfrazada. Su expresión no puede ser otra que la

³⁵ Esta escena presenta una realidad generalizada. En *Lo peor del boxeo*, de Raúl Leis, cuando los dos boxeadores dejan de combatir y el árbitro indica que no pueden seguir peleando porque ya están descalificados conforme al reglamento y la legalidad conferida a su labor, el empresario contesta: "Yo me limpio con esa ley. Ellos van a seguir peleando, y usted sigue de árbitro o con mis influencias hago que lo boten" (Leis, 1983, p. 145).

claridad de la amenaza. Porque el boxeo es percibido como un medio de arriesgar, ganar y perder.³⁶

Kid, que a los “gajes del oficio” a que se refiere Don Ángel los considera “del oficio de tramposo”, tiene clara conciencia de que se le pide participar en un combate arreglado, cuando le dice a Marina: “está amañado. O mejor dicho: estaba. Tenía que dejarme ganar. De modo que no se ha perdido nada” (p. 126). Kid debía, como el protagonista de la novela *La noche*, de Bosch, “simular lo que, sin ayuda de la ficción, hubiese sido realidad”. En una discusión entre Mateos y el Kid por la pelea amañada, Don Ángel da una respuesta de índole anómica, a la manera de los delincuentes que ya no distinguen entre lo legal y lo ilegal y hablan de profesionalismo en su trabajo: “esto es una velada profesional, no un juego de niños. Tú tienes que velar por tu propio interés ¡Deja que los demás se preocupen del suyo!” (p. 104). Esta actitud de superioridad se complementa con la actitud de pretender que tenga más importancia su palabra de mánager que la opinión de los periódicos. Entre los argumentos del mánager para convencer a Kid de que acepte subir al cuadrilátero a perder se encuentra la consabida promesa de perder ahora para después tener la oportunidad de ganar en una pelea de verdad. Dados los antecedentes, Kid se resiste a aceptar esta situación.³⁷

³⁶ En el mismo tenor de concebir juego como apuesta, Marcel le dice a Kid “No te juegas nada”, ante lo cual vendrá la ingenua respuesta de Sony “¡Cómo que nada! ¿Te parece poco el campeonato de Europa?”. (p. 94)

³⁷ Muy clarificador de estos hechos, es el siguiente párrafo de *La noche*, de Bosch:

“Yo me acordé del contrato de Calder. Dije:

-Y respecto a “tongos”, ¿qué?

Don Paco se echó a reír, y riendo miró a Lázaro. Cesó de reír y me miró, pero en sus ojos aún había sonrisa. Dijo:

-El “tongo” es una palabra prohibida. Es algo que existe, siempre ha existido, pero que jamás se menciona. Conozco a un boxeador, un gitano francés, que estuvo boxeando con “tongo”

Estos hechos evidencian la doble presencia de la imagen pública triunfadora y el punto de partida corrompido, degradante. Como da a entender Marcel, se trata de apostar por la suerte y no por las propias fuerzas, lo cual da pauta para las aspiraciones al lujo. De nuevo sirve Sony de ejemplo de ello con su sueño con alojarse en un hotel de cinco estrellas (p. 90), y también Marina cuando le pide a Mateos un coche considerado de lujo y el desplante de Achúcarro de regalarle su elegante pluma a Sony. Para mayor demostración de los rebajamientos ante la riqueza, Sony se inclina a recoger la colilla del puro que tira el mismo promotor.

La obra plantea una analogía del boxeo con las pasarelas de belleza y los escenarios de la farándula: a final de cuentas, todas esas actividades pertenecen al mundo del espectáculo. Hay una situación similar mencionada, que es la del mánager de Anita, convertida en Lola Candelas, con quien ésta le es infiel a Kid. La mención de este mánager luego será aclarada con el uso del sinónimo “su representante”, que hace recordar y reclamar a Kid: “¡Usted ha dicho siempre que para triunfar hace falta un representante!”. Anita quiere triunfar de artista, en el mundo del espectáculo, que al igual que el boxeo es un campo donde también impera el engaño, como se sabrá cuando don Ángel confiese haberle comprado el

durante tres años seguidos y, que yo sepa, ni él ni su preparador pronunciaron jamás la palabra. Se hace, pero no se dice. Ni siquiera cuando se prepara. ¿Verdad, Lázaro?

Lázaro estaba ruborizado. Afirmó de una cabezada. Él, el veterano, había cometido una novatada. Don Paco prosiguió:

-Por el momento, tú boxearás lo mejor que puedas, sin ceñirte a ninguna instrucción previa al combate. Procurarás ganar todos tus combates como un buen chico, y nada más. Luego, ya veremos. Pero, si el caso llega, nadie te forzará a tumbarte. Sencillamente te diremos: “Tenemos este plan”. Y tú decidirás. Eso que tú llamas “tongo” no es tan sucio e injusto como imaginas. Con frecuencia, mediante esta mentira llamada “tongo”, la cosa esa de dejar que te venzan o ver cómo tu contrario se finge vencido, se consigue un resultado que es todo lo contrario a la mentira; es decir, se consigue la verdad... ¿Comprendes?

-No, señor.” (Bosch, 1959, p. 114).

título de Miss Zamora, aunque con dinero del propio Kid. La respuesta franca, casi cínica, de don Ángel, de que “ya tienes edad para saber que los Reyes Magos son los padres” es, como señala Antonio José Domínguez, un leitmotiv de otras obras (p. 105, nota 19). La frase lleva implícita una relación con la infancia y la credulidad e inocencia que estereotipadamente se asocian con la misma. En este caso la frase funciona como si estos adultos se infantilizaran.

MATEOS. (...) Ahí interviene la promoción, te lo he explicado muchas veces. Hoy día es indispensable.

KID. ¡Juego sucio! ¡Por todas partes juego sucio! ¿Por qué no me lo dijo a tiempo?
(p. 106)

Pero tanto las proféticas palabras que le había hecho Marcel (“Muchacho, uno solo no va a ninguna parte.”) como la principal recomendación dicha a tiempo por el mánager son desoídas por Kid.³⁸

³⁸ Compárese el contraste con lo ocurrido en la novela *Jubiabá* cuando el representante de su rival, el campeón carioca, le ofrece y paga a Antonio Balduino cien mil reis para que pierda, junto con la posibilidad del desquite en una nueva pelea. Sin embargo, Balduino no respeta el trato y derrota al campeón y confronta luego al representante. Amado lo narra así:

“(...) Venía con una cara del diablo:

-Eres un sinvergüenza... un tramposo...

Antonio Balduino se echó a reír.

-¡Y quiero mi dinero!

-Quien roba a un ladrón tiene cien años de perdón.

-Iré a los diarios... a la policía...

-Pues vaya...

-Eres un ladrón... un ladrón...

Antonio Balduino le soltó un tortazo y tumbó también al empresario. La gente de la taberna, que no esperaba este nuevo combate, aplaudía.

-Me quiso comprar, este canijo... Cien mil reis para que me dejara caer ante aquel raquítico... ¡Hay que fastidiarse...! Yo le dije que sí al trato... Para que aprenda. Yo no me vendo... Sólo me vendo por amistad... Ya lo sabéis... Ahora vamos a beber todos a su cuenta...”. (Amado, 1984, p. 116).

6.4.4 Ritos y supersticiones

La religiosidad y la superstición son muy frecuentes en el boxeo, pero en esta obra son pocas las acciones en ese sentido. Un caso ocurre cuando Kid y Sony se santiguan al salir hacia el ring (p. 143). Otro más es la mención que se hace del panameño que se encomendará “a la Virgen de Panamá o lo que sea”. Por otro lado, la obra abunda en pronósticos, lo cual remite a una visión agorera del mundo de carácter popular. Entre dichos pronósticos se encuentran la corazonada de Sony respecto a la victoria del Kid, que en efecto se cumple; la punzada del lado del corazón que sufre Kid al llegar al vestuario; la apuesta de Sony, que tiene relación con su corazonada. Hay otro momento supersticioso cuando se dice “cuando te duele la osamenta, es que amenaza tormenta”.

Una de las supersticiones importantes es la de no leer cartas antes del combate, como la entregada por Sony. El propio Marcel lo dice: “trae mala suerte leer antes” lo cual se cumplirá en la obra. Se trata de otro hecho premonitorio, que genera una breve discusión entre Marcel, Kid y Sony, contribuyendo a la tensión del diálogo (y es de suponerse que dada la ingenuidad de Sony, le quedará para siempre el remordimiento de haberle entregado la carta, sobre todo porque se le estaba olvidando dársela).

La cuestión de género también conlleva supersticiones como cuando Mateos reclama que Marina, en tanto que mujer, esté en el vestidor (p. 99), lo cual es parecido a la maldición de los toreros respecto a no tener contacto con mujeres antes de lidiar con el toro. El tema de la mujer que hace perder la razón mediante la castración simbólica que representa cortarle el pelo al varón se percibe en la referencia a una película norteamericana donde Sansón aparece derribando las

columnas.³⁹ Por lo demás figura también el signo zodiacal del Kid, que es Tauro, generalmente asociado como un signo de tierra, de gente terca.

Entre los ritos favorables escenificados en la obra figura el correspondiente a la celebración del triunfo con la botella de champán, cuyo ruido al ser descorchada provoca el consiguiente susto de Mateos, ya que probablemente le hizo pensar en un disparo (p. 147). Como quiera que sea, se trata de una celebración triste y forzada como preámbulo de desgracias.

El Kid parece encaminado a su autodestrucción, como una pulsión de muerte y una huida de la victoria. Esto se deduce del hecho de haber desperdiciado las oportunidades previas para pelear por el título, por razones tales como las ya mencionadas de hacer el amor en exceso a una camarera – rompiendo la *askesis* del deportista- o fracturarse un dedo al buscar una moneda en una máquina tragaperras.

Aunque la obra puede encuadrarse dentro del realismo hay un elemento onírico que cumple una función premonitoria. Este sueño de Kid tiene relación con su futuro: un bote lleno de miel, donde se halla como un insecto parecido a una mosca o un abejorro. Él mismo trataba de sacarse del bote con un lápiz de cuya punta se agarraba, pero al sacudirlo, el lápiz caía al suelo, y el propio Kid levantaba el pie y se aplastaba con un chasquido. Se trataba de su bota de entrenamiento, por razón del dibujo de la suela cuya identidad demuestra al día siguiente, en la vigilia. Luego de contarlo Kid reconoce que “lo que uno sueña no suele ser real” (pp. 124-125). El sueño de Kid no es real en sí mismo, pero lo es

³⁹ La película es *Sansom and Delilah* (1949), de Cecil B. de Mille, con la actuación de Victor Mature.

simbólicamente. Este sueño es muestra de su autodestrucción, aunque quiera salirse del lodazal no puede, ni siquiera con la ayuda de un elemento fálico y termina destruyéndose a sí mismo. El parecido de este sueño con *La metamorfosis*, de Kafka, revela esa voluntaria autodestrucción donde a la vez, la muerte y el amor llegan juntos.

Cuando Kid abre la puerta al final se ven los gatos huyendo, lo cual es una de las manifestaciones en que el espacio se vuelve medio de premonición. En este caso, sobre todo cuando se dice que hay tormenta, como había predicho Kid en contraposición a lo que señalaba el periódico de ese día, y con la ironía involuntaria de Sony de decirle, cuando la tormenta es ya un hecho, que “hoy es tu día”.

En varios momentos, Mateos hace importantes advertencias, prefigurando la muerte del Kid:

MATEOS. Pero si peleas y por una desgraciada casualidad ganas, ya no podremos hablar de ruina, sino de masacre, de genocidio... Achúcarro no perdona.

KID. No le tengo miedo a ese señor. (p. 140)

* * *

KID. (...) No, Don Ángel. Esta noche me retiro y pienso salir por la puerta grande.

MATEOS. Con los pies por delante, Kid... Alarcón va para arriba y hay mucho dinero invertido. ¿Quieres arruinar al señor Achúcarro? ¿Quieres que nos den dos tiros en una esquina?... Pues si es eso lo que te propones, lo vas a conseguir. Sólo tienes que darle un mal golpe a tu rival. (p. 142)

Marcel había indicado en su tercer parlamento (p. 84) que el campeón tiene que descansar porque va a ser un combate duro. Al final le indica que “el campeón tiene que descansar”, y le reitera la orden del mánager, cerrando con la lapidaria

frase de que “el mar anda revuelto” (p. 149). La frase de despedida de Marcial, como se ha señalado, es aun más eufemística y cierra la obra de manera redonda.

6.4.5 Historia del boxeo y simbolismo de la obra respecto a la vida

Llama la atención que el campeonato europeo sea disputado por dos boxeadores que suponemos españoles si atendemos a los apellidos de ambos, algo que, como se ha visto en el capítulo 4, ocurrió varias veces en la década de 1970. Esto además tendría una justificación para poder hacer verosímil el acto de corrupción, que aunque no es imposible a nivel internacional europeo, sí podría encontrar más dificultades para hacerse efectivo. Por demás, en la obra se encuentran mínimas relaciones con hechos reales. Cuando se habla de “Sugar” Galván es posible remitirnos a Roberto “Mano de Piedra” Durán, boxeador panameño que tuvo tres combates con Sugar Ray Leonard altamente publicitados. Esto se debe a que se le ve como “indio” y a la mención de que se encomendará a la Virgen de Panamá. En este caso es irónico que se le atribuya a Durán el apodo del más famoso de los rivales que tuvo, o más bien, que se haga una síntesis de los dos boxeadores ya legendarios.

No se hallan situaciones específicas que permitan considerar un hecho histórico de base para el argumento de la obra de Cabal. Sin embargo, éste es perfectamente verosímil dados los numerosos casos en que se han dado peleas sospechosas de haber sido arregladas, como precisamente fue la segunda entre Durán y Leonard, donde al octavo round el panameño prefirió permanecer sentado en su esquina sin que pareciera haber un daño que le impidiera continuar en el

combate. Así que se plantea un hecho universal que vale lo mismo para el boxeo profesional que para otros deportes.

En una frase Kid equipara la vida con el boxeo, creando una diferencia correlativa entre lo sentimental y este deporte. Al intento de consolarlo con que su situación anímica se arreglará, contesta que: “No, no se arregla... Esto no es como el boxeo”. Es decir, la diferencia entre un sentimiento auténtico y un combate falseado. En un caso las victorias y las derrotas se dan por sí mismas sin solución posible mientras que en los otros casos el hecho de que ocurran depende de la voluntad humana.

El tema de la peripecia se da también como hecho del boxeo y símbolo de la vida. Marcel dice en un par de ocasiones que la vida da muchas vueltas. En otra conversación (p. 96) hace uso de la terminología boxística entendida metafóricamente: “Valor, Kid, si sabes aguantar, ya tendrás ocasión de meter tú el puño... Es pronto para dar el combate por perdido”. Se crea un efecto cómico cuando Sony entiende la frase de manera literal, como si se estuviera hablando de la pelea. En otra conversación (p. 101), Marcel le dice a Kid: “Tienes que encajar el golpe. Ha sido duro, de acuerdo, pero todavía no estás en la lona... ¡Aguanta, aguanta! ¡Tú puedes hacerlo!”. Y el Kid contesta: “¡Ya no doy más... Entre todos me han reventado...!”.

La sangre con su simbolismo vuelve a aparecer en la conversación final con Anita, la detonante del trágico final del boxeador-protagonista:

KID. (...) Sangre, sangre por todos lados... la sangre es muy escandalosa... pero yo me siento más limpio que nunca, Anita. (...) ¿Anita, todo este sudor para qué?... Anita

todo este sudor, toda esta sangre, todas estas hostias que me ha dado la vida... yo ya no sé (p. 151).

La frase parece constituirse, hablando metafóricamente en una especie de ovillejo a la vez que de paráfrasis de la frase de Churchill repetida por Mateos, de “sangre, sudor y lágrimas”. El empleo de la frase aquí da pie a una interpretación religiosa, como un Cristo doliente. El remate, “yo ya no sé”, recuerda el del poema *Los heraldos negros*, de César Vallejo: “Hay golpes en la vida tan fuertes... Yo no sé...”.

La mano, celebrada por Maeterlinck y Giménez Caballero, es una parte del cuerpo que representa los hechos de la vida, al ser un referente mencionado varias veces a lo largo de la obra: la mano con que Kid obtuvo el campeonato, la mano que sudaba, la mano que se abandona y hace que el aparato telefónico caiga al suelo.

Su parlamento final (p. 152) indica a la vez un trayecto de vida personal y una visión extensible a todo el género humano: “He llegado hasta donde podía llegar... o más lejos aún... ¿qué más puede pedir un hombre?”. La referencia eufemística, de raíz bíblica, se percibe en la frase final pronunciada por Marcel, que es la de que “el campeón tiene que dormir un poco. Está muy cansado”, con lo cual se reduce la carga emocional de decir que ha sido asesinado.

6.4.6 Prensa

El papel del periodismo deportivo en relación al boxeo había sido abordado ya por Shaw en la Escena 1 del Acto II de *The Admirable Bashville*, donde el criado Bashville, a lo largo de varios parlamentos, va leyendo en voz alta la

crónica de un combate de boxeo sostenido por Cashel Byron contra un holandés, sólo que bajo las antiguas reglas, sin guantes, a puño limpio y en un ring improvisado. La crónica es detallada round por round, incluyendo la variación de las apuestas en el transcurso de la pelea, lo cual genera tal suspenso en Lydia, la protagonista, que el criado se ve impelido a brincarse hasta el último round, en que un golpe cruzado envía al boxeador The Dutchman al césped, derrotado. Los medios cumplen así una función reforzadora y retroalimentadora del espectáculo boxístico, generando opinión e incluso emociones respecto a lo que ya ocurrió.

Desde el principio de *¡Esta noche, gran velada!* se hace presente la imagen del boxeador visto desde un punto de vista exterior a los personajes, en este caso desde la prensa, cuyo estilo enunciativo y su léxico ya se están volviendo incomprensibles para un público popular, escasamente alfabetizado. Ello explica que Sony desconozca el significado de la palabra “obsoleto” -empleada para caracterizar la condición en que el periódico supone que se encuentra Kid- y que para su comprensión se quede con una de las varias mentiras que se expresarán a lo largo de la obra. En este caso, cree, conforme a lo que le dice Marcel, que significa que Kid está en forma. Desde otro punto de vista, es parte de una condición más de ingenuidad dentro del campo del boxeo, dado que por lo general quienes participan en el mismo (y en el de cualquier otro deporte) se las arreglan para entender las valoraciones que se efectúan a través de los medios de prensa.

En otras obras teatrales se recurre a locutores de radio y televisión, pero en esta se hace uso del periódico especializado *As*, y se pone en evidencia la dificultad de muchos lectores como Sony para comprender el sofisticado lenguaje de los periodistas deportivos, por tratarse de una redacción rebuscada,

incongruente con su público lector. Como lo demuestra la pregunta que Sony le hace a Marcel, que parece ser más educado, acerca de cuál es la razón de poner “*in extremis*” y no “por los pelos”, coloquialismo más afín al idiolecto de Sony. Marcel le contesta que porque “es más fino, más... elegante... Eso es la literatura, Sony, y para eso les pagan... digo yo” (p. 86).

La prensa juega un papel influyente para motivar o desmotivar al boxeador o a sus seguidores. Por ello la idea del Kid como obsoleto o la idea contraria de “el As dice que puedo ganar...”, la cual da lugar a la respuesta de Marcel en condicional: “Podrías. Y le ganarás cuando llegue el momento. Túmbate”.

El poder de los periódicos se percibe de diferentes maneras, como la credulidad de Sony con la opinión acerca de Kid y por la fe ciega en el pronóstico del tiempo que da el periódico. En cambio, para don Ángel el chisme es motivo de preocupación pues, además de minimizar el abandono de Anita, siente más preocupación de que la prensa se entere de que Kid se ha puesto a llorar.

El enjambre de fotógrafos y reporteros tiene un papel pasivo al principio, cuando el Kid entra con dificultad al vestidor (pp. 89-90), momento en que Don Ángel le pide ayuda a Marcel, para que le despejen el paso. Al final, los fotógrafos serán un motivo casual para que Kid muera, cuando por tratar de evitarlos (p. 150) se vea obligado a salir por la puerta posterior, que da directamente a la calle y donde habrán de matarlo.

Como espectadores de la pelea se percibe la admiración de Marina por la pelea, de la cual da una descripción muy boxística; asimismo, se hace mención de la radio que permite que Anita haya escuchado la narración de la pelea de Kid y decida hablarle, ya que ahora es un campeón.

6.5 Autodeterminación y conciencia

Norman Mailer (1973, p. 21) se ha referido a que el campeón mundial de peso completo es “el hombre más duro del mundo o no es nada” y en palabras de Joyce Carol Oates: “A fairy-tale proposition: the heavyweight champion is the most dangerous man on earth: the most feared, the most manly” (Oates, 1986, p. 70). Ambos escritores norteamericanos juegan con la idea de que el campeón mundial de peso completo es el hombre más peligroso del mundo, un hecho central es que el boxeador –con independencia de la categoría a la que pertenezca- es poderoso en el ring, pero débil en la realidad real, ya que si bien puede matar a otro ser humano en un combate con los puños es igual de frágil que cualquiera ante las armas de fuego. En su caso ocurre lo que se percibe en algunas películas de Akira Kurozawa como “Los siete samuráis” (ambientada en el siglo XVI) y “Yojimbo, el mercenario” (ambientada en el siglo XIX) en las que los valientes combatientes que hacen uso de espadas y otras armas similares viven el fin de una época, ya que se verán relegados ante la aparición de las armas de fuego.

Más graves que las armas de fuego son para un boxeador las relaciones de poder en las que se ve envuelto en función del dinero, la corrupción y los usos sociales y políticos que caracterizan el campo del boxeo profesional. En estas relaciones de poder se ponen en tela de juicio las formas de racionalidad existente, al estar basadas en engaños, en cuestiones *a priori* de superioridad jerárquica que generan otras maneras de concebir la realidad, la verdad, la ética. La fuerza es reemplazada por la astucia, por lo cual aquí no hay victoria del fuerte sobre el débil en el aspecto físico. “El inteligente vence con la inventiva, la rapidez

de ingenio, la astucia y el engaño, en último análisis, con la inmoralidad” (Lotman, 1999, p. 62). Esta situación da lugar a una condición especial en la concepción general de Kid, tal como señala Castro González:

En consecuencia, Kid, lejos de ser un héroe, se presenta como contrahéroe. Así, sus proezas victoriosas funcionan como argumentos que Mateos esgrime para lograr que, al menos, salga a luchar al ring. En esta obra todos se relacionan por unas fuerzas oscuras de poder e intereses, y se ofrece una visión de relación piramidal y vertical. Con todo, aunque el último escalafón lo ocupe Kid Peña, si gana o pierde, consigue desestructurar la arquitectura del círculo de poder que se ha generado en torno a sus puños. (Castro González, 2010, p. 39).

Este círculo de poder se rige por un manejo sutil de lo que se considera legal, que no siempre es la norma establecida sino el acuerdo de voluntades con independencia de su apego a la ley. La ilegalidad puede concebirse de manera ambigua, lo cual explica las dos maneras opuestas en que Kid y don Ángel interpretan un mismo pacto:

KID. ¡El único culpable aquí es usted!

MATEOS. ¿Yo? ¡Yo!

KID. Mucho hablar de responsabilidades, de contratos, de compromisos... ¡Y es el primero en faltar a su palabra!

MATEOS. ¡El que no ha cumplido eres tú!

[...]

MATEOS. La única solución es que cumpla y pelee como un hombre.

KID. Lo que digo es que, si cumplo yo, tenemos que cumplir todos (p. 135).

Este diálogo implica dos formas distintas de entender la cultura jurídica, ya que Kid está violando un convenio verbal así sea totalmente ilícito. Desde otro punto de vista, actúa conforme a la legalidad, pero con ello está violando el pacto

establecido con don Ángel y Achúcarro. Los castigos provocados por la falta de cumplimiento de este negocio son severamente violentos, concebidos para que funcionen a modo de escarmiento general. Dentro de la ilegalidad no hay perdón por una falla grave a pesar de los méritos pasados o presentes. De ahí que luego de la farsa metateatral el propio don Ángel le diga a Kid que le sacará a él y a su madre hasta la última peseta.

La inveterada costumbre de transgredir la ley se percibe en las críticas de Marina a don Ángel por no haber pagado nunca la Seguridad Social. “Algo que nadie paga”, como señala de inmediato el propio Mateos. Las amenazas de Achúcarro constituyen la voz del negocio. Aunque Mateos quiera invocar la ley, en relación a posibles demandas, Achúcarro manifiesta “que la ley se la pasa por el forro”. Tal como expresa: “Estoy hablando en serio. Se está jugando algo muy gordo”. Por ello es una ironía que Achúcarro no firme nada si no está presente su abogado, dentro de una cultura jurídica ambigua.

Achúcarro es el único, junto con el Kid y Sony, que dice la verdad. Él no miente en cuanto a sus verdaderas intenciones, dice lo que va a hacer y lo cumple. Es paradójico que quien amenaza, quien habla con violencia, sea también quien haya hablado con la verdad. Es la antípoda del Kid, que también habla con la verdad, pero que no logra percatarse del mal que se cierne sobre él. Ni uno ni otro mienten y ambos mantienen su palabra.

En esta obra de Cabal se percibe una dicotomía entre los valores urbanos y los de la gente rural, sobre todo en cuanto a los diferentes procesos para entender los cambios sociales que genera el deporte y el hecho de que el apego a las leyes sea relegado ante el dinero como eje de la vida. Los personajes se hallan en

conflicto debido a que los valores primarios ligados a sentimientos y vínculos familiares se ven enfrentados a los valores materiales de gente más apegada a la realidad inmediata. Kid demuestra una especie de menosprecio de corte y alabanza de aldea, con su añoranza lugareña, y su pretendido confinamiento en el hogar para huir de ese ambiente mundano.

Microhistoria de la vida, violencia, circularidad, pasividad, el papel humano ante el destino se ve en la incapacidad de prevenir los actos. La decisión del Kid de pelear es un hecho cuyas consecuencias son imprevisibles para Kid, pero no para don Ángel. (p. 87) Lo que termina ocurriendo es una moraleja de la realidad moderna, con las contraposiciones y los conflictos, ya que –aplicando términos de Yuri Lotman (1999, p. 72)- el hombre que vive según los usos y las tradiciones, desde el punto de vista del héroe emprendedor de la época explosiva, es estúpido, y este último, desde la posición de su oponente, es infiel y sin honor.

Lotman (1999, 61 ss.) señala que el honor está incluido en contextos de intercambio: se le puede dar, tributar, recibir. Como quiera que sea, la acción honrosa tiene como recompensa el prestigio y la honra de quien la realizó. Kid realiza un gesto heroico, sin considerar el cumplimiento imposible para tanta gente en cuanto a las normas ideales más refinadas e irrealizables. Por ello toma la norma ideal por norma cotidiana, con lo cual recuerda el caso de Don Quijote, en el Capítulo IV de la Primera Parte, cuando cree haber liberado al criado Andrés de los azotes del labrador, o en las obligaciones de responsabilizarse ante la deshonor de una mujer mediante el casamiento. En la obra, el contrato de matrimonio es asumido de dos maneras contrapuestas, ya que para Kid es una buena acción que lo hace cumplir como un caballero, que le da una satisfacción

quijotesca: la dama ha visto salvado su honor y se le ha dado a una criatura la posibilidad de nacer como hijo legítimo. Sin embargo, para Marina este hecho constituye un ardid validado bajo el criterio de que el fin justifica los medios. Sabe que mediante un chantaje moral femenino, apelando a la condición de caballero, al sentimentalismo y al honor de campesino, podrá distraer al rebelde de ajustarse al buen camino que quiere seguir en detrimento de las conveniencias económicas del promotor y del mánager. Lo que los varones no han logrado, lo puede una mujer en una presunta situación vulnerable. De un cortejo, el Kid pasa sin transición al cumplimiento de un papel caballeresco, que conlleva un castigo: se obliga a cumplir al desobligado, que por añadidura, es el mánager-padre contra el que se rebela. Don Ángel se ve obligado por su representado –que es decir su protegido- a firmar un contrato de declaración matrimonial con plazo y testigos, pero la triste situación es que este hecho de justicia proviene de una mentira.

Lotman ha establecido las categorizaciones del tonto y del loco. El primero es el que viola las correlaciones adecuadas entre situación y acción mientras que el segundo es el que viola las prohibiciones a costa de su propia integridad para establecer un orden pretendidamente justo. Conforme a ellas Sony resulta ser un tonto, entre otras cosas, debido a su ingenua apuesta, su inocencia frente a tanto indicio de que la pelea está arreglada y su actuar quijotesco al grado de ofrecer darle una paliza al que le quitó la novia al Kid y -nada quijotesca- de matar a ésta (p. 101). Mientras que en el caso del protagonista tenemos el comportamiento del loco, transgresor de las prohibiciones.

Kid pelea en lo que podría llamarse una locura bélica, a la manera de los caballeros medievales arrojados a la locura por los engaños o la severidad de las

mujeres amadas por ellos. En su caso va del dominio de la lógica cotidiana a la sobrelógica de la locura amorosa caballeresca. Cualquier forma de locura inevitable debe representar un exceso del comportamiento individual, como ocurre con él, y las consecuencias se hallan más allá de los límites de la previsibilidad. La consideración de locura se con fines de minorizar y menospreciar la verdad que plantea Kid es aplicada por Mateos cuando le dice en el diálogo en que simula ser su madre “Tu pobre cabecita no responde” (p. 116), frase que se corrobora con la observación de Marcel: “Está trastornado” (p.117). La locura también se aplica a Achúcarro, como “loco peligroso”, cuya previsible reacción obliga a los personajes a salir huyendo.⁴⁰

Una metonimia ya lexicalizada es la de la palabra “cabeza” que con variantes morfológicas aparece reiteradamente en referencia a la inteligencia y a la sensatez, con intención de aleccionar a Kid en las páginas. Primero la petición de Marcel a Sony de no preocupar a Kid: “Cuanto menos cosas tenga en la cabeza, mejor, ¿no crees?” (p. 89), y después de Mateos en su calidad de manejador: “un poco de cabeza, muchacho” (p. 104), “Ese tipo de mujeres dan muchos problemas. Un quebradero de cabeza” (p. 106); después, simulando ser la madre: “Imbécil, que no tienes dos dedos de frente...”, “Ahora, eso sí, de ésta te acuerdas ¡te van a volar los pájaros de la cabeza!” (p. 113); “Eso es lo malo tuyo, muchacho. Eres de piñón fijo, y cuando se te mete algo en la cabeza...”, “Han sido demasiados golpes. Tu pobre cabecita no responde”, “Pero reconoce que no estás bien de la cabeza” (p. 116); y de nuevo como Mateos, en otra discusión con

⁴⁰ Lydia en *The Admirable Bashville* expresa con lucidez, ante la potencial furia de Cashel Byron, que “We must not fail in courage with a fighter”.

Kid: “¡Con estas manos y con esta frente!”, “No, Kid, la cabeza cuenta y mucho” (p. 141). También hay una mención hecha por Marina al saber que Kid es de signo Tauro: “Por la cabeza dura” (p. 125); y la amenaza de Achúcarro: “Cualquier otra cosa que se te haya pasado por la cabeza, ya te la puedes ir borrando” (p. 133). El propio Kid hace referencia verbal o gestual a su cabeza: “De pronto sentí una cosa como si la cabeza me reventara” (p. 112); *Se aparta de ella y se sienta abatido. Se lleva las manos a la cabeza* (p. 130).

También la emplean para referirse a la intención de Anita, que tiene en la cabeza ser una actriz y lograr el éxito (pp. 105 y 106), y del propio Kid dirigiéndose a Sony cuando sabe que apostó por él: “¿Por mí? No estás bien de la cabeza...” (p. 118). Por último, se hallan las relacionadas con Mateos, a quien Achúcarro felicita: “Cuando uno llega a cierta edad, hay que sentar cabeza y recogerse” (p. 137) y las dos acotaciones donde se agarra la cabeza o la levanta nervioso (pp. 142 y 145).

Las menciones a la inteligencia a través del lexema “cabeza” y sus sinónimos conducen a pensar que la inteligencia para los negocios es ajena a la ética. Que es una falta de sensatez rechazar cuatrocientas mil pesetas por un mero asunto sentimental y, sobre todo, de conciencia moral.

Bajo el concepto de la autonomía del plano moral, la conducta de Kid encarna la libertad que se da a sí misma su ley (Ricoeur, 2008, p. 98). Cabe preguntarse si Kid es un héroe digno de su destino, pero no cabe duda de que su destino se ha topado con el azaroso entramado de la voluntad humana. En la circunstancia que le toca vivir no puede hablarse de una ventaja de la palabra sobre la violencia: aquí la violencia está encubierta por las palabras,

enmascarada. De haberse cumplido la decisión de Kid de no pelear, los apostadores no hubieran perdido ni ganado y quizá la venganza hubiera sido menos grave. Con la mentira aunada a la apuesta de Sony (derivada de la misma maldad) se impulsa a Kid a pelear y a ganar, con el consecuente desencadenamiento del trágico final. El orden jurídico aquí no se rige por las palabras sino por las acciones imperativas.

Conforme a Ricoeur una racionalidad ideal requiere que el discurso sea el dominio de los pactos, que el debate sea la confrontación de argumentos. En esta obra el intento de racionalidad corre a cargo del mánager, que busca persuadir con discursos y una confrontación de argumentos, pero para Achúcarro no son las palabras las que valen, por lo que se ubica en un estadio que podría considerarse “primitivo”, donde prevalece una desigualdad en cuanto al dominio de la palabra. No hay una igualdad en el plano del poder hablar, porque unos lo hacen con fines de persuasión racional pero otros como Achúcarro, no, ya que su discurso es sólo de amenaza.

Luego de toda esa carga de desigualdades y confrontaciones, Kid alcanza la conciencia de que debe ocuparse de sí mismo, como se ve en la importante frase:

KID. No voy a sufrir más. Está decidido.

MATEOS. ¿Te refieres a la chica o al boxeo?

KID. A las dos cosas

MATEOS. ¿Y qué tiene que ver lo uno con lo otro?

KID. Mucho. Todo.

MATEOS. No veo la relación.

KID. Pues la tiene. Piénselo.

MATEOS. No sé... Las chicas y el boxeo... Cómo no sea que se suda mucho... sí, y que se lleva uno buenas hostias... Pero eso es con todo, Kid, la vida es eso, sangre, sudor y hostias.⁴¹

Esta actitud parece una renuncia a la vida, actitud que acrece cuando en un arranque Kid le dice a Mateos: “¡Quédese con todo lo mío con la granja, con los cerdos, con mi madre...!”. Por otra parte, la penitencia de perder tramposamente para luego aspirar a un triunfo real puede considerarse como una mortificación. Conforme al crítico Domingo Ynduráin, la muerte de Kid Peña puede interpretarse como un suicidio, debido a la serie de valores que posee y que no equivalen a los del grupo de personas al que pertenece. Por ello “la única salida es la interiorización del mundo, la asunción de los valores expresados y, en consecuencia, la autodestrucción, el suicidio como única manera de preservarlos” (Ynduráin, 1992, p. 1412).

La confianza que Kid pone en su acción forma parte de su potencia intrínseca, pero choca con una barrera infranqueable, presente en la interacción social del boxeo y de la vida misma. Citando nuevamente a Ricoeur, se trata de esas incapacidades infligidas por unos seres humanos a otros con ocasión de las múltiples relaciones de interacción” y que implican “una forma específica de poder, un poder-sobre, que consiste en una relación disimétrica inicial entre el agente y el receptor de su acción”. A su vez, “esta disimetría abre la vía a todas las formas de intimidación, de manipulación, o más sencillamente, de instrumentalización que

⁴¹ Al contrario de la opinión de A.J. Domínguez, la frase más que aludir a la de Antonio Machado de “polvo, sudor y hierro”, lo hace a la de Churchill pronunciado el 13 de mayo de 1940 en la Cámara de los Comunes: “Sólo puedo ofrecerles sangre, sudor y lágrimas”, que fue el título en español de una película dirigida por Noel Coward y David Lean: *In Which We Serve* (1942).

corrompen las relaciones de servicio entre humanos”. Se trata de “modalidades de distribución desigual de la potencia de obrar, sobre todo las que resultan de las jerarquías de mando y de actividad en sociedades de eficacia y competencia como las nuestras” (Ricoeur, 2008, p. 74).

Dentro de esas formas de manipulación e instrumentalización aparecen en la obra múltiples formas de corrupción, como el soborno de Sony para entrar al baño de mujeres a fin de buscar a Marina; la propuesta de poner éter en la toalla con que se secará a Kid durante la pelea, aun a costa de los peligros de vida o muerte que ello implica, y hasta el chusco hecho de que, luego de hacer una trampa, sea Marcel despedido, pague Mateos y pida que el compromiso sea por escrito, como lo hizo con la señorita Marín. E incluso con testigos.

6.6 Familia y género.

Los temas de la familia y del género constituyen puntos nodales de la obra. En cuanto a los roles familiares, el mánager es visto como el padre incumplido y su mujer como la madre a la que se le restablece en el orden. Es de notar que apenas se menciona al papá de Kid, al parecer muerto desde mucho tiempo atrás. Esto se percibe cuando en la escena metateatral, Don Ángel –en su papel de madre- le da un beso y Kid, ofuscado de acuerdo con la acotación, le contesta que su madre es viuda y que no lo besa desde que murió su padre (p. 110). Es de suponer que se trata de un hijo único, ya que tampoco se menciona a posibles hermanos. Su actitud hacia la madre es de respeto, como parecer la actitud de Kid hacia todas las mujeres de su entorno, siempre y cuando no tenga arranques de violencia.

Conforme a las características de su profesión deportiva, la relación de los boxeadores con las mujeres está llena de contradicciones, como ejemplifica la siguiente opinión de Wacquant:

Much to my surprise, I found that the world of “pro” boxing is not misogynistic because it simply doesn’t have to be. Contrary to glib media images, it is not a world of violence against and denigration of women: it doesn’t have to be because women are not *in and of this world*. One of the key rules that boxers learn in their long apprenticeship is that one does not fight on the streets or in the home; one does not hit women because they are fragile beings who are statutorily unfit to engage you on this terrain. A boxer is debasing his craft and tarnishing his own dignity when he engages in a scuffle on the street or if he hits his girlfriend at home. This is not to say that such things do not happen; they do. But they do so in violation of their occupational ethic. (Wacquant, 1996, pp. 24-25).

Además de la consideración de que las mujeres se encuentran fuera del mundo del boxeo, también entra en juego un factor de perturbación, tal como señala el sociólogo francés en relación al contexto donde realizó su estudio etnográfico, pero que es aplicable para el campo del boxeo más allá de las fronteras geográficas y culturales:

Aunque no exista una barrera formal para su participación –algunos entrenadores rechazan las reticencias hacia el boxeo femenino- las mujeres no son bienvenidas en la sala porque su presencia perturba, si no el funcionamiento material, al menos el orden simbólico del universo pugilístico. Sólo en circunstancias excepcionales, como la proximidad de un torneo importante o el día después de una victoria decisiva, se permite a las amigas o esposas asistir a un entrenamiento de su hombre (Wacquant, 2006, p. 59).

Volviendo a Kid, en este suceso importante que es una pelea de campeonato, las mujeres están presentes con una fuerte carga de perturbación y de influencia decisiva en los hechos supervenientes. Tres mujeres, dos de las

cuales son personajes ausentes, juegan papeles importantes en la secuencia vital de Kid, en este caso la madre, la novia y la amante del mánager, y se ve entrampado en lo que cada una de ellas requiere de él, como si todo dependiera de esos vínculos. La situación en lo general parece resumirse en las prejuiciosas palabras de don Ángel:

MATEOS. La verdad es que nos ha salido el tiro por la culata... No siempre se gana, Kid, tú lo sabes mejor que nadie... Y con las mujeres más aun; si te soy sincero creo que con las mujeres no se gana nunca, hagas lo que hagas... Pero qué le vamos a hacer, parece que son imprescindibles, y hasta los más bragados terminan pasando por el aro. Pero volvamos a la realidad. [...] (p. 106)

“Con las mujeres no se gana nunca”, quizá por ello en dos casos, Kid, que, a decir de su mánager, en cuanto ve unas faldas se pone como una moto (p. 114) y por eso perdió una pelea por el campeonato,⁴² sufrirá de un chantaje moral proveniente de Marina y otro proveniente de su mánager al actuar fingidamente como su madre. La mujer ficticia no lo convence pero sí lo logra la mujer real con su mentira. Dado el papel que juegan en la obra las mujeres presentes y ausentes, reales y ficticias, es una ironía reiterada el principal leitmotiv de la obra, que es la

⁴² Este mito de las mujeres que desgastan es común en el boxeo, como en este pasaje de la novela de Andrés Bosch:

“Lázaro regresó. Dijo:

-A Kutz lo han tumbado en el cuarto asalto.

Velázquez dictaminó:

-Demasiadas mujeres”. (Bosch, p.159).

O como el boxeador de la crónica incluida en la novela *La Venus mecánica* (1929), de Díaz Fernández: “De la mujer solo conocía aquella vaga e insidiosa perturbación que a veces se le agarraba a la materia como una sanguijuela invisible. Más tarde, el deporte le había acostumbrado a la castidad, y lo mismo que le racionaba las viandas y le prohibía el esfuerzo estéril, le alejaba de la mujer como de un peligro semidivino. Eusebio vivía para su cuerpo, como un Narciso prepotente; pero también a veces su cuerpo le hacía traición, y allá adentro, en zonas inexploradas y recónditas, una implacable sed animal le empujaba hacia las fuentes de la vida. La presión de Elsa sobre sus músculos, más que una investigación, era una caricia, y él, tan fuerte, tan seguro, parecía desfallecer como una estatua sobre un pedestal de arena”. (Díaz Fernández, 2006, p. 227).

canción “Son tus perjúmenes, mujer” cantada por Sony. Por demás, hablando de lo que atávicamente se “huele en el ambiente” es curioso que Marina haya dicho que el que olía bien era Kid, exclamación espontánea que provoca un estremecimiento de éste (p. 130).

En principio, el olor de un boxeador ungido de aceite y el de un vestidor de boxeo no parecen ser olores agradables. Ese olor del ambiente bien podría ser de descomposición o de muerte. Jacques Fontanille (2008, pp. 116-118), basándose en Anne Le Guéner, ha señalado la dicotomía vida/muerte presente en los olores relacionándose con “la sensación interna de las palpitaciones, de una pulsación percibida como el movimiento mismo de la vida”. Simbólica y axiológicamente, habría que pensar si el olor que agrada a Marina equivale a una sensación de vida o es un olor de santidad, ligado a la idea de lo incorruptible.

Esta misma idea de Fontanilles se nota en la reiteración de la palabra “perjúmenes”, de la canción nicaragüense que Sony repite como estribillo y leitmotiv. Estos perfumes de la mujer pueden ser entendidos como un principio vital, al estar ligados de un modo sensoriomotor a la respiración. La mujer gira en torno a Kid y los varones de esta obra como un perfume de vida, alentador de las palpitaciones y los suspiros.

En Marina la simulación se da en todos los sentidos, incluyendo la boxística, tanto a nivel verbal como corporal (pp. 126-127). Hace gala de su poder de influir en los otros protagonistas de la acción y recurre a los argumentos que sabe que despertarán el corazón de Kid como el de criticar a don Ángel “por liante, por tramposo., porque no hace nada a derechas”. Marina emplea un lenguaje con evocaciones, metáforas comunes y un sutil coqueteo para convencerlo. Se ve

como una mujer fatal que sabe hacer uso de sus encantos para conseguir todo y llega a jactarse de que sabe arreglárselas sola con su condición de pizpireta. Mientras Sony tiene que recurrir al soborno para hacer algo indebido, como es entrar al baño de mujeres, ella lo logra a través de su físico:

MATEOS. Hay que reconocer que en algunas cosas son superiores a nosotros... es el fino instinto femenino. ¡Ahí la tienes! En cinco minutos lo ha arreglado todo... En el fondo, estamos en sus manos...

SONY. Y usted que lo diga, Don Ángel. (p. 139)

Un detalle sugerente ocurre cuando Marina baila con Sony, pues mientras éste canta “Son tus perjúmenes”, se percibe su naturalidad, tal como se indica en la acotación que incluye una intromisión del autor al nivel del personaje y que de acuerdo con García Barrientos (2012, p. 57) recibe el nombre de acotación diegética o literaria: (*La coge de las manos y da saltos con ella ante el estupor de MATEOS. MARINA ríe divertida, Ella es así y no le pidan explicaciones*) (p. 147). En la discusión entre Mateos y Marina se percibe que la relación se sustenta en una forma de intercambio entre ambos, ya que él le echa en cara los regalos de lujo que le ha dado, y más adelante, por razón del logro que significa haber convencido al Kid, Marina le solicita que le regale un Supermirafiori, automóvil considerado de lujo.

Kid tiene algún destello de que la actitud de Marina es un engaño, un intento de compensación por la reciente pérdida de la mujer amada y por ello le dice que basta de comedia. Una efímera toma de conciencia que le hace exclamar “¡Dios mío, cómo he podido creer en ti por un solo instante!” y que da lugar a una reacción violenta que contrasta con su actitud anterior frente a Marina. El bofetón

que le asesta Marina da lugar a un nuevo cambio de actitud de él, como si los golpes –sean de varón o de mujer- fueran el detonante para que actúe, si bien, en este caso, en giros radicales que lo conducen al ruego, en un papel de dominado: “Perdóname, te lo suplico. Haré lo que me pidas. ¡Lo que tú quieras!”. Enseguida, Marina hace alarde de cinismo e hipocresía cuando reconoce que ha sido “una mala puta” toda su vida y cuando expresa que “no se puede constantemente en el engaño”. Pero no deja de mantenerse en el engaño, a extremos como el del embarazo y con ello logra su cometido de que Kid sostenga el combate pactado, aunque no en las condiciones que se esperaban.

Las mujeres son planteadas como un problema, sobre todo las que gozan de belleza, como es el caso de Anita:

MATEOS. [...] Tu novia es muy guapa, chico.

KID. Ya no es mi novia.

MATEOS. Sigue siendo igual de guapa. Ese tipo de mujeres dan muchos problemas. Un quebradero de cabeza. Requieren tiempo, mucho tiempo, hay que estar siempre encima de ellas. En cuanto te descuidas se sube otro... Es una auténtica pesadilla. Te hablo con conocimiento de causa, a mí me pasa tres cuartos de lo mismo. Como no las tengas en un puño... y en cuanto traten de levantar la cresta..., ¡zas! ¡zas! (*Se golpea la palma de la mano con el puño.*) ¡Mano dura! ¡Sin compasión!... Pero esto ya es filosofía (*Se tranquiliza.*) [...]. (pp. 106-107).

Anita, a su vez, es otra aspirante a las pasarelas e ignora que su título de Miss Zamora fue comprado y quiere triunfar de artista. El modo en que obtuvo su título es análogo a los tejemanejes del campo del boxeo:

KID. ¿Qué quiere decir con que me costó una pasta?

MATEOS. Pues eso... Gastos de promoción, relaciones públicas, que si un sobre por allá... Lo normal en estos casos

KID. ¡Entonces usted le compró el título!

MATEOS. Lo compramos si lo quieres ver así

KID. Yo no sabía nada... Yo creía... Yo creí que...

MATEOS. ¿Qué creíste?

KID. ¡Que se lo habían dado porque era la más guapa!

MATEOS. Vamos, Kid, ya tienes edad para saber que los Reyes Magos son los padres... Si fuera bizca no habría nada que hacer, pero eso no basta: el mundo está lleno de guapas. Es como las flores, todos los años salen miles y miles nuevas. ¿Quién puede decir que una es mejor que otra? Sobre todo cuando pones un montón de ellas juntas... Un montón de piernas, de culos, de tetas... Una confusión total, un mareo continuo... Ahí interviene la promoción, te lo he explicado muchas veces. Hoy día es indispensable. (pp. 105-106)

A través de este diálogo se percibe con nitidez la cosificación de la mujer al igual que la tendencia a que *misses* y actrices provenientes de sectores modestos de la sociedad tengan vínculos sentimentales con deportistas. El nombre que le asignan a Anita, que es el de Lola Candelas, por su condición de lugar común del nombre de pila y las ambiguas connotaciones eróticas y religiosas del apelativo Candelas, parece encaminarla a un nivel muy bajo en el mundo del espectáculo. Su caso será igual de eufemístico que el de llamar artista a Marina, que sólo ha salido en unas cuantas películas.⁴³ A esto hay que agregar la cínica y prejuiciada opinión de Mateos respecto a la facilidad para encontrar mujeres convertidas en

⁴³ Algo tiene de guiño metateatral el hecho de que en la puesta en escena mexicana que cambió el título original a *Los Alacranes*, el papel de Marina Marin haya estado a cargo de una ex Miss Universo.

meros elementos de naturaleza vegetal, seres cosificados y comercializables con una condición similar a la de los bienes fungibles.

Ya se ha señalado varias veces el papel que juega la madre, aun cuando es un personaje ausente en la obra, salvo por la farsa de don Ángel. La dependencia hacia la madre se percibe en el ofrecimiento del Kid a Marina de irse al pueblo a la casa de ella. A lo largo de la obra, se observa el manto protector que ella significa en la vida del boxeador.

Las actitudes de machismo se ven de varios modos como cuando Mateos saca de modo brusco a Marina, aunque ella demuestra poder, como en el momento en que lo detiene. Es Marcel quien primero le pide que no maltrate a la mujer y es irónico que el Kid también lo haga y que ella a su vez lo engañe. En otra parte, Mateos expresa que “hay más mujeres que longanizas” (p. 101) y se queja de ser muy blando con las mujeres. La frase tripartita que emplea a manera de lamentación: “Mujeres, mujeres, mujeres”, seguida de un profundo suspiro, se relaciona con la de “engaño, engaño, engaño” que emplea algunas páginas después (p. 104).

En una violencia que en el fondo va más allá de su condición de desahogo momentáneo, Kid pierde la cabeza por la infidelidad de la novia y descarga puñetazos contra el saco de boxeo, que simboliza a la mujer que es objeto de golpes de castigo. Atenuando el efecto de ira, esta escena conlleva una carga de humor por el modo en que sus *seconds* lo alientan, como si se tratara de un combate en el ring, en tanto que el Kid le grita a la novia ausente toda una serie de sustantivos insultantes de origen animal: perra, cerda, gocha, cochina, marrana, cabrona. Su decepción ante las mujeres lo conduce a desentenderse de la

realidad de su profesión y a una indiferencia por el futuro.⁴⁴ En su mundo femenino no hubo una noble Grace Miller como la que guía y consuela a “Mountain” en la obra de Rod Sterling o como la novia de Rocky. Por otra parte, figuran las muestras de conducta masculina legitimada, y un desplante de valor asociado a esta actitud ocurre cuando Kid afirma: “Yo no lloro nunca”, por lo cual suponemos que no demuestra miedo a las amenazas de Achúcarro.

Otro vínculo de índole masculina es el tema de la relación con las prostitutas, que en esta obra no sólo se percibe en la palabra que emplea Kid en su arrebató momentáneo para calificar a Marina: una “puta callejera” como las demás, sino también en esa generalizada forma de consuelo varonil que es el de irse de putas, como propone Sony. Dado que acaba de ganar una apuesta, puede invitar al amigo en desgracia amorosa (“es lo mejor para olvidar” a lo que Kid contesta “No tengo cuerpo”), a la vez que dar pie a continuar la celebración del triunfo. Solidaridad popular y camaradería de varones, irse de putas es epítome de masculinidad en muchos lugares del mundo. Lamentablemente, después de su victorioso combate, a Kid no se lo llevarán las putas sino la muerte arterial.

⁴⁴ En *Jubiabá* Antonio Balduino concluye su carrera boxística cuando se entera de que su amada platónica Lindinalva se va a casar. Se desentiende de la pelea e irónicamente la pelea parece un tongo: “Se emborrachó. Fue derrotado en el tercer asalto, cuando ya no podía con su alma. Recibió una paliza del peruano Míguez. Se dijo que estaba comprado. Él no explicó a nadie la razón de su fracaso. Ni siquiera a Luigi, que aquella noche lloró, tirándose del pelo y soltando tacos, ni al Gordo, que lo miraba con aquellos ojos de quien espera siempre una desgracia. Nunca más volvió al ring”. (Amado, 1984, p. 117).

7.- Contexto autoral y de obra de *¡Pelearán diez rounds!*, de Vicente Leñero

7.1 Biografía de Vicente Leñero.

Vicente Leñero nació en Guadalajara, Jalisco, México, el 9 de junio de 1933, aunque toda su vida transcurrió en México, D.F. Estudió Ingeniería Civil en la Universidad Nacional Autónoma de México, carrera que desempeñó por breve tiempo, tal como narra en la novela *La gota de agua* y como se evidencia en el tema de la novela *Los albañiles*. También estudió Periodismo en la Escuela Carlos Septién García, institución de tendencia ideológica conservadora. Se dedicó a la literatura de lleno desde joven y es autor de ensayos, novelas, cuentos y de más de treinta obras de teatro, además de guiones cinematográficos y de ejercer la crítica de cine. En la década de 1960 realizó guiones televisivos y radiofónicos, especialmente telenovelas. En esa misma década dirigió la revista *Claudia*, destinada a un público femenino de clase media y alta. Colaboró en *Revista de Revistas* y en el diario *Excélsior* desde fines de la década de 1960 hasta 1976, año en que el periódico fue intervenido por la sociedad cooperativa de los trabajadores del mismo (en una acción atribuida al entonces presidente Luis Echeverría), así como en el semanario político y cultural *Proceso* (del que fue subdirector durante veinte años).

Leñero fue católico confeso, creencia y pensamiento que desde fines del siglo XIX no son comunes dentro del ámbito literario de México, a pesar del arraigado y multiforme catolicismo de más del 80% de los 110 millones de mexicanos. Sin embargo, fue también un fuerte crítico de la jerarquía eclesiástica en general. Esta postura religiosa católica y crítica se refleja en varios de sus escritos y ha dado lugar a que mantenga un lugar aparte dentro de la ronda de las

generaciones de la literatura mexicana, aunque por su fecha de nacimiento y sus vínculos de estudio, amistad y ediciones, pertenece a la Generación de Medio Siglo.⁴⁵

Fue becario del Instituto de Cultura Hispánica en 1956 y del Centro Mexicano de Escritores de 1961 a 1964, bajo la coordinación de Juan Rulfo, Juan José Arreola y Ramón Xirau, y donde coincidió con escritores como José Emilio Pacheco, Juan García Ponce y Salvador Elizondo. También lo fue de la Fundación Guggenheim, de 1967 a 1968. En 1963 recibió el Premio Biblioteca Breve, otorgado por la editorial Seix-Barral en la segunda ocasión que se otorgaba a nivel internacional. Fue una de las primeras ocasiones en que un escritor mexicano recibía un premio internacional importante y el galardón contribuyó a la divulgación de su novela a nivel nacional en México. El propio Leñero se ha encargado de difundir las condiciones en que se otorgó dicho premio y la situación que fue resultado de una conveniencia mercantil editorial cuya intención era abrirse hacia Latinoamérica. Su novela fue una de las cinco finalistas (entre las que figuraba una hasta ahora inédita de Jorge Edwards), y por descarte la decisión final quedó entre dos novelas: *Gracias por el fuego*, de Mario Benedetti, y *Los albañiles*. El desempate lo benefició bajo el criterio de que el mercado editorial mexicano era de mayor dimensión que el uruguayo (Domínguez Michael, 2013, p. 58).

⁴⁵ El propio autor ha manifestado esa circunstancia, como dice en una crónica titulada “A pie de página” (Leñero, 2013. p. 188): “Siempre sentí, con paranoia posiblemente injustificada, que el jacobinismo de nuestro ambiente cultural durante mis primeros años de escritor me convirtió en persona *non grata* por católico, por mocho, por conservador. No sé si fueron razones ideológicas, más que literarias –tomando en cuenta además mi temperamento de suyo solitario- las que me hicieron a un lado”.

A pesar de la valía del premio que con anterioridad recibió Mario Vargas Llosa y que también habían recibido Luis Goytisolo, Juan García Hortelano y José Manuel Caballero Bonald y en los años siguientes obtendrían novelas de otros autores destacados (como Guillermo Cabrera Infante, Juan Marsé, Carlos Fuentes y Juan Benet), Leñero ha tenido una insuficiente resonancia dentro y fuera del ámbito de la lengua española, aun cuando tuvo como agente editorial a Carmen Balcells. Él mismo que a pesar de haber tenido a Balcells como agente no logró traspasar las fronteras lingüísticas del español, salvo por una traducción de *Los albañiles* al rumano. (Leñero, 2013b, pp. 9-26) Con el paso del tiempo, entre las traducciones de su obra se encuentran las de la misma novela al francés y una al inglés de *El evangelio de Lucas Gavián*, así como la traducción de la obra teatral *La carpa* al alemán: *Puppenspieler*, a cargo de Gerda Landsburg de Preux (Leñero, 2012b, p. 36). No obstante esta escasez de versiones a otros idiomas, diversos investigadores extranjeros, sobre todo norteamericanos, se han ocupado de estudiar su obra narrativa.

Otros reconocimientos que ha obtenido por su vasta obra son el Premio Literario Jalisco por obra realizada (1986), el Premio de Dramaturgia Juan Ruiz de Alarcón (1992), el Premio Nacional de Ciencias y Artes de México, en 2002 (que es el más importante galardón que concede la Presidencia de México en el campo del conocimiento), y el Premio Nacional de Periodismo “Carlos Septién García”. Es miembro de la Academia Mexicana de la Lengua y cuenta con la categoría de Creador Emérito del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes de México. Varias de las películas donde ha participado como guionista han obtenido premios, entre los cuales se pueden mencionar el Oso de Berlín, para *Los albañiles* (dirigida por

Jorge Fons, 1976), el Premio Goya a la Mejor Película Extranjera en Lengua Española y el Premio al Mejor Guión en el Festival de Cine de La Habana por *El callejón de los milagros* (dirigida por Jorge Fons, 1995) y la candidatura al Óscar por Mejor Película Extranjera para *El crimen del Padre Amaro* (dirigida por Carlos Carrera, 2002), además de varios premios Ariel, que es el máximo galardón que se otorga en el cine mexicano.

Un dato que habla de su interés por la estructuras en abismo, es que a partir de la novela *El crimen del Padre Amaro*, de Jose Maria Eca de Queiroz, realizó el guión cinematográfico adaptándolo al contexto del narcotráfico y la delincuencia organizada del México actual. A su vez, a partir del guión escribió una novela corta (Leñero, 2003) para un caso de conversión transgenérico, transnacional y traspasador de épocas: novela del Portugal del siglo XIX-guión de cine en el México del siglo XXI-novela del México del siglo XXI.

Varias de las escenografías de las puestas en escena de Leñero han sido consideradas memorables dentro del teatro mexicano: las de *Los albañiles* y *La carpa*, de Félida Medina; las de Alejandro Luna en *La mudanza* y *La visita del ángel*, y de José de Santiago en *el martirio de Morelos* y *Nadie sabe nada* (López Ruiz, 2011, p. 71).

A la manera de George Bernard Shaw y de Rodolfo Usigli, Leñero ha escrito textos introductorios o epílogos a sus obras teatrales. También ha documentado con amplitud en las tres series de *Vivir del teatro* (Leñero, 2012b) los procesos de creación y de montaje de cada una de las obras que ha escrito. En esas crónicas que presentan a la vez un panorama muy amplio de los modos en que se funciona el campo teatral mexicano, se puede conocer el modo en que

ha trabajado con varios de los más importantes directores teatrales de México como Ignacio Retes, José Solé, Adam Guevara, Abraham Oceransky y Luis de Tavira.

En la mencionada compilación Leñero habla con soltura tanto de sus éxitos como de sus fracasos en el teatro y ofrece un panorama de la actividad teatral a lo largo de cinco décadas. Uno de los hechos a remarcar es la censura existente en México, que se da de una manera tortuosa y simulada, ya que Leñero vivió esos problemas con las obras teatrales *Los hijos de Sánchez*, *El martirio de Morelos* y *Nadie sabe nada*. En todos los casos recibió el respaldo de la comunidad teatral e intelectual de México.

Sufrió la censura por *El martirio de Morelos*, al poner en entredicho la débil actitud y el triste papel del héroe de la Independencia de México al final de su vida. Pero como José María Morelos era uno de los personajes históricos más admirados por el presidente en turno Miguel de la Madrid, el montaje de la UNAM fue censurado, aunque se logró realizar la temporada luego de presiones de la sociedad civil. Posteriormente publicó un libro donde incluía el reportaje del caso, además de la misma obra.

Los vínculos de Vicente Leñero con España arrancan con la beca del Instituto Cultural de Madrid, que le permitió residir en la capital española durante 1956. Estuvo en Sevilla en 1992 con motivo de un proyecto teatral relacionado con el V Centenario del Encuentro de dos Mundos. Años después regresó para la impartición de un curso de Guionismo en Casa de América de Madrid.⁴⁶ De sus

⁴⁶ De sus andanzas en Madrid pueden verse entre otras las crónicas “¡Están atracando a un viejo!” (Leñero, 2005, pp. 125-131) y “La bufanda amarilla” y “Plagio” (Leñero, 2013, pp. 90-108

obras teatrales, se han representado en España *Hace ya tanto tiempo*, con dirección de Ignacio Retes y las actuaciones de Alicia Altabella y Joan Dalmau, por el Centro Andaluz de Teatro, con un preestreno en el Teatro Cerezo de Carmona (“El CAT presenta hoy”, 1990, p. 36) y presentada en el Teatro Manuel de Falla, dentro del Festival Iberoamericano de Cádiz, en octubre de 1990, que junto con una obra de Enrique Griffiero con el cual conformaba un espectáculo titulado *Memorias del tiempo*. Conforme al testimonio del propio Leñero su propia fue un fracaso en Cádiz, al grado de que en la gira sucesiva ya no fue incluida junto con la obra de Griffiero; sin embargo, Alicia Altabella siguió representando *Hace ya tanto tiempo* con otro actor, en distintos recintos de Madrid (Leñero, 2012b, pp. 366-368). Como tema histórico relacionado con los mencionados festejos iberoamericanos del Quinto Centenario se representó *La noche de Hernán Cortés*, en Cádiz y Madrid (Leñero, 2012b, pp. 422-423). En el caso de Sevilla la función se realizó en el Teatro Plaza de las Américas (“Los espectáculos mexicanos en Sevilla 92”, 1992, p. 57).

Estuvo casado desde 1959 con la psicoanalista Estela Franco, con quien procreó cuatro hijas, una de las cuales, Estela, es dramaturga y crítica teatral, y otra, Eugenia, es actriz de cine y teatro. Falleció en la ciudad de México el 3 de diciembre de 2014 y fue velado en el Palacio de Bellas Artes, máximo honor que el gobierno mexicano otorga a los escritores y artistas fallecidos. En esta velación el

y 123-144, respectivamente). En esta última hace referencia a su primera estancia en España: “Becados por el Instituto de Cultura Hispánica de Madrid, que entonces dirigía el fascista Blas Piñar, [Manuel] Pérez Miranda y yo asistíamos a un curso para periodistas latinoamericanos que más parecía un programa de adoctrinamiento franquista con el que se nos trataba de convencer de las bondades del régimen, bondades que luego habríamos de encomiar y divulgar —ése parecía el propósito- en nuestros respectivos países”.

discurso fúnebre estuvo a cargo del director teatral Luis de Tavira, que remarcó los compromisos éticos de Leñero:

“Descubrir la verdad, hallarla y exponerla fue la pasión que tramó su obra. La libertad siempre fue el camino. Libertad como rigor, como expresión, como creación. La libertad fue el camino para encontrar la verdad y manifestarla, para enfrentar la censura, la violencia del autoritarismo y las mordazas de la corrupción” (Palapa y Paul, 2014, p. 3).

En una caracterización literario-deportiva, Juan Villoro, ya había señalado en su prólogo a *Los perdedores* que “Vicente Leñero ha atravesado la literatura mexicana con pulmones de maratonista y mirada de arquero” (en Leñero, 1996, p. 10).

7.2 Influencias literarias: *Nouveau Roman* y Teatro Documental.

En sus inicios, Leñero, al igual que otros escritores mexicanos como José Emilio Pacheco con *Morirás lejos* y Salvador Elizondo con *Farabeuf o la Crónica de un instante*, recibió una fuerte influencia de la nueva novela francesa. En las novelas *Los albañiles* y, sobre todo, en *Estudio Q* se pueden constatar las aportaciones de esta tendencia.

El *nouveau roman* es una tendencia surgida en Francia en la década de 1950 y se considera que la novela *Les gommes* (traducida al español como *La doble muerte del Profesor Dupont*), de Michel Butor es el punto de partida. El tiempo es un elemento central y la narración se ve incrustada de descripciones detalladas que presentan cambios en procesos lentos o bien repeticiones, lo cual en ocasiones pretende anular el factor temporal dentro de la condición espacial. Esta marcada objetivización narrativo-descriptiva no se opone a introspecciones

psicológicas y a una diversidad de temas (sociales, policíacos, eróticos, etc.) y de temperamentos (nostalgia, humor, ironía, etc.).

Dentro de una fiebre experimental que se dio en las décadas de 1960 hasta 1980 inclusive, con reinterpretaciones, apropiaciones e imitaciones de Joyce, Proust, Faulkner y otros autores de lengua inglesa o francesa, en Hispanoamérica esta tendencia narrativa permeó de distintas maneras en numerosas novelas. El propio Leñero fue uno de sus fieles adeptos, al grado de que escribió su *Autobiografía*, publicada a los 24 años de edad, en 1967, siguiendo pautas descriptivas que atendían de manera reiterativa, casi en círculos concéntricos, el propio proceso de escribir, considerando hasta la exasperación los detalles que rodeaban su entorno en esos momentos, mucho más que los hechos biográficos mismos. Este texto se inscribe en el conjunto de autobiografías precoces promovidas dentro de una colección denominada “Nuevos escritores mexicanos presentados por sí mismos”, a cargo de Empresas Editoriales, compañía propiedad del novelista Martín Luis Guzmán. Tal vez estaban inspiradas por la *Autobiografía precoz* (1963), del poeta ruso Evgueni Evtushenko, de moda en la década de 1960, y en menor grado por la colección de biografías *Par lui même*, que la editorial Hachette hizo de autores consagrados, a partir de textos propios. Por demás, la aportación informativa de ese texto de Leñero es muy escasa en cuanto a datos precisos.

Las obsesiones por describir múltiples aristas y detalles de índole espacial y personal, por repetir hechos ya narrados, por despersonalizar al narrador, demuestran la adhesión de Vicente Leñero al *nouveau roman*, lo cual reconoció de

manera explícita.⁴⁷ En su afán por la minucia demuestra una capacidad de novelar incluso un hecho doméstico como el de los problemas por la falta de agua corriente en su casa y los avatares de los servicios, el comercio y la burocracia para solucionarlos, en la novela-testimonio *La gota de agua*, que el crítico Christopher Domínguez Michael considera como una ironía contra el *nouveau roman*. Esto se explica por el hecho repetitivo que aquí se da en la cotidianidad. Una solución en círculos concéntricos que termina conduciendo con lentitud extrema la posible solución.

La otra influencia notable y reconocida explícitamente por Vicente Leñero es la relativa al teatro documental. Incluso llegó a formar parte de una compañía denominada precisamente Teatro Documental, fundada en 1968 junto con los actores Enrique Lizalde y Carlos Bracho y el director, actor y dramaturgo Ignacio Retes. La compañía contaba con una casa y teatro en Coyoacán, una de las zonas medulares de la cultura de la capital mexicana, y duró pocos años, luego de haber efectuado algunos montajes que no siempre se encuadraron dentro de esta tendencia teatral.

Peter Weiss ha señalado las características fundamentales del teatro documental, donde enumera las diversas fuentes de que se nutre y la condición de veracidad realista:

El Teatro-Documento es un teatro de información. Expedientes, actas, cartas, cuadros estadísticos, partes de la bolsa, balances de empresas bancarias y de sociedades industriales, declaraciones gubernamentales, alocuciones, entrevistas, manifestaciones de

⁴⁷ Refiriéndose a su novela *El garabato*, de 1967, comenta: “Era una de esas novelas locas escritas con la obsesión de los juegos experimentales, influidos por el *nouveau roman*, que practicábamos algunos colegas de mi generación” (Leñero, 2013, p. 146).

personalidades conocidas, reportajes periodísticos y radiofónicos, fotografías, documentales cinematográficos y otros testimonios del presente constituyen la base de la representación. El Teatro-Documento renuncia a toda invención, se sirve de material auténtico y lo da desde el escenario sin variar su contenido, elaborándolo en la forma (Weiss, 1976, pp. 99-100).

Además, el dramaturgo alemán destaca la función crítica que cumple contra los falseamientos de la verdad política y social, su papel de combate contra los grupos de poder detentadores y ocultadores de la información, su condición de actualidad, su condición partidista y la posibilidad de representar un tribunal. En particular, remarca su condición genérica, que no permite confundirlo con sus bases periodística y jurídica: “el Teatro-Documento será siempre un producto artístico, y debe convertirse en un producto artístico, si quiere tener derecho a existir”. Respecto a las condiciones escénicas indica que “el escenario del Teatro-Documento no muestra ya la realidad momentánea, sino la copia de un fragmento de realidad, arrancado de la continuidad viva”. En la práctica las noticias y fragmentos de noticias se ordenan rítmicamente, con una reelaboración lingüística del material de los hechos (“las figuras se caricaturizan, las situaciones se simplifican drásticamente”). Puede haber interrupciones de la información y disolución de la estructura, con visión de conjunto y síntesis. (Weiss, 1976, pp. 102-103 y 107-108).

Varias novelas y obras teatrales de Leñero derivan de hechos de la realidad, sobre todo sucesos recientes: *Pueblo rechazado*, *Compañero*, *Pelearán a diez rounds*, *Asesinato*. La novela testimonial *Los periodistas*, relativa a la intriga política para intervenir en el periódico *Excélsior*, en una maniobra de manipulación

orquestada desde el poder presidencial. “Los traidores”, farsa panfletaria que constituye el capítulo 7 de la novela *Los periodistas*.

“Tratando de ser sincero conmigo mismo debo empezar confesando que he llegado al teatro –como escritor- entrando por una puerta falsa” (“Por qué un teatro documental”, en Leñero, 1985, p. 23). Su interés por escribir un teatro que testimonie los problemas de nuestro tiempo, según comentaba, se originó por la limitación de no poder hacer una novela y la ampliación del campo de intereses personales, con lecturas que ya no eran sólo novelescas:

Mis limitaciones intelectuales y mi temperamento de novelista nunca me han permitido ir más al fondo. Tengo más aptitudes para observar que para elaborar teorías o establecer conclusiones lógicas. Me importa más cumplir con las funciones de un relator que con las de un ponente. No soy capaz de otra cosa, ni modo (Leñero, 1985, p. 24).

En una entrevista con el crítico teatral Armando Partida Tayzan confiesa que le interesa “lo documental, lo periodístico, lo histórico. Personalmente para mí, siento que es la realidad de nuestro teatro” (Partida, 2002a, p. 231). Según Partida Tayzan, Leñero ha sido divulgador del teatro como crónica de la realidad y que no sólo ha procurado una renovación del concepto de realismo, sino que es “el defensor más acérrimo del realismo” (Partida Tayzan, 2002b, p. 24):

Su preocupación por lo documental lo llevaría, en el transcurso de su carrera, a adoptar una postura en la que el dramaturgo debe estar unido al foro teatral y a la problemática de la escenificación. También su inquietud por la experimentación iría más allá de lo habitual, al partir esa búsqueda de los espacios que se plantea, más que de las historias, de los temas, de los personajes o de la anécdota.

El hecho de que tome historias de la realidad más que inventadas lo ha llevado a construir personajes de un modo distinto al tradicional “al combinar tanto los aspectos proxémicos como los cenestésicos, en su relación con el espacio” (Partida Tayzan, 2002a, p. 8). Ha dicho que su preocupación es mayor por la estructura espacial.

Yo no pienso en personajes, yo no voy a hacer personajes sino que esos personajes van a surgir –digamos-, de mi concepción espacial. La anécdota no resulta primordial, la anécdota va a proveer, de ahí, de lo que yo traigo adentro, si yo no tengo nada adentro dejo de escribir. [...] Pienso que en el espacio viene el tema. [...] El personaje está relacionado no simplemente por un carácter, no me importa la construcción del carácter sino su propio comportamiento cenestésicamente. El movimiento que tiene que hacer, la tarea que tiene que realizar. Por eso me gusta lo de un taller mecánico, como una obsesión, donde veas que está goteando aceite, un auto subido en el elevador, eso me parece que es dramático de por sí. Me gusta el box, por eso intenté una obra de temas deportivos (Partida Tayzan, 2000a, pp. 232-233).

7.3 Génesis de la obra *¡Pelearán diez rounds!*, de Vicente Leñero.

El tema deportivo ha estado presente a lo largo de la obra de Leñero y, en particular, los deportes que aparecen con más frecuencia son el boxeo y el beisbol. Asimismo, el tema del desquiciamiento mental aparece en varias de sus obras. Desde el punto de vista de las estructuras, ya sea en su narrativa o en su dramaturgia encontramos características experimentales. Por ser antecedentes de la obra *Pelearán diez rounds*, nos centraremos en estos tres aspectos en algunas de sus obras previas a ésta.

Su primera novela, refundida con el título de *A fuerza de palabras*, es el monólogo de un enfermo psiquiátrico, lleno de ambigüedades, de contradicciones y repeticiones con variantes, demostrativo de represiones originadas por el extremo rigor con que lo han educado sus tías y por el desconocimiento acerca de quiénes fueron sus padres. El lector puede dudar acerca de si se trata de un individuo con un desdoblamiento de personalidad, que lo hace ver como padre y como hijo a la vez.

En ese texto, se hace mención del boxeo en su vertiente educativa y de formación de un rol masculino convencional, promovido por el tío del protagonista, que labora como profesor:

Me eché a correr y él me alcanzó. Comenzamos a pelear sin técnica, sin reglas, sin los guantes que el día de mi cumpleaños me regaló tío Pepe para que te hagas hombre, me dijo, lo recuerdo muy bien. Venían dentro de una gran caja de cartón. Nunca se los pedí, pero él quiso dármelos el día de mi cumpleaños para que te hagas hombre, me dijo: mira nada más qué raquítico estás. Cuando vi la caja mientras rasgaba el papel de china, pensaba que era el coche de cuerda que tía Ofelia me prometió. Incluso moví la caja para escuchar el ruido del coche de cuerda al golpear contra las paredes. No se oyó ruido alguno. Es otra cosa. Son los guantes. Eran cuatro guantes de box. Tío Pepe dijo: Para que te defiendas. ¡En guardia, Enrique! Y Raúl llegó a la casa de San Ángel donde tío Pepe, con las cuerdas del tendedero, había confeccionado ya un pequeño ring. Raúl y yo nos pusimos los guantes. Clan, clan, sonó la campana. ¡En guardia, Enrique! ¡Ataca!, ¡ataca!, ¡así!, ¡ataca! Me salió sangre de la nariz, un hilo largo, continuo, imparable, que enfrentó a tío Pepe con mis tías Ofelia y Carmen. Pero ahora, veinte años después, la sangre era de Raúl Zetina, sangre mezclada con el lodo de la carretera. (Leñero, 1967b, p. 19).

En la novela *Los albañiles* el personaje que sirve de eje a la novela es un hombre con desequilibrio mental, por lo cual algunos pasajes transcurren en un manicomio. El suspenso se centra en la potencialidad del homicidio de don Jesús, velador de edificios en construcción, con una síntesis de posibilidades incluyendo hipótesis y coartadas. Se emplean recursos como las anisocronías, empalmes de planos temporales y repeticiones. De paso, se mencionan costumbres populares en la noche sabatina como la de ir a bailar y asistir a las peleas de boxeo. En un pasaje se hace una referencia de paso a esa costumbre muy mexicana, ya hecha notar por Graham Greene, de hombres adultos mexicanos saludándose o jugando a boxear en la vía pública:

Los muros van cubriendo así el esqueleto de la obra. Desde la acera oriente de la avenida Cuauhtémoc se ve ascender imponente la mole rojiza. Una mujer embarazada con un niño de la mano, atraviesa la calle y observa durante segundos a los dos albañiles que a la entrada del edificio se tiran golpes remedando a los boxeadores profesionales (Leñero, 1985d, p. 102).

En la novela *El garabato* (1967) emplea una construcción en abismo, ya que el narrador cuenta su propia historia como ensayista y sus conflictos sentimentales, pero a la vez, incluye capítulos de una novela policiaca de un escritor novel, a los cuales hace comentarios técnicos y propone correcciones. Además de esta doble narración, una comentada en la otra, la novela inicia con una carta a Vicente Leñero, previa a la portada de la novela *El garabato*, con lo cual el autor pasa a ser un personaje al igual que también lo son otros personajes reales como el filósofo y poeta Ramón Xirau, los periodistas Francisco Zendejas y Hero Rodríguez Toro y otros. Los elementos paratextuales como la portada de la

novela *El garabato*, del autor real Vicente Leñero; la novela *El garabato*, con el nombre del autor ficticio; la novela *El garabato*, del joven Fabián Mendizábal,⁴⁸ y una página con el garabato mismo conforman una novela a base de cajas chinas, donde se rompen fronteras entre realidad y ficción, entrecruzándolas en lo que a fin de cuentas es una composición de gusto ingenieril.

En la novela *Redil de ovejas* (Leñero, 1973), centrada en la propaganda anticomunista de la Iglesia Católica en México y las prácticas y creencias populares relativas a la religión católica, se hace una superposición de tiempos, imbricados de modo que los personajes se desdoblan en determinados casos mientras que en otros provocan una integración de los propios personajes, al grado de que se confundan en cuanto a nombres y personalidades. El hecho de que haya cuando menos seis Bernardos (sacerdote adulto, niño, joven propagandista, joven incrédulo, hombre maduro casado, anciano propagandista) y cuando menos tres Rositas o Rosángelas (soltera beata, mujer madura casada, anciana beata), refuerza esa imbricación, que provoca una idea del tiempo perenne, idéntico aun con el paso de dos o tres generaciones, como una constante en la historia de México en el siglo XX. Sólo es posible aferrarse a las fechas establecidas en algunos pasajes (1928, 1961, o bien, el dato de un mitin de Lázaro Cárdenas, lo cual permite deducir que se trata de la década de 1930). A esto se agrega la polifonía que incluye conversaciones de niños, voces anónimas con opiniones diversas y opuestas, notas de periódico, textos de volantes propagandísticos, expresiones ideológicas de la Iglesia Católica en diversas

⁴⁸ Esta construcción en abismo explica que se empleen cursivas para el título general de la novela “real” y redondas para las ficciones que integran esta misma.

épocas. Por lo demás, persiste la incertidumbre para ubicar las épocas. Si se tratara de hacer una representación gráfica de esa cronología superpuesta es posible que el resultado fuera una figura imposible. De nuevo se manifiesta el gusto de Vicente Leñero por las estructuras narrativas y dramáticas.

En esta novela, que parece muy distante del boxeo, aparece sin embargo el tema con el personaje Rubén, que es boxeador. En varios pasajes se manifiesta esta condición, como en este donde presume los triunfos que hacen suponer que será un campeón, lo cual no llega a ocurrir:

Quando estaba triste porque la Güera tenía mes y medio de no dirigirme la palabra o porque le había gritado ¡abusón!, Rubén era el hermano más bueno del mundo. Me dejaba poner los guantes de box y él mismo me enseñaba, hoja por hoja, su álbum de fotografías.

-Esta es de cuando le gané a Tulio Domínguez. Aquí tiré en el segundo al zurdito Sánchez; se creía el papacito de Tarzán, estaba muy confiado conmigo y creía que con andar baile y baile por todo el ring tenía el pleito ganado. ¡Qué va! Se le apareció Juan Diego. En el primero lo finté con mucho ojo y mucho cálculo: por aquí le voy a entrar, dije, por aquí le voy a entrar y por allí mero le entré a la mitad del segundo. Primero con el óper, y cuando se fue para atrás, ándale; mira nada más qué trancazo, fíjate cómo le estoy llegando, ¿eh?, fíjate, fíjate el gesto de dolor que tiene. Se fue a la lona y ya no se levantó. Esto es del torneo de los guantes de oro, andaba yo con el santo de espaldas. Aquí está el pelón Morales, ya se veía acabado, ¿verdad? Pobre cuate. Ésta, mira ésta, es muy buena también, le estoy entrando con el gancho. Un golpe perfecto. (Leñero, 1977: pp. 60-61).

En *El Infierno*, paráfrasis de la Divina Comedia, de Dante, incluye al boxeador, verdadero ídolo nacional, Rodolfo “Chango” Casanova en el Círculo de los Suicidas y Dilapidadores. Frente a Sor Juana, que hace el papel de Virgilio, y al Poeta cruzan por el bosque dos dilapidadores, perseguidos por perros

invisibles. Uno de ellos es el popular boxeador. Cuando Sor Juana le pregunta quién fue, contesta:

Uno de tantos / (el Chango Casanova si tú quieres) / de los que tanto / dilapidaron
bienes y fortuna. / No supe retener. / Me perdió el juego, / la ambición, la fama, / y ahora yo
me pierdo en esta selva perseguido / por perros que me ladran. (Leñero, 1989, p. 71).

En “Arreola: lección de ajedrez” realiza una crónica de la entrevista que en el transcurso de una partida de ajedrez sostiene con su maestro, el escritor Juan José Arreola. Conforme éste se refiere a la historia y a las particularidades culturales del ajedrez, se va desarrollando la partida, con las reacciones psicológicas del caso. El jaque mate de Arreola culmina a la vez la entrevista.

Un conjunto de siete obras breves titulado *Los perdedores* (Leñero, 1996) tiene como tema común el deporte: tres acerca de beisbol y las otras cuatro sobre fútbol, basquetbol, atletismo y boxeo, en las cuales hay escenas de práctica deportiva, incluyendo la repetición de una escena, como en el caso de la “barrida” de un beisbolista en tercera base. En todas estas breves obras los deportistas son vistos como perdedores en la vida.⁴⁹

El proceso de creación y lo relativo a las circunstancias relativas al montaje de *¡Pelearán diez rounds!* se encuentran en uno de los capítulos de *Vivir del teatro* (Leñero, 2012, pp. 257-276) y en otras páginas. Por ejemplo, al hablar acerca de su idea de presentar *El Infierno* en el *Espacio Escultórico*, un recinto circular de lava en la Ciudad Universitaria (de México, Distrito Federal), en 1990, hace

⁴⁹ En la puesta en escena de la obra sobre boxeo, titulada “Gancho al hígado”, el director incluyó una escena de combate que no fue del agrado de Leñero (Leñero, 2012b, p. 439).

referencia al modo en que decide escribir una obra teatral sobre determinado tema:

De sobremesa nos pusimos a jugar a los *escenarios*: Luis de Tavira, Gabriel Pascal y yo. Inventado allí mismo, en La Pérgola de la Zona Rosa, el juego consistía en imaginar un espacio teatral y provocar, a partir de él, el tema de una obra. Yo estaba convencido de que desde la perspectiva dramática era así como mejor se podían imaginar historias o espectáculos para el teatro. Al menos era el sistema personal que más buenos resultados me había dado en esa ímproba lucha contra mi flaca imaginación. Pensando en un ring de box en el centro de una sala se me ocurrió *¡Pelearán diez rounds!*, pensando en un departamento vacío que se va llenado de muebles y de triques construí la trama de *La mudanza*, pensando en el consultorio de un psicoanalista imaginé *Alicia, tal vez*. Así, primero el escenario, luego la obra. (Leñero, 2012, p. 374).

¡Pelearán diez rounds! deriva de una propuesta del caricaturista Efrén Maldonado a partir de una nota del periodista deportivo Francisco Ponce titulada “Dos extraños amantes” y por ello dedica la pieza a los dos periodistas. En su recuento acerca de la génesis comenta:

Desde mis primeros años como dramaturgo, las ganas de hacer una obra sobre box me cosquilleaban la cabeza. Me atraía la contundencia visual de un ring, como única escenografía para un teatro círculo plenamente justificado, y pensaba en las posibles derivaciones de la imagen obsesiva con que podía empezar la historia: un boxeador tendido boca abajo en el centro de un cuadrilátero, inmóvil, evidentemente noqueado.

Durante años me fue imposible desenvolver esa imagen en la que pensaba siempre que oía hablar de box. Alguna tarde, antes de escribir *La carpa*, intenté poner a funcionar el drama de ese peleador noqueado frente a quien desfilan –como una alucinación producto de su estado *groggy*- los personajes de su vida: los padres, los hermanos, el mánager, la esposa, los parientes, los amigos, los rivales, los criminales del ambiente, el mundo todo, en fin... No conseguí avanzar porque la obra se me volvía teatro

del absurdo contra mi voluntad, y porque no lograba rebasar el obvio simbolismo: hombre = boxeador debatiéndose en la existencia = pelea dentro del mundo = ring. Mi intención era aprovechar más bien la plástica del box, su parafernalia, para plasmar una historia muy tangible, muy real, que no debiera todo su sentido al inevitable carácter metafórico del pugilismo. Esta era mi intención pero no pude plasmarla. (Leñero, 2012, pp. 258-259).

Leñero hace una mención de las obras de teatro sobre box, que dice “haber coleccionado como estampillas postales”: las de Clifford Odets, Jesús Gregorio, Rodolfo Santana, Osvaldo Dragún, las dos de Pavlovski y la de Fermín Cabal. Acerca de sus tentativas en el proceso de escritura, en que intentaba presentar la historia completa del protagonista, señala:

Al iniciar mi versión libre de la vida de Bobby Chacón tenía claros dos propósitos: obligar a que toda la obra se desarrollara dentro de un ring, e incluir en ella, con el mayor realismo posible, cuatro o cinco rounds de una “pelea de a de veras”. La posibilidad de reproducir la “pelea de a de veras” me entusiasmaba quizá más que la historia misma. En mi afán por buscar las fronteras del realismo, el hasta dónde es posible reproducir la realidad ya no sólo verosímilmente sino casi verdaderamente, el box me proporcionaba una rica materia prima para el experimento. [...] También tenía deseos de ensayar otros fenómenos dramáticos: la circularidad narrativa, la dilatación del tiempo, la repetición... Desde luego, eran demasiados experimentos para incluir en una sola obra, pero eso lo descubrí, por desgracia, mucho tiempo después, cuando ya era irremediable el resultado.

[...] Tardé muchas semanas, muchos intentos, en encontrar la forma definitiva y la descubrí por el camino de la simplificación extrema. Dejé de lado todo prurito biográfico y di una gran importancia al mánager, Mánager Hernández, cuya historia personal reproducía el ambiente boxístico de los años treinta, vivamente retratado en una semblanza del peleador Luis Alvarado que publicó fragmentariamente el suplemento *La Cultura en México* [suplemento del periódico *Novedades*]. (Leñero, 2012, pp. 260-261).

La obra se basa en un hecho de la vida real que es el suicidio de Valerie Chacon (nacida como Valerie Ginn), esposa del boxeador norteamericano de origen mexicano Robert "Bobby" Chacón. En el caso de la vida real, Bobby Chacón provenía de una familia disfuncional, lo cual lo orilló a convertirse en delincuente de bandas juveniles. La esposa Valerie fue quien lo motivó a entrar a un gimnasio, con miras a que se disciplinara.

Chacón nació en Sylmar, un pequeño pueblo de California y provenía de una familia pobre, cuyo padre los había abandonado desde niños. Bobby estuvo preso muy joven por portación de drogas y robo con violencia y formaba parte de una de las bandas juveniles chicanas. Se hizo novio de Valerie, que en contraste provenía de una familia con lazos afectivos más sólidos. De acuerdo con William Plummer, de la revista *People* (Plummer, 1983), la terrible ironía es que haya sido Valerie la que convenció a Bobby de dejar de pelear en las calles e ingresar a un gimnasio, donde a la larga habría de ser tentado para el boxeo, al relacionarse con el manager Joe Ponce. Plummer lo cuenta de la siguiente manera:

One day in 1970 he watched the other fighters and finally asked, "How do you start?" A man said, "You got to have \$5 a month." "I wasn't going to fight," Bobby remembers. "I had my excuse—the money. But this other guy caught me going out. He said, 'Hey, I got a gym in my house. You ain't got to pay me a thing. And I know a trainer named Joe Ponce.' "

An ex-pug with a lived-in face, Ponce fitted his new charge with a jab, taught him to throw the right hand, and tried to get him to move side-to-side as he came in. Above all, Joe, now 70, was a father figure to Bobby. "He made me feel like a puppy," Bobby says. "When Joe looked at me, I felt like wetting the paper". (Plummer, 1983, párrs. 8 y 9).

Chacón empezó a boxear en 1972 con éxito ascendente hasta obtener el vacante campeonato mundial de peso pluma del CMB derrotando al venezolano Alfredo Marcano. Su condición de campeón duró poco, sólo una defensa exitosa y luego una derrota, pues como ocurre con tantos boxeadores, con la obtención de ganancias impensables en su entorno previo, se dejó llevar por las mujeres, el alcohol y la comida, en una vida disipada que incluso le ocasionó problemas legales. En consecuencia, tuvo problemas para conservar su peso y varias dolencias comunes:

In December 1975, five months after the birth of his third child, Jayme, Bobby fought Limon for the first time. Afterward, he urinated blood. On Feb. 25, 1976 he woke up in his dressing room to find out he'd just beaten David Sotelo. The doctor was stitching his head and Valerie was in tears. "Please, Bobby, please quit now." He retired, at the time, for nine months. "But I was just a 23-year-old kid," he remembers. "I loved sports. What was I going to do? Work on the railroad?" (Plummer, 1983, párr. 12).

Para ese entonces ya había despedido a Joe Ponce. Las relaciones con su familia se hicieron más tirantes, con serios problemas de comunicación:

Acabado el combate, llegó a su casa y descubrió que tenía una mujer, Valorie (*sic*), y tres hijos, y descubrió también que era un ex campeón o, mejor dicho, un ex millonario, un ex joven y un ex hambriento. Era un don nadie. Luego, los promotores le dijeron "Estás listo, Bobby", su mujer le dijo "Escapa a toda prisa, Bobby" y los tres niños dijeron "Qué mirada tan extraña tiene últimamente papá" (Iglesias, 1982, párr.. 4).

En su carrera peleó contra varios de los principales boxeadores de su peso en la época: Rubén "Púas" Olivares, Danny "Little Red" López, Rafael "Bazuka" Limón (con quien disputó cuatro combates, una de las más famosas rivalidades

del boxeo mundial), el ugandés Cornelius Boza Edwards, el nicaragüense Alexis Argüello y el norteamericano Ray Mancini.⁵⁰

En 1980, luego de una severa derrota contra Limón, Valerie lo conminó a retirarse o a abandonarlo. Chacón aceptó, compró una casa rodante y se fue a vivir al norte de California donde residían los hermanos de Valerie. Pero poco más de un año después, ya estaba de vuelta a los encordados.

Fuera del *ring*, el juego de piernas no sirve para nada: un boxeador nunca es tan rápido como el talonario de los promotores. "Oye, Bobby: 20.000 por diez asaltos con el chico de Alabama; oye Bobby: 15.000 con... Y así, sucesivamente. Por pelear con la joven promesa Juan Salvador Ugalde le ofrecieron 6.000.

Y aceptó. Nunca lo había dicho en voz alta, pero, como muchos ex campeones, él no combatía para ganar dinero, sino para verse allí, en mitad de todo el mundo, levantando el brazo; para recordarse tal como era cuando podía romperle un hueso a cualquiera por un bocadillo. Valerie lo veía encogerse, deformarse, convertirse en un guiñapo. Cuando no pudo más y supo que nunca conseguiría convencerle de que dejara todo aquello, le dijo "No soporto más esta situación: si sigues en el boxeo, me pego un tiro". (Iglesias, 1982, párrs. 6 y 7).

Perdió con Boza Edwards y volvió a llamar a Ponce como su manager.

Valerie insistía en que Bobby se retirara pero fue inútil.

One day early in 1982 Valerie told the kids, "I'm going to take a nap and don't let nobody wake me up". But her mother came by, broke into the bedroom and rushed her to the hospital, where Valerie had her stomach pumped. Her attempted suicide was kept from Bobby, who was training out of town, until after Valerie left once more for Hawaii—alone.

⁵⁰ En la novela *La gota de agua* existe una mención al boxeador Bobby Chacón, que habrá de ser el motivador de *¡Pelearán diez rounds!*. En este caso la mención deriva de una apuesta que el narrador Vicente Leñero hace consigo mismo respecto a la factibilidad de que le cumplan puntualmente con un servicio.

On Wednesday, March 10, Valerie was discovered wandering about Sacramento Metro Airport, raving about guns. "It was cold," Bobby remembers. "I took her home and I lay down with her in front of the fireplace. At first she wouldn't talk. Then she started being nice" (Plummer, 1983, párr. 14).

En febrero de 1982, Valerie, que contaba con 31 años de edad, viajó a Hawaii -donde Bobby habría de celebrar una pelea con un boxeador llamado Salvador Ugalde- a fin de convencerlo de que abandonara el boxeo y se dedicara a otro trabajo. Ante el fracaso regresó a California. Chacón contaba con 30 años de edad al momento en que se iba a enfrentar a Ugalde en "un combate que los críticos han calificado de suicida" (Iglesias, 1982). Y lo fue porque Valerie se suicidó de un balazo de rifle, el 15 de marzo, tres días antes de la pelea. A pesar del terrible suceso, Chacón subió al ring y aunque se hallaba muy golpeado y servía como trampolín para peleadores en ascenso, noqueó en el tercer round a un rival que parecía ser más fuerte que él. Había dedicado el combate a la ya fallecida esposa. Meses después, contra todo pronóstico, le arrebató el campeonato mundial de peso superpluma al "Bazuca" Limón. En ese mismo año la revista *The Ring* lo consideró el retorno del año y dos de sus peleas (contra Limón y otra con Boza Edwards) fueron consideradas por la misma publicación especializada como las mejores del mundo en 1982 y 1983 respectivamente. Ganó el combate a pesar de haber recibido fuertes daños y también dedicó la obtención del campeonato mundial a su ya fallecida esposa.

Año y medio después, el boxeador californiano se volvió a casar y se retiró del boxeo unos meses del boxeo. Pero en 1985 volvió al boxeo hasta retirarse en definitiva en 1989, con un record de 59 victorias, 7 derrotas y un empate, con 47

nocauts. En 2005 fue electo para su ingreso al Salón de la Fama del Boxeo Internacional.

Las tragedias no concluyeron en su vida. Uno de sus hijos, Bobby Chacon Jr., de 17 años, fue asesinado por un problema entre bandas de Los Ángeles, California, en octubre de 1991. Los datos actuales señalan que a pesar de tantos combates que le generaron respetables sumas de dinero, Bobby Chacón quedó en la pobreza y con serios pleitos legales con su mánager. El púgil reside actualmente en California, aquejado de la terrible enfermedad de los boxeadores: la demencia pugilística.

Sin llegar a ser un ídolo, Bobby Chacón era respetado en México, en parte por su condición de chicano, es decir un ciudadano mexicano-norteamericano nacido en Estados Unidos. La condición de esta doble identidad es un tema que ha merecido numerosos análisis de distintas disciplinas, y desde un punto de vista ensayístico literarios es de notar el caso del pachuco (una variedad juvenil del pocho, que es otra manera de referirse al México-norteamericano), tratado en el capítulo “El pachuco y otros extremos” de *El laberinto de la soledad*, de Octavio Paz. Cruce de fronteras que da lugar a identidades múltiples.

Desde los orígenes del boxeo en México han combatido boxeadores chicanos como es el caso de Mercy Montes y Keeny Terán o con origen mexicano como Danny Lopez (descendiente también de indígenas ute e irlandeses). Los boxeadores chicanos han sido tema de varias películas del cine norteamericano como son los casos de *Right Cross* (John Sturges, 1950), con el actor mexicano Ricardo Montalbán en el papel de Johnny Montez; *The Ring* (Kurt Neumann, 1952), con el actor chicano Lalo Ríos en el papel de Tommy (Maciel, 1994, pp. 36-

37), y la versión filmica de *Requiem for a Heavyweight* (Ralph Nelson, 1962), en la cual el personaje de Harlan “Mountain” McClintock se transforma en Luis “Mountain” Rivera, personificado por el actor de origen mexicano Anthony Quinn.⁵¹

7.4 Puestas en escena y ediciones de la obra.

La puesta en escena de estreno de la primera versión de *¡Pelearán diez rounds!* se efectuó el 5 de junio de 1985, en el Teatro Wilberto Cantón de la Sociedad General de Escritores de México (SOGEM), de México, D.F., con dirección y escenografía de José Estrada⁵² y producción de José María Fernández Unsaín. Para evitar que el foro a la italiana del teatro impidiera la instalación de un ring real se suprimieron las tres hileras de butacas de las primeras filas y se corrió el foro hacia adelante (Leñero, 2012, p. 265).

El reparto estuvo integrado por José Alonso como Bobby Terán, Carlos Ancira como Manager Hernández, Rebeca Jones como María, José “Pipino” Cuevas como Joel “Caballo” Sánchez, Jaime Lozano como Manager del “Caballo” Sánchez, Enrique García como sécond del “Caballo” Sánchez, Agustín Silva como

⁵¹ Entre los diversos casos de peleadores nacidos en Estados Unidos pero que también se consideran mexicanos figura de manera dominante Oscar de la Hoya, quien obtuvo la medalla de oro en las Olimpiadas de Barcelona en la categoría de 57-60 kg., y fue campeón mundial en seis categorías de boxeo profesional. Actualmente ostenta la doble nacionalidad norteamericana y mexicana.

⁵² José Estrada Aguirre (Ciudad de México, 1938-1986): Actor y director. Aunque la mayor parte de su obra se desarrolló dentro de la industria cinematográfica mexicana, participó activamente en el teatro. Como actor incursionó en diversas obras entre las que destaca *El mancebo que casó con mujer brava*, de Alejandro Casona. Años después se dedicó a la dirección con los siguientes montajes *Esperando a Godot*, de Beckett (1963), *Rómulo Magno* de Dürrenmatt (1964), *Ubu Rey*, de Jarry (1966), *El mayor general hablará de teogonía*, de José Triana, *De pétalos perennes*, de Luis Zapata (1983), y *Muchacha del alma*, de Jesús González Dávila. Fue autor y director de *Pasaportes* (1962). Como puede observarse, falleció al año siguiente de la puesta en escena de *¡Pelearán diez rounds!* Al morir se desempeñaba como secretario general de la SOGEM (Ceballos, p. 154).

Réferi, Maximiliano Aguilar como Anunciador Oficial, Rolando de Castro como Cronista de Box para la TV y Marcos A. Novella como El Muchacho de los Cartones. El manager Adolfo “Negro” Pérez fungió como asesor boxístico y Luis Estrada como asistente de dirección. (p. 6).

Pepe Estrada dirigía, según Leñero, “con enorme serenidad. Sus trazos eran precisos, dibujados como diagramas bélicos en la lona del ring y en la carpeta de acotaciones que llevaba escrupulosamente Luis Estrada” (Leñero, 2012, p. 270). Acerca de las reacciones con motivo de la función inicial, comenta Leñero:

Fue una gran noche de estreno la noche del 5 de junio de 1985. En una sala que se llenó más de estrellitas y estrellotas del cine y la televisión que de gente de teatro, *¡Pelerán diez rounds!* corrió con una limpidez excepcional. Todo salió bien, tal y como se había ensayado, tal y como yo me lo supuse desde el papel. Mejor quizá porque la pelea de box, el realismo de la pelea de box, se había conseguido a un grado extraordinario.

Pero otra vez, como me ocurría a menudo con los que yo consideraba “aciertos teatrales”, el consenso de quienes vieron el estreno o alguna de las funciones siguientes difirió mucho de mi entusiasmo personal. Para algunos críticos la obra resultó ciertamente significativa en el panorama del teatro mexicano, pero muchos más la desestimaron, y un reseñista como Rafael Solana, habitualmente generoso hasta la sospecha, se burló de mi repetición de escenas en el segundo acto, contando –en su sección semanal de la revista *Siempre!*– el cuentecillo de aquel avaro que para duplicar un puñado de monedas de oro lo puso frente al espejo y creyó enriquecerse el muy estúpido.

Bajita la mano me trató de estúpido don Rafael Solana.

Tampoco para el público-público la obra funcionó a la medida del éxito comercial que de pronto avizoramos dado lo novedoso el asunto, la presencia de figuras apreciadas en la televisión y la irrupción de Pipino Cuevas. Quizás era demasiado boxística para los

intelectuales o demasiado intelectual para los aficionados al box, concluimos Luis [Estrada], Pepe Estrada y yo (Leñero, 2012, p. 272).

Luego de algunos cambios donde Jaime Lozano sustituyó a José Alonso, la obra llegó con creciente disminución de público a las cien representaciones, para lo cual se develó una placa el 15 de agosto de 1985. (Leñero, 2012, p. 275). Dado que entre el día del estreno y el de la develación de la placa el lapso es de 85 días es de suponerse que hubo funciones dobles en varias ocasiones. También se hizo una lectura de la obra durante la presentación de la primera edición del libro con la participación de José Alonso, Rebecca Jones y Carlos Ancira (Leñero, 2012, p. 276).

Otro montaje de esta obra se efectuó en Ciudad Juárez, Chihuahua, bajo la dirección de Octavio Trías, con las actuaciones del propio Trías, Susana Prieto y Joaquín Cosío. Como réferi participó José “Chato” Gómez, manager e impulsor del boxeo femenil. Suponemos que este montaje ocurrió quizá en 1985 ó 1986 (“Chato’ Gómez, s/f, epígrafe 18).

El estreno de la segunda versión tuvo como sede el Teatro Nacional de Bogotá, Colombia, el 10 de abril de 1989, bajo la dirección de Ramiro Osorio⁵³ y

⁵³ Ramiro Osorio (Bogotá, 1951). Gestor cultural y director teatral con una fructífera trayectoria a nivel internacional. En 1974 fundó en León, Guanajuato, México, el grupo de teatro de La Casa de la Cultura y en 1977 El Roper, con el que participó al año siguiente en festivales internacionales de titiriteros así como en varias muestras nacionales de provincia en México. En 1984 fue Jefe de Extensión Teatral del Instituto Nacional de Bellas Artes (de México) y en 1984-1985 fungió como Director de Teatro y Danza de la UNAM, donde organizó el Primer Festival de Teatro Latinoamericano. En 1987 coordinó la primera muestra de teatro español en México. Fue fundador del Gran Festival de la Ciudad de México. Asimismo, fue director del Teatro Mayor de Bogotá y Ministro de Cultura de Colombia (1997-1998). Fundó y dirigió (con Fanny Mickey) el Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá, Ha dirigido el Festival Cervantino de Guanajuato (2001-2006) y el Festival de Sevilla Entre Culturas (2005-2006). Presidió la coordinación de Cultura de la Secretaría General Iberoamericana, con sede en Madrid. Ha recibido numerosos reconocimientos tales como la Orden de Isabel la Católica en el grado de Encomienda, en España (2006),

producción de Fanny Mickey. Los integrantes del reparto fueron Santiago Bejarano como Bobby Terán, Carlos Barbosa como Manager Hernández, Sandra González como María, Daniel Velásquez como Cuco (sécond de Bobby Terán), Camilo Alarcón como Joel “Caballo” Sánchez, Rito Rosas como Manager del “Caballo” Sánchez, Jairo Calderón como second del Caballo Sánchez, Gonzalo Ayala como Cronista de Box para la TV, Sigfrido Vega como Réferi, Fernando Molano como Anunciador Oficial, Eliseo Beltrán como Comisionado y Miguel “Happy” Lora como Comentarista de la TV. La escenografía y vestuario estuvieron a cargo de Carlos Ignacio Ordóñez. (p. 7).

Vicente Leñero estuvo presente en dicho estreno, a invitación del director Ramiro Osorio, y cuenta que:

resultó poco menos que decepcionante. El público aplaudió con desgano al finalizar la función, y durante el coctel en el *lobby* escuché comentarios al paso. Una hermosa rubia susurraba a su acompañante: “Qué obra más enredada, no se entiende nada”, y el acompañante asentía: “Así son los mexicanos, escriben para impresionar a los ingenuos”. (Leñero, 2010, p. 104).

Una puesta en escena reciente fue estrenada el 1 de mayo de 2013, en el Teatro Julio Prieto-Xola, de México, D.F., bajo la dirección de Luis Fernando López y Producción Ejecutiva de Víctor Gómez. La temporada concluyó el 26 de junio del mismo año, a pesar de que se había planteado una duración mayor.

La obra fue adaptada al cine en 1991, con el título modificado al pretérito: “Pelearon diez rounds”, dirigida por José Luis García Agraz, con guión del propio Leñero y Ximena Suárez. Actuaron Felipe Fuentes, Enrique Lizalde, Vicky Palacios, Leticia Perdigón, Gonzalo Sánchez y Enrique Yáñez.

¡Pelearán diez rounds! se publicó por primera vez en 1985 con Editores Mexicanos Unidos, de México, D.F., edición que incluyó un prólogo del crítico José Antonio Alcaraz y una entrevista a Leñero a cargo del periodista Uriel Martínez. Meses después la misma editorial publicó una “primera reimpresión”, que en realidad es una segunda edición, ya que se suprimieron los dos paratextos antes mencionados y en las páginas finales se incluyeron a cambio seis críticas periodísticas a cargo respectivamente de Bruce Swansey, del semanario *Proceso*; Malkah Rabell, del periódico *El Día*; Olga Harmony, del periódico *La Jornada*; Manuel Capetillo, del periódico *Uno más uno*; y Luis G. Basurto y Juan Miguel de Mora (en ambos casos sin indicación de periódico o revista). Estas dos ediciones corresponden a la primera versión de la obra.

La segunda versión se publicó por primera vez en 1990 por la Editorial Ágata, de Guadalajara, Jalisco, como tomo 2 de una colección del teatro completo del autor. Y volvió a ser publicada en 2012 al final del tomo 1 del *Teatro completo*, de Leñero, en edición del Fondo de Cultura Económica, en México, D.F.

8.-El campo del boxeo en *¡Pelearán diez rounds!*, de Vicente Leñero

8.1 Historia del texto.

Como se ha señalado en el capítulo anterior, el personaje de Bobby Terán tiene como punto de referencia en la realidad exterior al boxeador norteamericano de origen mexicano Bobby Chacón, nacido en 1951 y cuya esposa se suicidó al fracasar en su intento de convencerlo de que abandonara el boxeo.

A través de la dramaturgia se ficcionaliza un hecho biográfico; el escándalo periodístico y policiaco entra en el drama, bajo una síntesis de hechos en busca de una adecuación escénica. Ya en su primera obra, *Pueblo rechazado*, Leñero había empleado un hecho ocurrido en la realidad, en este caso un escándalo de índole religiosa, por lo que *¡Pelearán diez rounds!* forma también parte de la porción de raigambre periodística y documental de su teatro.

Esta obra cuenta con dos versiones, con cambios sustanciales en la estructura temporal, personajes, acciones y parlamentos, una que fue estrenada en México, en 1985, y la segunda versión, más amplia y definitiva, estrenada en Bogotá, Colombia, en 1989. Por su estructura repetitiva, en la primera es más evidente la influencia del *nouveau roman* y del cine relacionado con esa tendencia narrativa francesa. A pesar de que la segunda versión cuenta con más acciones y el agregado de otros personajes secundarios, engloba por completo a la primera, aunque con un final distinto. Por razón de dicha amplitud, le daremos prioridad a la segunda versión, haciendo a la vez referencias a determinadas condiciones de la primera.

En una reafirmación temática y como modo de atracción de un público aficionado al deporte, en las puestas en escena iniciales de cada una de estas

versiones tuvieron participación dos boxeadores de fama: en el montaje mexicano actuó Pipino Cuevas, ex campeón mundial de peso welter (de 1976 a 1980), en el papel de Joel “Caballo” Sánchez, y en el montaje colombiano el locutor de la televisión fue Miguel “Happy” Lora, ex campeón mundial de peso gallo (de 1985 a 1988). Además, el sustituto de José Alonso, cuando éste se tuvo que retirar por lesiones derivadas de los golpes, tenía también experiencia de boxeador.

8.2 Composición dramática.

8.2.1 Título y resumen de la obra

Conforme a la tipología establecida por López-Casanova (1994, p. 14), *¡Pelearán diez rounds!* es un título que explicita el motivo temático con un indicador factual. Una frase hecha compuesta de un tiempo verbal futuro y en plural (*Pelearán*), con un complemento circunstancial de tiempo que constituye una expresión precisa de su duración conforme a los reglamentos del boxeo (*diez rounds*). El título remite al inicio de la presentación del combate ante el público a cargo del anunciador de la pelea y al igual que el título de la obra de Fermín Cabal cuenta con signos de admiración, lo cual connota la hiperbólica emotividad y la condición de espectáculo masivo inherentes a este deporte. Siguiendo también a Lotman (1996a, p. 81), el título de esta obra es de tipo metonímico respecto al texto que designa, ya que indica un hecho parcial y causal directamente relacionado con el tema.

Cabe señalar que las peleas de diez rounds corresponden a peleadores con suficiente experiencia, que no estén disputando un campeonato mundial (en los tiempos de creación de esta obra los combates de campeonato mundial eran de

15 rounds, pero desde 1985 son de 12 rounds). Los diez rounds señalan un tope máximo, en el entendido, como ocurre en esta obra, de que puede durar menos por razones de nocaut, nocaut técnico o descalificación de uno de los púgiles o de ambos.

La obra cuenta con acotaciones de diversa extensión, varias de ellas extensas y descriptivas, al grado del detalle. En las mismas se describen situaciones espaciales, temporales, de actitudes emotivas y posiciones del cuerpo. Se nota un acercamiento al relato narrativo en el caso de la acotación donde se indica que María se levanta -o Bobby ve o cree verla levantarse- de un asiento de las graderías (p. 81).⁵⁴

El esquema de la primera versión de la obra teatral, dividida en dos actos, es el siguiente:

Primer Acto

- 1.- Bobby yacente en el piso, derrotado. Conversación con Manager Hernández.
- 2.- Antes de la pelea Bobby- Caballo Sánchez, convencimiento de Manager Hernández.
- 3.- Discusión con María.
- 4.- Suicidio de María.

Segundo Acto

- 5.- Pelea Bobby-Sánchez.

⁵⁴ Para todas las referencias de la obra de Leñero, salvo indicación distinta, provienen de la segunda versión, publicada por primera vez a cargo de la editorial Ágata (1990).

6.- Disparo de María al momento de ser noqueado por Caballo Sánchez.
Ambigüedad acerca de si la víctima fue Bobby o la propia María.

7.- Se repite 1.

8.- Se repite 2.

9.- Se repite 3.

10.- María mata a Bobby. Es perseguida por los espectadores.

11.- Se repite de nuevo 1, con ligeras variantes textuales.

La escena inicial del primer acto se abre con Bobby tirado sobre el ring con los brazos en cruz. Llega el manager para atenderlo y le hace reclamos a la vez que le informa acerca de lo ocurrido en la pelea. Hay una retrospectiva en la acción donde dialogan Manager Hernández y Bobby sobre la conveniencia de hacer un tongo en la pelea, con las consiguientes ventajas futuras para su carrera boxística. Inesperadamente, aparece María, que sube al ring y obliga a que el manager se retire. Ella ha regresado luego de haber estado internada en un manicomio por un intento de suicidio. En el ring le reclama a Bobby que siga peleando, él se justifica; luego gozan un momento de amor, interrumpido cuando ella le muestra la pistola, que Bobby le quitará de manera violenta, dando pie a una discusión. María baja del ring y sale de escena, sin embargo, momentos después se escucha enseguida una denotación, que por la reacción de Bobby hace entender que ella se suicidó.

En el segundo acto, se lleva a cabo la pelea, donde Bobby es noqueado. En una reduplicación, ella se suicida al tiempo que Bobby es noqueado. Se repite la escena donde el manager lo atiende y le reclama; asimismo, la escena de la discusión con María con todos los pormenores. En esta parte María mata a Bobby

al mismo tiempo en que dentro de una situación ambigua es noqueado por Joel Caballo Sánchez. Manager Hernández reaparece y el final es el mismo del inicio de la obra.

A su vez, el esquema de la segunda versión de la obra teatral, ahora en un solo acto, es el siguiente:

Acto único

- 1.- Bobby derrotado. Conversación con Manager Hernández.
- 2.- Antes de la pelea Bobby-Sánchez, convencimiento del manager.
- 3.- Discusión con María. La pistola como regalo, con el rechazo de Bobby y su apropiación forzada de la misma.
- 4.- Suicidio de María
- 5.- Se repite 1.
- 5.- Acuerdos entre el sécond y el manager
- 6.- Diálogo entre María y manager. Él le devuelve la pistola.
- 7.- Pelea Bobby-Sánchez, presentada escénicamente y a través del relato de un locutor televisivo.
- 8.- María mata a Bobby, a la vez que éste es derrotado por Sánchez.
- 9.- Se repite 1. (Aparente reinicio, pero final explícito total).

La escena inicial se abre con Bobby tirado sobre el ring con los brazos en cruz. Llega Manager Hernández para atenderlo y le hace reclamos a la vez que le informa acerca de lo ocurrido en la pelea. Hay una retrospectiva en la acción y Manager Hernández trata de convencer a Bobby acerca de la conveniencia de hacer el tongo en la pelea por las ventajas a futuro para su carrera boxística. Aparece María y el manager se retira. Ella regresa sorpresivamente luego de

haber estado internada en un manicomio por un intento de suicidio. En el ring le reclama a Bobby que siga peleando, él se justifica, luego tienen un momento de amor, ella le muestra la pistola y mantiene la amenaza de suicidarse si Bobby sube al ring. Luego de regalarle la pistola a Bobby, María se retira con el fin de visitar a sus hijos. Aparece de nuevo el manager, que le quita la pistola a Bobby y lo conmina a no dejarse chantajear. Llegan los seconds y convencen a Bobby de no visitar a su mujer ni a sus hijos sino de dirigirse al hotel. Manager Hernández se entera de que Caballo Sánchez se ha echado para atrás y no quiere dejarse vencer. Proponen aumentar el monto de las apuestas en contra del Caballo Sánchez y el sécond permanece en el ring contando el dinero. El manager y María conversan y él le dice que ella debe irse y dejar que Bobby continúe su carrera. Por el manifiesto encono que tiene hacia ella, le recomienda que se suicide y para ello le devuelve la pistola.

Se lleva a cabo la pelea a lo largo de cuatro rounds, con comentarios del locutor televisivo. En el cuarto round María mata a Bobby a la vez que éste es noqueado por Joel Caballo Sánchez mediante un golpe a la quijada. Su desploma se debe a una doble razón; el tiro y el golpe. El conteo del réferi parece referirse tanto a los segundos finales del combate como al final de la vida de Bobby. Para concluir, se repite la escena inicial donde Bobby está tirado sobre el ring con los brazos en cruz y recobra el conocimiento. Asimismo, los parlamentos iniciales donde el manager llega a atenderlo e insultarlo.

Se puede decir que en la primera versión se concedió mayor importancia a la estructura de la obra dejando abiertas dos posibilidades contrapuestas de muerte más una en situación de ambigüedad. Mientras que en la segunda, con los

parlamentos agregados y aun con la reduplicación de muertes se da más importancia al campo del boxeo y a la vida.

Aunque ambas versiones inician de la misma manera, la versión A termina con la palabra “güevón” mientras que la versión B termina con el parlamento de Manager Hernández “Pinche cabeza de piedra” y una acotación distinta a la de A.

En suma, las acciones ocurren de una manera rápida. Concretamente la trama se forma del entrecruzamiento de la pelea arreglada y del conflicto entre Bobby y su esposa. En ambas acciones interviene el Manager Hernández, en un caso impulsando a que se efectúe la pelea en condiciones ilegales y en la otra tratando de convencer a Bobby de que se aleje de María. La lógica se centra en el empecinamiento de Bobby por pelear y la obsesión de María de convencer a su esposo de que abandone de una vez y para siempre el boxeo.

Por razones de la mayor amplitud de sentido que comprende, emplearemos como referencia la segunda versión de la obra, con anotaciones acerca de la primera en los casos en que exista alguna variación o divergencia.

8.2.2 Trama

Alonso de Santos (2008, p. 102) remarca que crear una trama significa que a través de sucesos ordenados de manera conveniente se introduzca un orden determinado en el material suministrado por la imaginación. En esta obra se sigue un orden poco usual en los sucesos que constituyen la acción, por una parte manteniendo unidad de espacio, aunque con distintos usos, y por otra dando pie a varias rupturas de la temporalidad. El conflicto central es la obstinación de María para que Bobby abandone el boxeo y la firme decisión de éste de mantenerse en

dicho deporte, decisión apoyada por Manager Hernández. Debido a esta situación de oposición, se forma un triángulo donde Bobby es objeto de la oposición de los otros dos personajes: ama a María pero también ama la práctica del boxeo profesional. Quisiera que fueran compatibles ambas opciones, pero ante el dilema, prefiere continuar combatiendo. Una acción secundaria se relaciona con el arreglo mediante el cual derrotará a Joel Caballo Sánchez, claro favorito de las apuestas. A Manager Hernández lo motiva tanto la razón de contar con un campeón en su “establo” como el hecho de enriquecerse así sea por medio de un tongo. María piensa en las irreversibles consecuencias de salud mental que podría sufrir Bobby si continúa boxeando, mientras que éste quiere continuar por el puro gusto de hacerlo, ya que cuenta con una cómoda situación económica, que le permitiría mantener a María y a sus dos hijos.

La obra sigue una oposición masculino/femenino, que remite a la oposición Marte-Venus, es decir, la lucha entre la guerra y el amor. Asimismo, se oponen la razón y la locura, aunque de manera ambigua ambas partes podrían encajar en ambos conceptos. Por último, existe la oposición vida/muerte, que termina siendo una decisión asumida por ambos personajes, aunque no con el mismo grado de conciencia, tal como se verá más adelante.

Tanto Bobby como María son sujetos y objetos de deseo, en una condición mutua, pues en un caso María se esfuerza para que Bobby se retire del boxeo y en el otro Bobby la quiere. El opositor confeso de María es Manager Hernández, que a su vez se vuelve ayudante al devolverle la pistola. Destinatarios (o beneficiarios) son los hijos, aunque con el resultado fatal terminarán por ser las víctimas. En el otro caso, el de recuperar a María como el objeto para Bobby,

también funge como opositor Manager Hernández, al aconsejarle que la deje para siempre y al facilitarle la pistola para que ella se suicide. El manager es visto como el padre y se autodefine como tal, a manera de un pastor o un destinador que busca que Bobby logre ser campeón.

Considerando la tipología de actantes de posición de Fontanille relativa a los *actantes fuente*, que es la posición de origen de una orientación, el *actante blanco*, que es la posición puesta en la mira por la orientación, y el *actante control*, que dirige la interacción entre la fuente y el blanco, y de manera especial, la modalización de uno y otro (Fontanille, 2008, p. 134 nota 23), María puede ser actante fuente de las preocupaciones de Bobby y éste ser el actante blanco. A su vez, Manager Hernández cumple una función de actante control, por cumplir una función de tercero en discordia respecto a la obstinación de Bobby en seguir combatiendo y los reclamos de su esposa.

En esta obra, María se suicida y en una distorsión de tiempo y lógica, Bobby muere asesinado por María, con lo cual ocurren un suicidio y un homicidio tanto dentro de la escena como fuera de la misma por el hecho de tratarse de un balazo que llega al mismo tiempo que un golpe de nocaut. Tal representación de un homicidio y suicidio se acomoda a la opinión de Aristóteles (2003, p. 95) respecto a que “obtenemos placer cuando [en la escena] contemplamos imágenes que en sí mismas son desagradables de ver como los animales horrorosos y los cadáveres”. Sin embargo, esta presentación explícita en escena se opone a la recomendación del autor de la *Poética* en cuanto a que “la trama debe organizarse de modo tal que, sin necesidad de ver la representación, con sólo oír los hechos acontecidos, surjan el horror y la compasión como resultado de lo que sucede,

igual que uno padece con sólo escuchar la historia de Edipo” (Aristóteles, 2003, p. 132). En *¡Pelearán diez rounds!* el crimen –la acción terrible- ocurre dentro de la escena, a riesgo de la verosimilitud en la actuación, lo cual remite en parte a las propuestas de Brecht de romper la ilusión teatral.

Los hechos se ciñen a una lógica de prohibición y desobediencia –siguiendo categorías de Alonso de Santos (2008, pp. 107-108)-, condicionados por las férreas decisiones de los tres personajes principales: María exige a Bobby que se retire y éste no cumple; a su vez, él le pide que regrese al seno familiar y ella lo rechaza y mantiene su decisión de suicidarse. Las acciones y el desenlace de la trama son verosímiles, conforme a lo que los personajes expresan en los hechos y los parlamentos. La amenaza de muerte se cumple y hay un hecho real dentro de la lógica interna del espectáculo teatral.

La tensión dramática, entendida como “el estado en que se sitúa cada personaje al intentar conseguir su meta” (Alonso de Santos, 2008, p. 109), reside en la confrontación entre los propósitos opuestos de María por un lado y de Bobby y Manager Hernández por el otro, por lo cual el tipo de conflicto puede considerarse como de relación (Alonso de Santos, p. 111), es decir, que “se origina cuando se enfrentan las metas, mutuamente excluyentes, del protagonista y el antagonista” . Asimismo, este conflicto de relación constituye la trama principal de esta obra.

La situación⁵⁵ en que se encuentra María antes de que se desencadene el conflicto es de resentimiento aunque con ánimo de persuadir a su esposo. Su estado de ánimo se mantiene firme en su decisión de hacer retirarse a Bobby o desaparecer del mundo. Por ello la actitud indolente, pasivamente obstinada de Bobby, despierta las relaciones emocionales de María respecto él, con miras a desarrollar una estrategia para lograr su meta.

El incidente desencadenante es la llegada de María al ring en vísperas de la pelea de Bobby. La situación previa es ambigua, debido al manejo temporal, pero siguiendo una lógica de acciones, se entiende que el veterano Bobby disputará una pelea arreglada luego de haber regresado al boxeo. El incidente es que su esposa ha regresado del hospital psiquiátrico y planea suicidarse si él sigue peleando. El hecho desencadenante es el disparo de pistola, que deja en suspenso la muerte de Bobby o de su esposa. En la obra ocurre un quiebre moral de los personajes con una crisis, que es la de la acción de venganza y las dos muertes, sin que se haga posible una reparación y sin que se haga posible reintegrar la situación a un estado favorable.

Existe como subtrama el arreglo ilegal de la pelea, por medio del cual Caballo Sánchez, rival de Bobby, debe dejarse noquear en el quinto round, pero sobre este acto indebido se cierne la incertidumbre, al amagar aquél con echarse para atrás con lo acordado, a pesar de la cantidad que se juega con las apuestas.

⁵⁵ Se entiende por situación "las circunstancias dadas que tiene cada personaje en el momento de entrar en el conflicto, es decir, cómo es y qué le sucede, en qué lugar está colocado "antes" del conflicto (Alonso de Santos, 2008, p. 129).

Otra subtrama es la relativa a las acciones de María con miras a evitar que Bobby combata esa pelea.

El suicidio es central y ocurre hacia el final del primer acto (en la primera versión) o a la mitad de la obra (en la segunda versión). Conforme al modo en que se efectúa puede aplicarse por analogía la observación de María Regla Fernández Garrido (2006, p. 73) acerca de los suicidios en las tragedias griegas, que “son consecuencia, en mayor o menor medida, y con mayor o menor centralidad, de actos y sucesos que se han producido durante la trama, y por ello no encontramos ninguno al comienzo”. En este caso, se observa que derivan de actos ocurridos durante la trama y que además había un antecedente derivado de las mismas razones. Los hechos mismos de violencia y sufrimiento inherentes al boxeo, con las consecuencias a futuro, son las que justifican las amenazas de suicidio de María.

En vista del carácter experimental en que se desenvuelve la obra, sobre todo a través de las anisocronías, podría hablarse de una antiestructura, en el sentido en que lo maneja Alonso de Santos (2008, p. 188), ya que se invierten los elementos de la estructura clásica y se deja un final abierto

La circularidad en la estructura nos habla del eterno retorno de los problemas del boxeo, es un recommienzo la lucha de la vida y la muerte así como lo son los retornos al boxeo de los propios púgiles, luego de haberse retirado voluntaria o forzosamente. La estructura circular pareciera reafirmar simbólicamente un ámbito de poder y ambición del cual es imposible salirse y de la adicción a la práctica del boxeo por sí misma, tal como lo padecen los personajes.

Un factor importante en esta obra es el de la presentación de una acción real en el teatro, en juego con la posible ruptura de la ilusión. A manera del modo en que la identidad supera el mimetismo en las Cajas Brillo de Andy Warhol, obras de arte tridimensionales consistentes en cajas idénticas a las empleadas para el embalaje de los productos de limpieza de esa marca comercial, en esta obra se pretende romper la ilusión de lo ficticio a través de un ring como escenario y un público alrededor a la vez que con una pelea de boxeo. Sobre esto último cabe preguntarse si la pelea de boxeo se equipara a la actuación u ocurre realmente. Hablamos del texto dramático, donde se entiende que se incluye una pelea de boxeo con sus rounds de tres minutos completos y su minuto de descanso entre round y round; sin embargo, puede sobreentenderse que en una temporada teatral de varias funciones por semana los dos actores no podrían combatir de verdad, bajo riesgo de lesionarse y con ello causar perjuicios a la puesta en escena.

(Cabe señalar que en la temporada de inicio, esta situación sí llegó a ocurrir pues, como hemos señalado antes, el actor José Alonso, que hizo el papel de Bobby, sufrió la fractura de dos costillas a manos de Pipino Cuevas, ex campeón mundial de pegada fortísima, que encarnaba a Joel Caballo Sánchez. En el transcurso de la temporada, José Alonso renunció y su lugar fue ocupado por quien actuaba de second del Caballo Sánchez, y que también había sido boxeador aunque de breve carrera, sin mayores éxitos deportivos que remarcar).

Con este combate en escena, se hace del boxeo un teatro. En situación parecida, aunque en el cine, se puede mencionar *Victory (Escape a la victoria)*, una película de John Huston sobre un partido de fútbol entre soldados nazis y reclusos de un campo de concentración durante la Segunda Guerra Mundial, sin

que se llegue por completo a la simultaneidad de tiempo entre lo representado y lo percibido por el espectador.

En la obra se efectúa una especie de reconocimiento, que no deriva de un desconocimiento parcial o de una separación de mucho tiempo atrás. En este caso, es una separación de algunos años, originada por un internamiento psiquiátrico. María aparece sorpresivamente en escena, justo en la víspera de la pelea y vuelve del hospital psiquiátrico, sabiendo que Bobby ha roto su promesa de no seguir boxeando. Su llegada da lugar a un reencuentro y a un intento de toma de conciencia; sin embargo, él seguirá boxeando, aun cuando ella se oponga y manifieste su voluntad de suicidarse si él persiste en seguir boxeando. María supone que Bobby puede acabar mal. Esta suposición, de acuerdo con las acciones y parlamentos, es resultado de un razonamiento y no de una corazonada.

Existe una situación de alejamiento entre Bobby y María. Él se retiró pero regresó al ring aprovechando que ella estaba internada. Sin embargo, aun con el tratamiento médico no ha cambiado de parecer. Los dos dialogan como pareja, lo cual da lugar a una reconciliación momentánea, pero de modo brusco discuten y pelean hasta que la pistola queda en manos del púgil. Sin embargo, María, aun sin recuperarla, se suicidará y matará a Bobby, mientras que en la segunda versión, luego de recuperar el arma de manera evidente, matará a Bobby. Retomando una idea de Aristóteles, estas acciones violentas ocurren entre amigos (en este caso cónyuges) y con pleno conocimiento y conciencia (2003, p. 133-134) de los hechos.

María y Bobby forman una pareja que se ha separado y que se vuelve a unir momentáneamente dentro de la escena, para después llegar al extremo de la desaparición física de uno de los dos o de ambos, según se considere. Dada la confianza que existe entre los dos y el implícito contrato de matrimonio, puede decirse que existe un hecho de traición por parte de María al matarlo, a pesar de que Bobby había planteado la posibilidad de estar juntos de nuevo; sin embargo, también hay traición por parte de Bobby dada su promesa previa a la escena de abandonar el boxeo así como de no visitarla en el manicomio.

Una barrera es la falta de acuerdo entre las pretensiones de María y la de Bobby. Si se pudiera hablar de error trágico en esta obra (Alonso de Santos, 2008, pp. 184-185) éste podría ser la obstinación de Bobby por seguir practicando el boxeo profesional. De ello deriva el daño causado por María.

En cuanto a las condiciones de engaño, a través de las cuales giran numerosas tramas teatrales, puede decirse que en esta obra no resultan determinantes para el desarrollo de la trama, aunque sí se pueden considerar de importancia para efectos del asunto del campo del boxeo. El engaño consiste en el arreglo para que Joel Caballo Sánchez, rival de Bobby, se deje ganar al quinto round, con lo cual las apuestas aumentarán cuando ingrese más dinero. En la primera versión no existe ningún cambio en cuanto al arreglo; pero en la segunda, se dice que el Caballo quiere echarse para atrás, considerando el daño para su carrera. La propuesta hecha por Manager Hernández tiene el respaldo de Bobby, pensada para una recompensa a futuro. María se entera del fraude por boca de Bobby y se lo reclama a Manager Hernández como falta de ética. En última

instancia, el hecho de que Bobby sea noqueado echa por tierra el propósito del fraude deportivo, dando pie a lo que podría considerarse un castigo ejemplar.

8.2.3 Lenguaje

En esta obra los personajes hablan a la manera coloquial mexicana de la región del Altiplano Central (Distrito Federal, Estado de México, Hidalgo), con claridad de propuestas y opiniones, haciendo uso también de la mentira como medio de persuasión y los recursos retóricos. Los diálogos aportan la mayor parte de la información tanto de los hechos y situaciones previos a la acción de la obra como de los sucesos que ocurren en ésta. El lenguaje está alejado de todo lirismo. Existen parlamentos largos, sobre todo de Manager Hernández, que tienen un carácter de relato rememorativo, mientras que la conversación de Bobby y María (pp. 25-43) que cuenta con pocos parlamentos de más de una frase, recuerda los diálogos esticomíticos de la tragedia griega, consistentes en réplicas y contrarréplicas de un solo verso (de una sola línea en las traducciones en prosa).

Se emplea un léxico con abundantes mexicanismos como *pedo* (aquí como sinónimo de *problema* o *lío*), *güevón*⁵⁶ (que significa *flojo*, *perezoso*), *güevos* y *tompiates* (*testículos*), *güilas* (*prostitutas*), etc. A pesar del origen californiano de Bobby y María, sólo se hace uso de un chicanismo o pochismo, que es el de *supermarket*, para referirse al *supermercado*, expresado por María en la conversación con Bobby (p. 40). También hay vocablos considerados como

⁵⁶ En *Compañero*, el Guerrillero 3 llama “güevón” al Guerrillero 4, luego de que éste propone “echar una pestañeada” (Leñero, 1985b, p. 169).

insultos en México (*chingada, pinche, pendejo, mamadas*, etc.) y expresiones escatológicas.

A diferencia de los parlamentos de los personajes, el lenguaje periodístico deportivo de México ostenta su peculiar adjetivación hiperbólica, como se verá más adelante.

8.2.4 Acciones metateatrales y melodramáticas

De modo fundamental, existe una integración del espectáculo teatral y del boxístico, ya que el combate se efectúa en escena. En las dos versiones de la obra el boxeo aparece como un espectáculo escénico, por lo cual puede considerarse como otra especie de teatralidad que se desenvuelve ante los espectadores de la función, quienes en virtud de la disposición del escenario-ring también lo son del combate. En tal sentido, una forma de teatro dentro del teatro posible es cuando María, al final se halla fuera del escenario-ring como espectadora y luego del disparo es ella misma objeto de la mirada del público, lo cual recuerda lejanamente el caso del asesinato de Abraham Lincoln, aun cuando éste fue asesinado como espectador y el crimen se confundió con el espectáculo, en particular cuando el magnicida John Wilkes Booth cruzó el escenario.

Si se considera el aspecto performativo de otras manifestaciones de teatralidad, en este caso de tipo social y ritual, Leñero había recreado en *Pueblo rechazado* un ámbito religioso católico, pues a lo largo de la obra hay una mesa de altar, con algunas variaciones de uso y en una secuencia de escenas del Acto Segundo ocurre ante los espectadores un hecho performativo, en este caso una misa.

Una acción con elementos metateatrales en la obra es la de María fingiendo suicidarse. Las acotaciones mencionan la manera teatral de hacerlo:

De su bolsa, María extrae, teatralmente, un pequeño revólver que le muestra a Bobby. Este continúa desconcertado, mientras María sonríe fingidamente.

MARÍA: Es para ti, sólo si dejas el box, mi vida. En caso contrario me quedaré con él para usarlo. (*Pausa*) Esta vez no habrá errores. Será directo y rápido. Al grano... Así.

María se introduce el cañón del revólver en su boca.

BOBBY. ¡María!

MARÍA (*Fingiendo oprimir el gatillo, teatral*): ¡Y bang! (*Sonríe*). (p. 41).

También podría considerarse así el guiño irónico de María (“¿Arreglando el teatrillo de mañana?”) cuando sorprende a Manager Hernández y al Sécond contando el dinero de las apuestas.

Aparte de ello, a nivel de verosimilitud del relato existe una situación de disyuntiva acerca de cuál es el autor confiable: ¿el de la parte donde ocurre el suicidio o en donde se ejecuta el homicidio? Al existir dos versiones del mismo hecho en una secuencia de continuidad se rompe la idea de ficcionalidad en escena, pero subsiste el pacto de veridicción. El drama se desdobra en verdad y ficción, con un creador que dispone las acciones en una tensión lógico-temporal, aun cuando el desenlace de muerte tenga una condición verosímil y posible. En *¡Pelearán diez rounds!* se unen la realidad y la ficción, aunque no tanto como para que el balazo sea real como tampoco lo es, a fin de cuentas, la pelea de boxeo.

El crítico Bruce Swansey (1986, p. 106) señaló que Leñero había “resuelto cualquier escollo melodramático utilizando imágenes que dan la impresión de secuencias cinematográficas”. Sin embargo, los cambios de temperamento en la escena del ring tienen algunos rasgos melodramáticos, como las quejas de Bobby

en cuanto a no tener otra opción que la de boxear. Otro caso es la disyuntiva que María plantea, a semejanza de las películas de amor: o el boxeo o ella (p. 42).

8.3 Personajes.

8.3.1 Nombres

Los nombres propios conllevan un sentido de intertextualidad, En el caso del protagonista Bobby Terán es perceptible la referencia alusiva al boxeador Bobby Chacón. Sin embargo, a pesar de ciertos aspectos fónicos comunes (cinco fonemas en cada apellido, palabras agudas: Chacón/Terán, dos vocales fuertes en cada caso: a-o/e-a) el hecho de emplear un apellido distinto indica alejamiento hacia la fuente real de referencia. A pesar de la procedencia y los numerosos parecidos, el personaje ficticio Bobby Terán no equivale exactamente al personaje de la vida real llamado Bobby Chacón. El nombre empleado en diminutivo connota una minorización de su persona: Bobby (diminutivo del hipocorístico Bob, lo cual da pie connotativamente a una especie de infantilización, contradictoria con la aguerrida condición de adulto boxeador). En contraste, solamente María lo llama Roberto, con lo cual indica una distancia acerca de su condición de boxeador para concebirlo en el rol de marido. Otra fuente histórica, en este caso por el apellido y el lugar de origen, es el boxeador chicano Keeny Terán (Ignacio Terán), activo en la década de 1950 y que se vio obligado a retirarse prematuramente por su adicción a la heroína.

Manager Hernández llama a Bobby “cabeza de piedra”. Por la manera en que aparece escrito en todas las versiones impresas de la obra no parece un apodo, sino una caracterización personal. Dada su obstinación en seguir

peleando, Bobby es un cabeza de piedra, que a la vez alude a su capacidad de aguante para recibir golpes, pero también sugiere terquedad y poca inteligencia, además de que la palabra *cabeza* es un leitmotiv, como se verá más adelante.

A su vez, el nombre María está muy distante de su referente real Valerie. Dada la creencia católica del autor es inevitable darle un sentido religioso al nombre, aun cuando también puede considerarse con un valor arquetípico, por ser el más común de los nombres femeninos en el conjunto de países de habla española, incluyendo a las decenas de millones de hablantes de nuestro idioma en Estados Unidos.

Manager Hernández, cuyo nombre de pila –tal como lo menciona Bobby- es Pepe remite por la homonimia a Pepe Hernández, quien tuvo una larga trayectoria como manejador y es más recordado por haber sido el primer manager del popularísimo Raúl “Ratón” Macías, quien fue campeón mundial en la década de 1950 y que se retiró del boxeo a los 24 años de edad para vivir una próspera vida como promotor deportivo e incluso como político. Pero, considerando la época, la asociación remite más que nada a Arturo “Cuyo” Hernández, legendario manager mexicano de boxeo, que dirigió a numerosos campeones mundiales y nacionales desde la década de 1940 hasta su muerte en 1990. En este sentido, se diferencia de su referente nominal, ya que mientras aquél hizo campeones a varias decenas de boxeadores, éste ha fracasado con los 350 pupilos boxísticos a los que ha dirigido. Cabe señalar que “Cuyo” Hernández vivió y boxeó en la Colonia Guerrero de México, D.F., que se menciona en la obra y donde se ubicaban varios gimnasios de boxeo y abundaban –como hasta la fecha- las prostitutas.

El réferi Ramón Rodríguez Caballero parece aludir a un réferi mexicano activo en las décadas que van de 1960 a 1980, Ramón Berumen, enfatizando en el apellido su presunta caballerosidad, explicitada por el locutor de televisión. Joel Caballo Sánchez, remite quizá al campeón Salvador Sánchez, que sólo perdió un combate hasta su prematura muerte en 1982 (aunque el personaje aparece como originario de Moreleón, Guanajuato, y el boxeador real era del Estado de México).⁵⁷ En la pieza teatral se habla de que había perdido una pelea y ésta era la octava.

Los diferentes oficios ligados al boxeo son las ocupaciones laborales de los personajes de conformidad al texto. En su caso, Bobby manifiesta con firmeza no saber hacer otra cosa más que boxear.⁵⁸

Manager Hernández lleva muchos años dentro del boxeo, primero como boxeador y luego como manager. Sin embargo, por haber fracasado con sus 350 pupilos, se lamenta de haber laborado en el boxeo, ya que podría dedicarse a los negocios, por presión de su esposa, y tener una cadena de tintorerías. En la primera versión de la obra los séconds se encontraban en escena pero sin parlamentos. En la segunda versión aparece como personaje Sécond, de nombre

⁵⁷ En el caso de los demás nombres es inevitable encontrar parecido con boxeadores y managers activos entre 1970 y 1983: El Güero Saldivar recuerda al ex campeón mundial de peso pluma Vicente Saldivar; el Gato Gutiérrez a los dos boxeadores que llevaron el mote de "Gato" González; Tony Pedroza, "panameño retirado para siempre por Bobby en tres asaltos", a los ex campeones mundiales panameños Eusebio y Rafael Pedroza (aunque ninguno de los dos peleó con Bobby Chacón ni fueron retirados por perder de esa manera); Pantera Torres a José Torres y al "Alacrán" Torres; Negro Morales remite al "Costeño" Morales; el sécond Cuco remite a Carlos "Cuco" Conde, manager de José Ángel "Mantequilla" Nápoles. En los demás casos, no se han hallado referencias que puedan considerarse notorias, aunque haya habido boxeadores conocidos con alguno de los nombres o apellidos: Taquito Rubio (115), Agustín Valdés (110. 71), Octavio Moreno (73), Freddy Wilson y Nicandro Serrano, de Jalisco (78-79-80), Canica Jiménez y Zurdo Fernández.

⁵⁸ Cuando Valerie le exige a Bobby Chacón retirarse, él hace la pregunta: ¿Y a qué me voy a dedicar? ¿A trabajar en el ferrocarril?

Cuco, como ayudante de Manager Hernández. Aunque Sécond aparece cumpliendo sus labores propias de auxiliar boxístico, también aparece con un portafolio que abre en escena: mueve papeles, hace anotaciones, cuenta billetes, que en general son tareas contables, en este caso de tipo ilegal. Por lo que se expresa en los parlamentos, cumple igualmente labores de apoyo doméstico al encargarse de que los hijos de Bobby estén protegidos. Los roles preestablecidos se cumplen aun en los personajes secundarios. Si bien Cuco se encarga de los niños, porque Bobby quiere ir a su casa, a fin de cuentas es Elena, personaje ausente y –suponemos que esposa de Cuco-, quien cuida a los hijos de Bobby.

Aparecen un locutor de televisión, un anunciador, un réferi, otro manager, varios auxiliares y un muchacho que informa con carteles el número de cada round. No se indica la ocupación de María y no existen elementos que permitan suponer a qué se ha dedicado. Como personajes ausentes aparecen Quirino, El Cejas y Elena.

Desde el principio el público, como personaje colectivo, está presente de dos maneras. La primera es el público asistente, que se hallaría alrededor del escenario-ring, conforme a la acotación. El segundo aparece ya como parte activa de la obra sólo que de manera sonora, como ambientación:

(...) En forma simultánea a la luz que asciende se escuchan, por el sistema de sonido, los ruidos del público durante el final de una pelea: gritos excitados que animan a uno u otro peleador. La algarabía no es clara; se reproduce el ambiente ensordecedor y confuso de una arena de box en el momento crucial de un combate. Poco a poco, el ruido cede en intensidad hasta apagarse por completo. Bobby parece recobrar el sentido. (...) (p. 7).

8.3.2 Caracteres

El carácter de los personajes en esta obra se manifiesta en los diálogos que sostiene con sus antagonistas. Los rasgos de personalidad, como cualidad relativamente duradera por la que un individuo se diferencia de otro, los muestran más bien con la faceta predominante de la obstinación en sus propósitos, lo cual da lugar a que los tres personajes entren en confrontación entre sí. Sus respectivas metas se manifiestan con claridad y al no poder superar las barreras que ellos mismos han creado se desencadena el conflicto.

Cada personaje cumple con su respectivo rol tanto en lo que se refiere al campo del boxeo como en las relaciones familiares, con la excepción evidente de María, en quien además late una pretensión secreta de causar daño a Bobby. El modelo dominante de conducta es la violencia y se da un conflicto de atracción-avoidancia entre Bobby y María a diferencia de los que ejerce Manager Hernandez respecto a ambos: que en el caso de Bobby es sólo de atracción, y en el de María, de explícita evitación.

A diferencia de los conflictos de atracción-atracción, evitación-atracción y de doble atracción-avoidancia, en este caso surge “cuando se produce atracción y repulsión hacia un mismo objetivo o deseo. La ambivalencia -mezcla de sentimientos positivos y negativos- es una característica esencial de estos conflictos” (Alonso de Santos, 2008, p. 266).

María, descrita en la acotación como una mujer no mayor de 30 años, es una mujer de carácter decidido, como lo demuestra cuando le dice a Bobby: “Quería llegar a tiempo, justo a tiempo para impedir que mañana vengas a pelear. Me propuse hacerlo y lo voy a lograr, se lo dije a Milena” (p. 38). Tiene una

obsesión de evitar que pelee y los pretextos son la salud mental de éste y el bienestar de su familia. Bobby, a su vez, no parece tener carácter firme y su visión del mundo parece reducirse a la práctica boxística. Sólo sabe pelear y lo hace no con un afán de obtener dinero sino por el gusto de hacerlo. Está consciente de los riesgos pero los afronta.

En las relaciones que mantienen los personajes entre sí hay agresiones verbales. Manager Hernández llega a calificar a Bobby de “pendejo” e “imbécil”, por haberse retirado del boxeo en un momento culminante de su carrera. María también lo llama imbécil por empeñarse en volver a boxear. En la discusión que sostienen Bobby y María la llama “desgraciada” y más adelante la tilda de “puta”.

Manager Hernández se siente frustrado y cree que esta es su última oportunidad. Luego de 350 fracasos ahora cree llegada su oportunidad, aun con la trampa de esta pelea. No le importa pasar por encima de la familia de Bobby, a pesar de que invoca a la suya propia como aliciente para lograr su objetivo.

Los demás personajes no tienen la suficiente consistencia como para ser caracterizados y no cumplen más que funciones episódicas de la obra. Un caso particular es el del comentarista de televisión, que corresponde a un personaje-tipo, que se analizará en el apartado correspondiente a Prensa.

8.4 Situación espacio-temporal.

8.4.1 Espacios

La acotación indica que “la acción ocurre en una arena de box de la ciudad de México, en un ring” (p. 6), que es un caso de literalidad en cuanto al tema

representado, al transformar el escenario teatral en un recinto deportivo acotado.⁵⁹ Existe, por tanto, unidad de lugar por la presencia del ring a lo largo de toda la obra, aunque el lugar sea empleado en usos diferentes. Y si cada espacio tiene sus correspondientes habitantes (Lotman, 1996, p. 84), aquí el ring como espacio físico real y simbólico tiene como habitantes a los tres personajes protagónicos, dos de los cuales –los dos varones- no parecen encajar en otro tipo de espacio. El caso más extremo es el de Bobby, que permanece en el ring -que es decir en escena- a lo largo de toda la obra. Como si se tratara de un enclaustramiento monjil no sale de ahí ni siquiera muerto, ni mucho menos por el suicidio de su esposa.

Salvo algunos casos de empleo de rings de boxeo como los mencionados en el capítulo III, no ha sido muy usual en el teatro emplear recintos deportivos como escenario de toda una obra o parte de ella. Un antecedente es el campo de croquet en el segundo acto de *La gaviota*, de Chéjov (1980, p. 381), especificado en la acotación inicial del acto y que aunque no forma parte de la acción, sí es un elemento indicador de riqueza, de una influencia de la modernidad europea, en un país en ascenso. Un caso de empleo totalizador del ring se da en la mencionada obra teatral de propaganda de Raúl Leis (1983, pp. 138-153). Puede verse, siguiendo a Weiss, como un fragmento de realidad propio del Teatro-Documental, es decir, como una sinécdoque que deja ver sintéticamente el todo que comprende este deporte.

⁵⁹ En la escena II del segundo acto de *The Admirable Bashville* también aparece un ring sobre la arena de combate, frente al trono del rey zulú Cetewayo. En tiempos más recientes, en *Urtain*, de Juan Cavestany, se emplea el ring con usos realistas y simbólicos.

En relación al papel que juega el espacio en sus obras teatrales, como se ha visto en el capítulo anterior, Leñero ha sido enfático en cuanto a su importancia:

Me preocupa mucho el espacio, yo siento que mis obras casi siempre surgen de una idea pero de una idea espacial, si yo encuentro dónde ubicar una obra, la obra surge [...], primero tengo que encontrar el espacio y después la obra [...] la concepción de un espacio, quizá por deformación ingenieril me hace surgir la obra; cuando tengo un ring de box todavía no tengo la obra, tengo el ring de box y digo: -Ahí meto mi historia, para ese ring de box-, casi siempre al revés; de allí que los temas no sean tan definitivos ni tan importantes. (Partida, 2002a, pp. 232-233).

Es simbólico que el lugar en que se llevan a cabo el suicidio y el homicidio sea el ring, como sitio del espectáculo y lugar del conflicto agónico. El boxeador, poderoso con su cuerpo, carece de defensa ante una pistola y su muerte proviene del exterior del espacio acotado por las cuerdas. A su vez, el suicidio no se lleva a cabo en la soledad más absoluta, sino al contrario, dentro del espectáculo.

Si bien la obra tiene como espacio escénico único el ring de boxeo, también tienen importancia significativa los recintos que sólo aparecen mencionados y que son el hospital psiquiátrico donde María estuvo internada y la casa donde han vivido Bobby y ella con sus hijos. Los tres recintos son espacios sujetos a normas, con una especificación de funciones desempeñadas –con disciplina más rigurosa en los dos primeros casos- conforme a horarios y un tipo de gente que hace uso de los mismos. A fin de cuentas, se otorga mayor importancia al ring debido a que es el espacio donde transcurre la acción de la obra teatral y puede aglutinar los otros dos espacios, que son el de recinto del desequilibrio moral y mental a que podría dar lugar la práctica del boxeo y el de sitio íntimo de discusión de pareja.

Ya se ha señalado que desde el inicio aparece Bobby en el ring, dormido y luego desorientado en su despertar. En ese espacio ocurren su discusión con el manager, el encuentro y discusión con María, el combate y el atentado contra la vida. En suma, existe un uso normal, que es el propio de la pelea, y un uso violento, con carácter simbólico aunque también agonístico, que es el de la discusión de pareja, con la relación amorosa previa. Que haya un combate o una discusión entre manager y pupilo es normal, pero que una pareja sentimental discuta o, peor aun, que se cometa un atentado contra la vida, es un acto que rompe con la función socialmente establecida del espacio en cuestión.

En los dos primeros casos, debe verse la relación dentro del campo del boxeo. Además del conflicto dramático, ocurre un combate en escena. Es dudoso que el público pueda percibirlo como real, pero en virtud de que el propio recinto teatral ha sido dispuesto como una arena boxística, se hace verosímil. No existe acotación alguna que indique que el boxeador rival de Bobby Terán deba ser un boxeador profesional, pero así ha ocurrido en alguna de las puestas en escena. El hecho de representar un acto de la realidad deportiva como es un combate de boxeo se justifica en relación a actos como pueden ser los de comer, cocinar o tener relaciones sexuales sobre el escenario, a fin de cuentas un hecho de la vida que se justifica en su representación escénica, aun cuando ello esté lejos de ser lo común.

En cuanto a la discusión entre manager y boxeador, también puede hablarse de verosimilitud, dado que es el papel que debe cumplir un manejador. En este caso, se da pie a un momento fundamental del drama, ya que a partir de aquí se explican varias de las situaciones que se desenvolverán a lo largo de la

obra. Entre ellas se explica lo relativo al nocaut sufrido por Bobby y el ingreso de María a un hospital.

Fuera, al menos en primera instancia, del campo del boxeo, se encuentra la relación de pareja. Estando en el ring, en plena discusión con uno de los oponentes, por llamarlos así, morales, aparece alguien de mayor peso sentimental, que es la esposa. Como una aparición, que deja pasmado al boxeador, que apenas se ha recuperado de lo que se supone fue un nocaut. El tercero en discordia se ve obligado a dejarles el campo libre.

Una oposición clara es la del ring y la casa (p. 85). Ese es el eje del conflicto si se traduce a una dimensión espacial. El ring cobra un valor simbólico al analogarse a la habitación doméstica, donde la pareja puede discutir sus problemas; es decir, el hecho de tratarse de un ring da lugar a un espacio de combate conyugal, con lo cual, considerado de modo realista, el ring es violentado en cuanto a su función, o bien, considerado en el plano simbólico, equivale al ámbito doméstico, donde se manifiestan los reclamos y desacuerdos de marido y esposa.

Dentro de ese vaivén realista-simbólico, Bobby manifiesta que en el ring no se puede (o más bien, no se debe) hablar, y a base de deícticos se establece una oposición entre dos mundos: el de “allá abajo”, que es el mundo real, y el de “aquí arriba”, que es el ring de boxeo. Conforme al segundo caso, se trataría de un escenario de poder, donde el boxeador es quien manda. Pero conforme al primer caso, el ring pasa a ser escenario de otro tipo de confrontación, de una discusión conyugal, donde –al menos, idealmente- hombre y mujer se hallan en igualdad de

condiciones. En tal sentido, Bobby parece tener conciencia del forzamiento de uso del ring y su necesaria sustitución por el recinto doméstico:

MARÍA.- Contéstame.

BOBBY.- Vamos a la casa. Les dará gusto a los niños.

MARÍA.- Primero contéstame.

BOBBY.- Aquí no se puede hablar.

MARÍA.- Esto es más importante.

BOBBY.- Allá abajo,

MARÍA.- Aquí arriba. (*Irónica*) en tu ring... Contéstame.

BOBBY.- (*Cediendo*) ¿Cuál es la pregunta? (p. 30).

Si se consideran espacios más amplios, de índole transnacional, existe un cruce de fronteras nacionales, en razón del traslado de María, ya que viene de Los Ángeles, California, lugar de origen de Bobby (conforme a la explicitación del texto) y donde ella fue recluida en un manicomio. Sobre esto cabe mencionar, además de su estancia en ese recinto sujeto a control y vigilancia basado en la salud, la cuestión de los nombres que se otorgan al espacio: hospital –un eufemismo, aunque sea a medias- o manicomio, -con todas sus connotaciones morales negativas. Como sea, es un lugar de normalización, justificado para la recuperación o control de la salud mental; sin embargo, ella logra ser dada de alta y aun así mantiene sus tendencias suicidas y homicidas, con la obsesión de convencer al esposo y procurando un viaje sorpresa para llegar hasta él.

Hay una comparación implícita entre el hospital y la iglesia, cuando, según lo que ella explica, le dicen a María “Puede irse en paz y no vuelva a hacerlo” (p. 73). Como si se hubiera purificado de sus pecados y hecho penitencia. El manicomio parece un recinto inexpugnable para Bobby en cuanto a la

comunicación con su esposa, ya que dice haber llamado telefónicamente sólo a los responsables del hospital pero no haberle enviado cartas a su esposa ingresada. Bobby alega que la ausencia de comunicación personal obedecía a no tener autorización para dirigirse a ella, lo cual es de llamar la atención al tratarse de un hospital de paga, donde cabe la posibilidad de acceder a este tipo de comunicaciones indirectas.

Por lo demás, incluso la cuestión temporal se proyecta de manera espacial debido a la estructura de circularidad, dando lugar a su vez a la idea de un círculo vicioso.

Considerando la percepción interior del espacio, puede considerarse que la escena de amor en el ring constituye una transgresión del espacio, donde el lugar de la violencia legal se convierte en sitio para una posible reconciliación de pareja (p. 87). En ese recinto deportivo ambos tienen una discusión conyugal, en cuyo transcurso ella se sienta en el banquillo –una transgresión de uso conforme al género (dado que en el año en que se escribió la obra no había boxeo profesional femenino), como si ella fuera la pupila y él el manejador. Luego al abrazarse, ambos caen del banquillo para quedar tendidos sobre la lona del ring y, conforme a la acotación, tener “una larga escena pasional”. La escena amorosa incluye los actos violentos aparentemente permitidos en la pasión sexual que dan lugar a un desenlace violento.

La proxémica permite analogar el papel del manager con el de la esposa. Ambos tienen derecho a acercarse al pugilista, aunque con diferentes intenciones y distintos resultados. El acercamiento en la obra indica diversos contrastes. En principio, con el manager, donde Bobby sólo es tocado para ser despertado.

Respecto a la esposa, hay un acercamiento para hablar, luego para tocarse amorosamente y después para que ambos se agredan. Por último, ella procede a herirlo, conforme a la primera versión de la obra.

En cuanto al espacio exterior, se da una coincidencia entre el público de la obra teatral y el del combate de boxeo, debido a la disposición de las butacas en torno al escenario. De conformidad a dicha disposición escénica, a Bobby lo matan desde el exterior del ring, con la consiguiente gritería de sorpresa del público, lo que –aunque no esté señalado en las acotaciones- hace suponer actores camuflados entre los asistentes a la función teatral.

Un hecho relevante es el de los sonidos de la campana del ring durante la discusión conyugal. Aunque debiera ser tratado en la parte sonora, debido a la función simbólica que cobra en la obra, merece ser tratado como un elemento espacial manifestado, en términos de Peirce, mediante un índice. Ya en la escena primera del segundo acto de Macbeth, las campanadas indicaban una inminencia de muerte, y en obras del siglo XX, tanto el panameño José de Jesús Martínez como el suizo Dürrenmatt emplearon las campanadas como elemento significativo de una discusión de pareja (véase, capítulo III). En el caso de Leñero, al estar la pareja ya sea en plena relación amorosa o en plena discusión dentro del ring, las campanadas sugieren lo que sería un combate convencional, estereotipado o previsto, según se considere en términos deportivos: el primero, un round de conocimiento (de tanteo, en el argot boxístico mexicano); el segundo, uno de intercambio más acelerado, y a partir del tercero, la aceleración del enfrentamiento, con sus pausas de relativo relajamiento de la tensión. A ello

equivaldría, la discusión conyugal, dentro de la analogía doméstico-deportiva-dramática.

La iluminación juega un papel de reforzamiento simbólico de las acciones. Considerando las acotaciones el inicio de la obra ocurre en total oscuridad, para luego dar pie a una paulatina iluminación, más intensa en los momentos de pasión amorosa y de muerte.

8.4.2 Tiempo

Eduardo Arroyo ha remarcado la tiranía que el tiempo ejerce sobre los boxeadores:

El boxeador vive en un mundo dominado por la despiadada ley de la cronología. El boxeador sueña con minutos, está preocupado por los gramos con los que tiene que trampear y que le amargan la vida. Boxea contra el tiempo, boxea en el tiempo, lucha contra la báscula y contra el reloj. Cronos lo devora como devoró a sus hijos

[...] En la vida del púgil todo está determinado por el segundero. Tres minutos son la tarifa establecida por cada minuto libertador. Un minuto, es el tiempo convenido entre dos asaltos, cuando el boxeador se pone en manos de los cuidadores, cuando recupera el aliento, cuando observa en el rincón adverso a su contrincante, réplica exacta de sí mismo sentada en plena luz. Pero esos minutos son brevísimos, mucho más breves que los minutos agotadores del combate. (Arroyo, 2013, p. 253).

De ahí que el aspecto cronológico en una obra que trata acerca del boxeo se exprese como un hecho destacable. A pesar de su condición realista y veraz, el teatro documental, tal como señaló Peter Weiss (1976, p. 108), admite recursos que rompan la continuidad de la información:

Esas rupturas en el transcurso de la acción, que producen inseguridad, que pueden tener el efecto de un shock, muestran cómo un individuo o un grupo son afectados por los sentimientos. Exposición de una realidad interna a unos procesos externos.

En esta obra el tiempo no se adhiere a la unidad física de lugar, ya que existen anisocronías, sobre todo en lo que se refiere a la circularidad del tiempo, o en la primera versión, una reduplicación (en concreto, una repetición homodiegética) de las acciones de la obra, para concluir en el mismo punto de partida. Se empieza en un momento del tiempo, sigue una retrospección y luego se regresa al punto inicial.⁶⁰ Estas circunstancias nos impiden pasar por alto que la palabra *round* empleada para los períodos de tres minutos de combate significa ante todo *redondo*. Las interrupciones se relacionan con la vuelta al mismo punto.

La obra arranca con una secuencia lineal hasta el momento del suicidio, con Manager Hernández despertando a Bobby, pero a partir del disparo de María empieza una regresión que da pie a una circularidad de estructura. En la primera versión, se repite exactamente la obra hasta terminar con la vuelta del manager, que constituye un tercer comienzo. En cuanto al final de la obra, el novelista Manuel Capetillo (en Leñero, 1986, p. 114) anotaba en su reseña que:

¡Pelearán diez rounds! anuncia la proximidad de su término, durante un tiempo escénico que adquiere paulatinamente el carácter del comienzo. O viceversa, la obra se inicia con las consecuencias fatales de una pelea de box y de un drama. Pasado y futuro son un único tiempo presente de esta pelea de box llevada al escenario del teatro. O el

⁶⁰ Las rupturas de temporalidad ya habían sido empleadas en el teatro de Vicente Leñero. Por ejemplo, en *Compañero*, el Comandante 1 se ensimisma y a partir de ahí inicia un diálogo con otro personaje que deriva en una retrospección a lo largo de casi toda la obra, hasta que se retoma la secuencia inicial para concluir la obra.

presente deja de existir, para ceder su sitio al recuerdo de lo ocurrido, o a la premonición de lo que va a suceder tiempo después

Este recurso recuerda las estrategias narrativas del *nouveau roman* y en la adecuación cinematográfica de esta corriente, en especial en películas de Alain Robbe-Grillet.⁶¹ Conforme al crítico italiano Roberto Nepoti:

L'immortelle (1963), filme articulado bajo el esquema de elementos musicales en un juego de repeticiones, inversiones, analogías con variantes siempre conducidas según el principio de la “escuela de la mirada” enunciada por el Nouveau Roman [y] *L'homme qui ment* (1968), donde se articula una aparente dialéctica verdad-mentira, por la cual la mentira es la tentativa de fundación del filme, cuya verdad es privada de toda garantía (las palabras del personaje narrador son sistemáticamente contradichas por las imágenes). (Dizionario 2, 1986: pp. 1141-1142, traducción nuestra).

Esta circularidad en la estructura nos habla del eterno retorno de los problemas del boxeo, como un recommienzo la lucha de la vida y la muerte así como los regresos al boxeo de los propios boxeadores. Incluso la afirmación que Manager Hernández le hace a Bobby de “No te vas a quedar ahí toda la vida ¿verdad?” equivale a su obsesión por el ring.

Existen antecedentes de una situación similar, como el cuento “La cena”, de Alfonso Reyes, escrito en 1912, donde el inicio y el final son idénticos aun cuando toda la serie de acciones del relato ocurre en ese transcurso, dando lugar a la duda de si se trató de una alucinación previa, de un sueño, o si fue realidad. Incluso el narrador-personaje expresa una idea cabal acerca de lo fantástico al

⁶¹ Hay coincidencias biográficas entre Alain Robbe-Grillet, que fue matemático, ingeniero y novelista, además de director y guionista de cine (*Dizionario*, T.I, p. 496), y Leñero, ingeniero, novelista y dramaturgo, además de guionista de cine. Igualmente, puede tenerse en cuenta el gusto de ambos por las inversiones y retornos temporales en la construcción de sus intrigas.

caracterizar esa noche “cuya fantasía está hecha de cosas cotidianas y cuyo equívoco misterio crece sobre la humilde raíz de lo posible” (Reyes, 1984, p. 8). A partir de lo cotidiano el equívoco de las posibilidades opuestas. Este recurso de hechos que ocurren dentro de una situación idéntica y ambigua al inicio y al final del texto también se emplea en la novela corta *Macario*, de B. Traven (1950), llevada en 1960 al cine, empleando el mismo recurso. Considerándolo de esa manera, podríamos indicar que en *¡Pelearán diez rounds!* se emplea una hipérbole temporal, con múltiples acciones en una breve porción de tiempo y un comienzo y recomienzo de las acciones.

Un ejemplo de repetición exacta de toda la obra teatral, aunque sólo indicada mediante una acotación, ocurre en *Comedia*, de Samuel Beckett (1987, pp. 193-213), aunque en ese caso no se repite literalmente el texto sino que la repetición sólo se indica en una acotación hacia el final de la pieza con el agregado de algunas acciones y parlamentos para la conclusión final y una propuesta en las notas del autor al texto (ídem, 210-212).⁶²

Existe simultaneidad entre el tiempo del combate y el de los espectadores,⁶³ pero a la vez hay saltos temporales, sobre todo entre las discusiones de la pareja entre ellos y con Manager Hernández y el momento de la pelea de boxeo. Sin embargo, existen acciones que sí muestran coincidencia entre el tiempo de la acción y el de la representación, en función del espectador, como ocurre con el

⁶² Un breve análisis acerca del modo de empleo de la repetición en esta obra beckettiana puede verse en García Barrientos (2012, pp. 118-119).

⁶³ En *La visita del ángel* se hace uso del tiempo real en relación al espectador, con empleo de un espacio realista, en este caso un interior doméstico con sus utensilios y acciones comunes como la de cocinar. A su vez, en *La mudanza* los cargadores efectúan en tiempo real las labores propias de una mudanza.

combate con Joel “Caballo” Sánchez. Como consecuencia de ello, el réferi hace el conteo de rigor ante una caída, con lo cual teatralmente da lugar a una unión de la vida con el boxeo, ya que los segundos indicados en voz alta equivalen a los del tiempo del espectador tanto del combate boxístico como de la función teatral.

El sonido, desde la acotación inicial, ya indica una sucesión inversa del tiempo, pues los primeros ruidos del público corresponden al momento final de la pelea, enseguida a la algarabía ensordecedora y confusa de un momento crucial y poco a poco se va extinguiendo hasta desaparecer por completo. (p.11). En algún momento se genera un transcurso a través del espacio, como se ve en la siguiente acotación (p. 66) luego de que tanto María como Manager Hernández abandonan el ring luego de discutir: *El ring queda solo durante un largo lapso. Cambia ligeramente la iluminación: el tiempo.*

Las transiciones se efectúan en el mismo proceso de las acciones escénicas como se indica en las dos acotaciones siguientes:

A medida que Bobby se pone la ropa de entrenamiento, su actitud va cambiando. Él y Manager Hernández parecen entrar imperceptiblemente en otra situación, en otro tiempo perteneciente al pasado. Durante este transcurso, Manager Hernández no deja de hablar. El cambio temporal y psicológico se va dando a lo largo de su parlamento. (p. 20).

Bobby ha terminado de vestirse con su ropa de entrenamiento y ahora empieza a soltar los brazos, las piernas, como si calentara. Es evidente ya que él y Manager Hernández viven una situación distinta a la inicial (p. 21).

Ya se señaló la condición espacial de las campanadas, pero cabe indicar también su condición de duración. Son cinco los campanazos del debate, que señalan etapas de la discusión de la pareja y cuatro de inicio y tres de terminación de cada round del combate interrumpido.

En cuanto a la cronología histórica -y cerrando con el tiempo objetivo-, el hecho de que el locutor exprese que Bobby ganó “una cerrada decisión contra El Negro Morales en noviembre del 81, en Ciudad Juárez”, hace pensar, considerando el retiro de dos años de Bobby, que la acción de la obra transcurre a fines de 1983 o principios de 1984.

A caballo entre la objetividad y la subjetividad se encuentra la llegada oportuna, a tiempo, de María (p. 93) para tratar de evitar el combate, urgencia que se manifiesta por razón de que Bobby está en vísperas de subir a pelear. Como Bobby desobedece, la urgencia se manifiesta de nuevo a través del disparo letal.

MARÍA.- Llegué anoche. (*Pausa*) hoy en la mañana fui a buscarte al gimnasio y me dijeron que estabas aquí. De allá vengo. (p. 25). [...]

MARÍA.- Primero el juramento (*Transición. Adopta una actitud solemne*). Sólo por eso estoy aquí, Roberto. No me vine a la carrera de Los Ángeles ni te he andado buscando toda la mañana nada más por puro capricho. Quería llegar a tiempo. Justo a tiempo para impedir que mañana vengas a pelear... Me propuse lograrlo y lo voy a lograr, se lo dije a Milena. Yo voy a conseguir que Roberto cancele esa pelea y se retire del box definitivamente, como estaba, como me lo prometió. Se lo dije a Milena. (p. 38).

En efecto, llega antes de que inicie el combate y antes de que ella pueda ser artífice de una desgracia. Esta urgencia de María por impedir la pelea de Bobby es un elemento clave en la tensión de la obra. A su vez, aunque en menor grado, en Bobby se aprecia una necesidad de ver a María, ya sea con anterioridad al combate, contraviniendo con ello la acostumbrada disciplina del boxeo, o en los descansos entre cada round.

Subjetivamente, el hecho de que Bobby se mantenga en el boxeo, sin que se perciba cuándo habrá de retirarse marca un punto clave de la obra. Pareciera

existir un tiempo repetitivo, de final y recomienzo, en la expectativa fallida de María y el deseo acuciante de boxear de Bobby. Una frase común y corriente en boca del boxeador indica, sin embargo, esa situación: “No empecemos de nuevo con esas cosas” (p. 41).

Las anisocronías generan una ambigüedad en relación al orden en que se presentan las acciones, al grado de que la primera mención que se hace de María, previa a su aparición en escena, da pie a que Bobby diga que habló con ella. En ese caso, queda como una duda no justificada. En la segunda ocasión en que manifiesta su recuerdo de haber hablado con ella, esa duda se vuelve comprensible para el público. En el primer caso hay algo que Bobby supone pero que el lector/espectador no sabe; en el segundo, mientras Bobby duda, el lector/espectador sabe muy bien que la pareja sí sostuvo una conversación.

En las dos primeras ocasiones en que Bobby aparece tirado en la lona Manager Hernández le dice, en una aseveración de advertencia que implica una pregunta: “No te vas a quedar aquí toda la vida, ¿verdad?”, pero en la última la pregunta es plena e implica un reproche: “¿Te vas a quedar aquí toda la vida?”.

Bobby cobra conciencia de la ausencia de su esposa y de la transgresión de lo que convencional e idealmente se esperaría, que es un puro reencuentro amoroso: “Tanto tiempo y nos ponemos a pelear”, como si hubieran vivido una duración extensa en cuanto a la separación previa:

MARÍA.- Parece mentira. Tanto tiempo y nos ponemos a pelear. Es absurdo, ¿no crees?

BOBBY.- Es absurdo.

MARÍA.- ¿Cuánto tiempo fue, Roberto?

BOBBY.- ¿Ahora?

MARÍA.- ¿Cuántos meses?

BOBBY.- Siglos.

MARÍA.- Siglos, sí. (*Pausa*) ¿Me extrañabas?

Bobby asiente. (p. 34).

En María el transcurso del tiempo objetivo no ha contado para su propósito. Se entera de lo que ha ocurrido durante su internamiento, pero subjetivamente todo sigue como si ese lapso no hubiera transcurrido. En contraste, Bobby sufre de una confusión mental, que le provoca una pérdida de memoria inmediata a consecuencia del nocaut.

8.4.3 Percepción sensorial

Cobra un carácter simbólico a la vez, que no deja de ser real, la pérdida del sentido de orientación de Bobby al iniciar la obra. Una confusión dentro de un espacio que se supone que le es demasiado familiar. En realidad, se ha operado una síntesis entre su espacio de trabajo y el espacio doméstico, un ámbito de confrontaciones que explica los planos real y simbólico en que se desarrolla la obra. Por ejemplo, durante la discusión María trata de llamar la atención a través de ciertas manifestaciones sonoras como tararear una canción y suspirar sonoramente (p. 33). Con los ya comentados efectos simbólicos, la conversación de la pareja se enmarca entre las campanadas del ring.

Hay un ambiente sonoro propio de las peleas de boxeo, como las indicaciones del manager y los gritos del público. Se pasa de la oscuridad a la luz de modo simultáneo a los ruidos del público al final de una pelea, luego el

momento crucial y disminuye hasta apagarse por completo, es decir, que va en sentido inverso a la secuencia normal.

La obra se enriquece con la recreación de un paisaje sonoro propio de una función de boxeo profesional, aprovechando un magnavoz a través del cual se escucha en forma ascendente la algarabía del público, junto con los sonidos específicos de los aplausos, silbidos y abucheos. Todo ello hace apenas audible las palabras de advertencia y de conteo del réferi y las pláticas de Manager Hernández y Bobby en los descansos. El hecho de escuchar en voz alta la narración del locutor hace recordar las transmisiones televisivas. En contraste, abundan también los silencios explicitados en diversas acotaciones (pp. 12, 37, 39, 40, 46, 52, 63, 64, 65, 66, 79 y 81) además de los que circundan la acción de contar el dinero a cargo de Sécond (pp. 53 y 58) y las dos preguntas que hace Bobby acerca de María durante los descansos de la pelea (pp. 74, 79), a las cuales sucede el mutismo de Manager Hernández.

Existen efectos escénicos acotados como la música extraña, que se empalma a la algarabía y apaga la voz del locutor al convertirse en un ruido ensordecedor. Las luces que varían de intensidad expresan sensaciones experimentadas de algún modo por Bobby, que junto con la ambientación del ruido del público dan pie a que la música parezca salir de la cabeza de Bobby Terán.

También hay acotaciones que indican reacciones donde se vinculan la lucha entre María y Bobby y la pelea boxística, que es cuando “se escuchan dos disparos en el momento en que Bobby es golpeado en la quijada por Joel Sánchez” y se escuchan las voces de los espectadores (p. 81). Dentro de todo, esta conformación auditiva propia de una pelea de box está plenamente

teatralizada, ya que dramáticamente no se expresa como posibilidad que el público presente pueda también ser parte de la algarabía y los aplausos.

La falta de iluminación conlleva una condición de estatismo en la acción y los personajes. En un pasaje, un ligero cambio de iluminación significa un cambio de tiempo. En el final de la obra, van juntos la completa oscuridad y el completo silencio (p. 81) que minutos después darán paso al oscuro final, que puede entenderse en un sentido de pérdida y muerte.

8.5 Mundo del boxeo.

En la obra se perciben tres interpretaciones acerca del boxeo, conforme a cada uno de los personajes. La decisión de los tres respecto al boxeo está ligada a una condición de inmediatez temporal, sin consideración a los posibles males futuros.

En las antípodas de las hetairas parisinas de la crónica de José Juan Tablada, que se regodeaban sádicamente en los combates de boxeadores, para María se trata de un acto de barbarie y, a diferencia de los dos varones, tiene conciencia de las consecuencias de la práctica boxística en la salud de Bobby. Sabe que no es necesario seguir boxeando si no existen razones de índole económica y tampoco entiende la necesidad de combatir por combatir. Aunado a ello, está consciente de la poca preocupación de Bobby hacia ella y sus hijos en cuanto a la condición de su salud mental, junto con la manipulación que Manager Hernández ejerce sobre él.

Bobby pertenece a la categoría de quienes viven el deporte por el deporte mismo, ya que el boxeo es la actividad que constituye el centro de su vida, casi al

grado de ser la única actividad que sabe y desea desempeñar. En su voluntad de seguir peleando no se perciben desplantes de machismo ni un ansia de ganar fama o dinero. Es el puro hecho de pelear, como juego guerrero que en su propia ejecución tiene su recompensa. Dado que ya se había retirado durante dos años, puede considerarse que padece del problema de la falta de asimilación del necesario retiro, a que hace referencia Gumbrecht (2006, pp. 250-251). Su regreso no parece conllevar gloria y muestra la falta de previsión de muchos boxeadores que desdeñan las fatales consecuencias físicas y mentales de una práctica prolongada. Él prefiere continuar en el boxeo a costa incluso de su propio matrimonio. Su necesidad se expresa obstinadamente: “Aguanté dos años, tú lo viste. Puse todo mi esfuerzo y no pude. Tenía que hacerlo, María. Tenía que hacerlo, tenía que hacerlo (*gritando*:) ¡tenía que hacerlo, con un carajo!” (p. 29).

Desde el punto de vista de Manager Hernández, Bobby tiene otras características de personalidad, que son la de encontrarse lejos de la condición de pobretón y contar con aptitudes boxísticas. Sin embargo, piensa que los boxeadores son unos cobardes en los tiempos actuales a diferencia de aquellos de sus tiempos juveniles, que peleaban frecuentemente en cualquier plaza y por cantidades menores. Para Manager Hernández boxear es un acto de hombría, de manifestación de virilidad y una manera de romper con la pobreza, todo lo cual es asumido sin pensar en las consecuencias en la integridad física del propio boxeador y en su familia. Su actitud es de inmediatez y egoísmo, basada en una argumentación que apela al modelo del pasado, cuando imperaban otras condiciones económicas y sociales:

MANAGER HERNÁNDEZ.- Nada más faltaba que te empieces a quejar, con una chingada. Primero están ahí muy valentones queriéndose comer al mundo, dizque muy gallos de pelea, dizque la madre, y al primer rasguñito se ponen chille y chille como maricas. Siempre es lo mismo. Pues de qué están hechos, carajo, ¿de plastilina, de cristal cortado, de mírame y no me toques? Ya no hay fibra, eso es lo que ya no hay. Ustedes hubieran visto lo que era pelear en nuestros tiempos. Nos subíamos a rifarnos el pellejo por unos pinches centavos que necesitábamos de urgencia: para alquilar el cuartucho del hotel, para pagar la bata que nos acababan de fiar. Y no teníamos ni managers, ni séconds, ni chingaderas. Apenas sí entrenábamos en cualquier gimnasio de tercera, y ahí íbamos de pueblo en pueblo a ver qué pelea agarraba cada quién. Nos subíamos al ring a rompernos la madre, porque no había de otra. Hambreados, jodidos, hechos una lástima, pero le entrábamos a todas con valor. Lo que ustedes no tienen: valor. Puro valor... ¿Tú oíste hablar del Zurdito Jiménez? ¡No, qué vas a haber oído hablar del Zurdito Jiménez!, ése ya pasó a la historia. Bueno, pues ese pinche Zurdito Jiménez era capaz de pelear un miércoles, aquí, y el sábado en Toluca y el otro en Morelia o en Pachuca, donde fuera. Hasta dos peleas a la semana se soplaban el Zurdito Jiménez, fajador de los buenos, duro como la chingada. Dos peleas a la semana, tres al mes. ¿Sabes lo qué es eso: tres peleas al mes? Pues se las echaba el maldito. Perdiendo, ganando, lo que fuera, pero le alcanzaba el aire y la fibra todavía para darles lo suyo a todas las güilas de la Guerrero, acabando la función. Las traía de nalgas el Zurdito Jiménez. Salía del ring y nos íbamos derechito con las güilas, a festejar. Nada de andarse quejando de los trancazos o de los nocauts. Ni quién se acordara de los moretones. ¡A darles duro a las güilas de la Guerrero, hijos de María Morales,⁶⁴ y qué viva México, cabrones! (pp. 14-15).

⁶⁴ La frase “Hijos de María Morales” es un eufemismo para evitar decir “Hijos de su chingada madre”, dentro de una connotación de machismo mexicano. La expresión quizá deriva de una película de Fernando de Fuentes, de 1952, protagonizada por Emma Roldán como María Morales y Pedro Infante y Antonio Badú como sus hijos. No dejamos de hacer notar una relación involuntaria e inconsciente con el nombre de María, esposa de Bobby.

Los boxeadores aparecen como seres necesitados, que combaten y aun perdiendo o ganando demuestran su condición de masculinidad con las prostitutas y en su comparación llena de autosuficiencia ve a los boxeadores como payasos. Aunque para 1983 ya se había evolucionado notablemente en la reglamentación de esos aspectos, Manager Hernández considera ajena la manera de practicar el boxeo actual, porque envuelve sus tiempos de un aura “heroica”. Frente a la protección de la condición humana y la sujeción a reglas de salud, su percepción acerca del boxeo puede verse como primaria (por no decir primitiva). Si persistieran los tiempos a los que se refiere Manager Hernández la destrucción de Bobby hubiera sido más rápida.

Un hecho central es el enfrentamiento de los personajes entre sí y con el poder hegemónico que domina el boxeo, lo cual conlleva la insistencia en seguir peleando a pesar de los daños de la edad, el rechazo a las peleas arregladas y todo aquello que va en contra del sentido humano en el boxeo. A ello obedece que María tenga una imagen negativa acerca de las consecuencias del boxeo, pues se da cuenta de los riesgos y menciona un antecedente en la vida de Bobby. Su obstinación corresponde a la de muchas familias de boxeadores como puede observarse en la película *The Greatest*, relativa a la vida de Mohammed Ali, cuando la familia lo insta a abandonar el boxeo. En cambio, el obstinado egoísmo de Manager Hernández, para quien el destino de los hijos del boxeador no parece importar, recuerda al Juvencio del cuento “Diles que no me maten”, de Juan Rulfo: cuando Justino, el hijo, pregunta quién mantendrá a su mujer y sus hijos en caso de que lo fusilaran también por ayudarlo, Juvencio, desesperado por salvarse a

toda costa, le responde que la Providencia se encargará de ellos. Para el manejador nada tiene más importancia que el combate:

MANAGER HERNÁNDEZ: No me vengas con mariconadas, Bobby. Nada de mariconadas.. Punto... Esta pelea está muy bien calculada, va a ser muy facilita y lo único que tú tienes que hacer ahora, con una chingada, es estar tranquilo, muy tranquilo de aquí a mañana. No vas a pensar en nada, ni en tu mujer, ni en tus hijos, ni en la puta vida que nos ha tocado vivir... Todo tu pensamiento va a estar nomás concentrado en que le vas a partir la madre a ese Caballo Sánchez. Una partida de madre tal y como la dijimos... round por round. ¿Me entiendes, Bobby?" (p. 49).

Con la misma actitud egoísta ante la circunstancia humana del púgil Bobby se muestra el público, que "lo recibe con recelo, con desconfianza", ya que según el locutor, no le perdona su "discutido retiro de poco más de dos años". En el momento, los combates son el espectáculo a costa de todo, sin atender a las consecuencias.

VOZ DEL LOCUTOR [...] La afición es así, No guarda consideración para el ídolo que se va. No lo perdona... Los espectadores de México y de las plazas fronterizas donde gozaba de una fama enorme, nunca aceptaron que de la noche a la mañana Bobby Terán colgara los guantes y dijera que ya no quería saber nada del box. Absolutamente nada, dijo. Se iba a dedicar a su mujer, a sus hijos a la vida tranquila... y aquí lo tienen ahora, dos años después, de regreso al deporte de las trompadas, decidido a recuperar el sitio y la afición que dejó. Vamos a ver. (*Pausa. Transición*) [...] (p. 69).

Son múltiples las presiones a las que está sujeto un boxeador dentro del campo del boxeo. La familia queda en un segundo plano.

8.5.1 Implementos y combate

Enrique Jardiel Poncela (2013, p. 218) definió concisamente el boxeo como una “riña reglamentada, en local público, con miras lucrativas, sobre ring, bajo arcos voltaicos, junto al árbitro, con guantes, taparrabos, sandalias y albornoz”. Todos estos implementos aparecen en escena de manera constante, aunque cabe señalar que los tres últimos, se conocen en el argot deportivo de México como pantaloncillo (o *pants*), botines y bata.

En la obra se hace presente la parafernalia propia del campo del boxeo. Conforme a la acotación inicial, Bobby viste “el atuendo de un pugilista: calzoncillo negro,⁶⁵ botines, medias, guantes” (p. 7). A su vez, en su primera aparición Manager Hernández porta un maletín de lona con los implementos de curación y profilaxis propios de una pelea de boxeo. Asimismo, recoge el protector bucal “que había quedado por ahí”, lo cual, generalmente, es la primera acción de todo manager en el cuidado de su peleador, dado que éste se encuentra impedido de usar sus manos para asir objetos. Las manos enguantadas sólo sirven para golpear al contrincante y si acaso para rascarse con el pulgar.

El escritor y pintor Eduardo Arroyo (2013, p. 254) decía que “los objetos comunes del boxeador son el taburete, la esponja y el cubo, verdaderos símbolos de su soledad y de su agonía”, y los tres modestos objetos están presentes en esta obra de soledades y agonía. En diversas acciones de preparación boxística, Manager Hernández toma un banquillo, ubicado fuera del ring, y lo coloca dentro

⁶⁵ Un detalle que cabe señalar es que el calzoncillo de un boxeador no tiene por qué ser necesariamente de color negro y que se prefiere una diferenciación por razones televisivas, sobre todo cuando abundaba la imagen en blanco y negro.

del mismo. Saca una toalla y, más adelante, una cubeta con la que le da un baño de agua a su pupilo y unas tijeras para cortar las cuerdas de los guantes. Del maletín de lona salen un juego de pants, compuesto de sudadera y pantalones de fieltro. El contrincante usa chamarra y pants. Los seconds llevan artesas llenas de brea.

Ya se señaló que el espacio único es el ring mientras que el vestidor es sólo objeto de mención (“Debía estar en los vestidores”). En la escena se teatralizan las acciones rutinarias propias del boxeo como el baño de agua (cubetazo) al combatiente, el acto de desprenderle las vendas de las manos, descalzarle los botines, etc. y asimismo darle consejos entre pelea y pelea. Los boxeadores dan brincoteos en el ring a modo de entrenamiento. Se menciona el pesaje, acción reglamentada que en la década en que se desarrolla la obra se hacía pocas horas antes de un combate. Bobby luce más corpulento que dos años atrás ya que ahora es peso welter luego de haber pasado por tres categorías previas: gallo, pluma y ligero. Se especifica el peso del boxeador, lo cual, en caso de que la puesta en escena procure apegarse fielmente a lo literalmente indicado en la acotación, puede generar dificultades para encontrar al actor con dicho peso y la consiguiente estatura en proporción, aunque cabe señalar que la categoría welter (de 63.5 kg./140 libras a 66.6 kg./147 libras) corresponde al peso estándar de una persona de estatura mediana. Bobby pesa 64.4 kg. y su rival 63.9 kg. (pp. 69-70), con lo que se hallan dentro del peso establecido.

En un texto de prosa vanguardista, Ernesto Giménez Caballero (2013, pp. 212-217) observaba la imagen triunfal del boxeador en la plena verticalidad:

El boxeo tiene hoy ascensión de termómetro, cálida, vertical. [...]

El boxeo eleva hoy su gesto vertical sobre el horizontal del horizonte, como el vencedor, tras “k.o.” sobre el cordaje del ring, hacia las estrellas cenitales. (¿Por qué?).

¿Por qué esta presión ascendente del boxeo?

Para el ensayista español, el boxeo “no procede planamente, en superficie, sino de abajo arriba. Verticalmente”. No es una extensión sino una ascensión, y al final de su ensayo apunta plásticamente: “La nueva estatua de la Libertad erige su brazo en pura vertical. Sobre la rasa horizontal del mundo naciente”.

Con este contraste, cobra más peso la horizontalidad del boxeador yacente con que arranca *¡Pelearán diez rounds!* y que presenta a través de las expresiones del cuerpo la dualidad acción/pasividad. En la primera versión Bobby aparece tres veces en escena tirado en el piso con los brazos en cruz. En la segunda versión sólo aparece en esa posición al principio y al final de la obra.⁶⁶ Esta pasividad en ambos casos puede interpretarse como un símbolo muy obvio de la caída de un boxeador, la inmovilidad de su derrota moral y social.

La acotación inicial tiene rasgos del *nouveau roman* en cuanto a su detallismo de posiciones corporales y detalles físicos. Se empieza del cuerpo completo, estático a su movimiento para luego fijar la vista en el rostro y en un detalle del rostro, que es la herida en la ceja:

Lentamente se ilumina el ring. Bobby está tendido sobre la lona bocabajo, con los brazos en cruz, como un boxeador que ha sido noqueado de manera definitiva. (...) Bobby parece recobrar el sentido. Menea de un lado al otro la cabeza y trata de girar el cuerpo para quedar tendido boca arriba o al menos de perfil. No lo consigue. Las fuerzas le faltan.

⁶⁶ Recuérdese a Torito, yaciente en una cama de hospital, en el cuento de Cortázar. También, aunque se trate de obras muy alejadas entre sí en todos los sentidos, esta postura de Bobby recuerda como símbolo de decadencia al mayordomo Firs, inmóvil, muerto de inutilidad, al final de *El jardín de los cerezos*, de Chéjov (1980, p. 549): “Las fuerzas te han abandonado, no te ha quedado nada, nada... Eh, tú... ¡inútil!... (*Permanece acostado inmóvil*)”.

Vuelve a aflojar el cuerpo y a clavar la cabeza sobre la lona. En su rostro se alcanzan a distinguir las señales de algunos golpes; es notoria una herida en la ceja izquierda que sangra apenas. (pp. 7-8).

Bobby volverá a quedar paralizado, aunque no yacente, cuando María entre al escenario, como si estuviera simbolizando a la mujer que impide el movimiento, la que representa una atadura al varón/boxeador. La violencia masculina tendría a la mujer como antídoto. Más adelante, Bobby aparece acostado a causa del escarceo amoroso con María. En algún momento de la discusión se retira a un extremo del ring, dándole la espalda a ella, en el entendido de que dar la espalda en el boxeo equivale por norma a una rendición. Son dos momentos de derrota: doblegado por el rival boxístico y también por el rival conyugal, que es quien le obstaculiza el deseo de boxear. En cambio, cuando recibe la recriminación de su manager por la sujeción hacia su esposa, busca apoyo en el poste de una esquina del ring (p. 46).

Muestras de su oficio son su calentamiento corporal, en los brincos previos a la pelea y en el combate entre Bobby y Caballo Sánchez, que se desarrolla en escena, con una duración de cuatro rounds (el último de sólo dos minutos), en simultaneidad cronológica con el tiempo del espectador. Mediante ello se introduce una situación de verismo en el teatro, aun cuando los golpes procuren ser simulados. El trasvase del boxeo en el teatro da resultados donde persisten las condiciones intrínsecas de ambas disciplinas. El hecho de integrar de modo realista, concretamente literal, la práctica del boxeo en el teatro va más allá de un “efecto de creencia”, basado en la ejecución de una coreografía de movimientos y palabras, mediante una actuación exclusivamente física (Sánchez, 1992, p. 104).

En *¡Pelearán diez rounds!* existe una diferencia dramática de la puesta en escena, aunque el hecho de la pelea está explicitada y ello se evidencia por la disposición del ring como espacio escénico, la pelea real enunciada dramáticamente, que -como ya se mencionó antes- en su primera puesta en escena contó con un ex boxeador profesional, que propinó golpes dolorosos al protagonista.

Cabe incluso que una porción del público haya asistido más por la presencia de un ex boxeador famoso y por tratarse de un tema boxístico, que por el hecho teatral en sí.⁶⁷ El boxeo es una práctica simbólica dentro de otra práctica simbólica que es el teatro; un espectáculo de masas dentro de un espectáculo que raras veces alcanza a ser masivo. Aunque en esta obra el boxeo se presenta en un combate real, y en uno de carácter simbólico, se encuentra siempre dentro del rango de la cultura popular, a diferencia del teatro y la literatura, que constituyen una cultura de élite. Se trata de la representación de una performatividad, que en la práctica da lugar a una ruptura de la frontera ficción-realidad, con espectadores que en simultáneo presencian una escena dramática y una deportiva. Una estetización de una manifestación de la cultura popular. Parte de esto se percibe en algunos comentarios de los críticos que reseñaron la primera puesta en escena.

⁶⁷ Hablando acerca de la puesta en escena, de la que hace en lo general una crítica negativa, Olga Harmony hace referencia a la manera en que el público asume el combate en escena como verdadero: "José Estrada, que ha ambientado muy bien escenario y butaquería, logra algo que no parecía posible en teatro: una verdadera pelea de box, en la que el movimiento está cronométricamente calculado y en el que los golpes se sienten de verdad, sin que se advierta el necesario truco. El público entra en el juego y se convierte en un público de box, con sus silbidos, cuchufletas y griterío. Y es esa participación del público, amén de todo el juego escénico tan meticulosamente realizado, el que nos está dando uno de los mejores momentos de teatro realista que podemos ver en nuestros escenarios". (Harmony en Leñero, 1986, pp, 111-112).

Esta búsqueda de realismo en las luchas presentadas teatralmente obedece a esa inserción de un espectáculo dentro de otro. La situación de veracidad que se pide tiene algunos antecedentes como el caso de las escenas de combate en dramas shakesperianos, ficciones relacionadas con los combates con espada, como *Troilus and Cressida*, entre Ajax y Héctor (Shakespeare, Tomo II, p. 341). Al final de Hamlet ocurre un combate de esgrima entre Hamlet y Laertes, que se supone se efectúa por deporte, aunque existe una trampa mortal con el veneno impregnado en la punta de una de las espadas, la cual terminará matando a los dos. Ya en la novela *Wilhelm Meister*, de Goethe, se plantea la necesidad de otorgarle verismo a esa escena de esgrima:

Tiraron Guillermo y Laertes de florete y pusieronse –aquella vez con intención teatral- a practicar sus ejercicios. Querían representar el desafío en que Hamlet y su adversario hallaron tan trágico fin. Tenían nuestros amigos la convicción de que en escenas de tal importancia no se había de hacer, como era costumbre en el teatro, un torpe simulacro de lucha, dando golpes al tuntún, y se proponían representar ellos ese combate de tal modo que la sesión de esgrima constituyese también un espectáculo para los amantes y conocedores de ese arte. Formaron los demás cómicos corro en torno a ambos luchadores y a cada paso subía de tono el interés de los mirones. (Goethe, pp. 752-753).⁶⁸

Parafraseando de nuevo a Walter Benjamin, la pelea de boxeo se despoja de su aura, al pasar de ser un acto único e irrepetible a una reproducción más o menos idéntica, como si se tratara de un producto industrial. Y esto se logra a través de una de las más conspicuas industrias culturales, que es el teatro.

⁶⁸ Como curiosidad, cabe señalar que los personajes de esta novela enseguida tendrán que luchar de verdad contra un grupo de bandoleros.

El combate cumple una función fática en cuanto a mantener despierta la atención del espectador hacia el escenario y a fin de cuentas funciona también a manera de trampantojo, como una ilusión cómica en el desdoblamiento del teatro, donde pareciera ocurrir en realidad, aunque no sea más que un simulacro. Los conocedores del boxeo no podrían ser objeto de engaño en una puesta en escena poco creíble del espectáculo pugilístico. En este caso, la recreación incluye hasta la mediación televisiva y todo el ritual previo a una pelea de boxeo profesional. Los peleadores hacen calentamiento de músculos y reciben masajes. El réferi, “breve, claro y conciso en su homilía” (110), antes de que suene la campana, les da las indicaciones de rigor previas a cada pelea. Refuerza el realismo y veracidad el hecho de que el réferi recite las reglas y esta parte del ritual boxístico también se incluya en la representación. Si en términos del propio boxeo es una redundancia necesaria para reforzar el mensaje de que hay que proceder con juego limpio, en el caso de la obra teatral equivale además a que el público tenga conciencia de que dicho deporte es una actividad sujeta a reglas y, por supuesto, contribuye a darle más verismo a la inserción del combate en la puesta en escena.

Se presenta toda la acción de la pelea pactada a diez rounds, pero que a causa del pacto ilegal sólo debe durar cinco, incluyendo los descansos de un minuto entre round y round. Inclusive, en la segunda versión aparece el Muchacho de los Cartones, que cumple una función comunicativa referencial al anunciar el número de cada round a iniciar (actualmente esta labor es cumplida por muchachas en bikini). En cada descanso, se repite el ritual de los cuidados al púgil en las esquinas y se alcanzan a escuchar frases entre manager y pupilo, como en

las peleas de verdad, algo que sólo es perceptible para quienes se sientan en las primeras filas o en los acercamientos de la cámara televisiva.⁶⁹

De conformidad a las prácticas propias del campo del boxeo, el combate procura ser veraz, inclusive cometiendo faltas al reglamento, ya que en el tercer round el réferi amonesta a Caballo Sánchez por el uso de la cabeza (p. 77), transgresión que a su vez confirma la desconfianza del Bobby en cuanto al posible juego sucio de su contrincante. Como ello no tiene por qué ser parte del tongo, decide no responder el saludo de disculpa de su contrincante. Cuando vuelve el rito de las asistencias en el banquillo con su consiguiente diálogo, Bobby se queja de tener la ceja rota, con una respuesta de indiferencia del manager, expresada en una lítote: “No es nada” (p. 79). En lo poco que le resta a la pelea habrá fallas en los intentos de Bobby por golpear, enfrentándose en cambio a la rapidez del Caballo que, con la saña instintiva propia del fajador, busca ahondar la herida en la ceja.

El boxeo conlleva de modo inevitable el dolor. Hablando de boxeadores como Jack LaMotta, la escritora Joyce Carol Oates (2006, pp. 24-25) señalaba el modo en que boxear constituye una forma de alcanzar tranquilidad mental, pues

invite injury as a means of assuaging guilt, in a Dostoyevskian exchange of physical well-being for peace of mind. Boxing is about being hit rather more than it is about

⁶⁹ Jardiel Poncela (pp. 2013, 218-222) comenta humorísticamente que los descansos son los verdaderos rounds debido a las violentas faenas que los seconds llevan a cabo en el cuerpo de los agitados boxeadores: los descansos son rounds y los rounds, verdaderos descansos para los boxeadores. Salvador Novo apuntaba algo parecido: “Los descansos me parecen muy cortos y más fatigosos que la lucha. ¡Cómo les hacen tanto aire cuando sudan de esa forma! ¡Cómo les rocían la espalda con agua fría como a la ropa de almidón. ¿No hay peligro bronquial?” (Novo, 2013, p. 211).

hitting, just as it is about feeling pain, if not devastating psychological paralysis, more than it is about winning.

Los boxeadores prefieren en el ring el dolor físico a la ausencia de dolor: sentirlo es una manera de sentir que todavía se está vivo. Oates apunta que sólo estando en las primeras filas del ring (el *ringside*) se puede notar que cada golpe duele, más que lo que se observa de lejos o a través de la televisión. Aunque podamos compartir ilusoriamente esos golpes, queda firme la aseveración de Ortega y Gasset acerca de la intrasmisibilidad del dolor. El dolor es propio, interno, no se puede transferir, pero se manifiesta a los demás por la exterioridad. El dolor del boxeador es visible en la escena del combate.

Esta aparente indiferencia al dolor físico de Bobby refleja también indiferencia hacia otros aspectos de la vida. Pero en realidad se hace explícito en él desde el inicio: “(Quejándose) Cómo duele, qué bruto, cómo zumba (Transición). ¿Fue un nocaut?” (p. 9). Para Manager Hernández es de cobardes expresar que se siente dolor. En su discurso inicial pareciera que el dolor físico es ajeno (en sentido opuesto podría también decirse que anejo) a la pobreza y se emplean términos metonímicos semánticamente relacionados con la Naturaleza para referirse al vigor y al ánimo en el deporte: fibra y aire, además del sema ético “valor”. Y en términos más pedestres, el hambre acuciante es también una forma de dolor. Al terminar un combate, al haberle dado rienda suelta a la violencia, es posible olvidarse de los golpes. Una sexualidad primaria contribuye a ello:

En sus dos largos parlamentos Manager Hernández, a fin de cuentas un ex boxeador, resume una confrontación de tiempos en cuanto a las motivaciones para dedicarse al boxeo. El texto revela que en su época no parecía haber

preocupaciones por la seguridad y la salud del peleador. La necesidad acuciante obligaba a desafiar toda racionalidad, por lo que la pobreza iba de la mano con la esperanza de triunfo. Su parlamento se dirige a Bobby pero, en vista de la segunda persona del plural, también a todo el público. La distinción yo-ellos en el parlamento de rememoración de Manager Hernández muestra una distancia hacia los boxeadores de generaciones posteriores y una actitud de soberbia en sus apreciaciones.

El fragor del boxeo parece afectar también a otros implicados en el combate. De acuerdo con la información proporcionada por el locutor, el réferi Ramón Rodríguez Caballero está regresando a los cuadriláteros luego de un padecimiento de riñón. Y por añadidura, se observan los vínculos establecidos en las diversas facetas de este deporte, ya que es amigo y compadre del locutor. Sus elogios hacia su labor son exagerados: “El réferi está teniendo como siempre una actuación impecable”, lo cual parece una justificación previsor, derivada de las colusiones entre la televisión y las autoridades del boxeo, siempre en consideración al monto de las apuestas en juego.

8.5.2 Manejo administrativo

En una historia ilustrada del boxeo mexicano (Maldonado y Zamora, 1999, p. 70), los autores le dedican un capítulo a “El mundo de los managers”. Los pies de fotos donde aparecen cinco de los managers más famosos de México en el siglo XX (José “Pepe” Hernández, Arturo “Cuyo” Hernández, Guadalupe “Lupe” Sánchez, José Luis “Coneja” López y Francisco “Pancho” Rosales, así como el

promotor griego-norteamericano George “Zorro” Parnassus, son muy elocuentes en su opinión evaluadora general, donde campean ironías y preguntas retóricas:

-A la derecha, José Hernández, manejador del “Toluco” [López]. Este capítulo bien pudo adjetivarse, parafraseando al gangsterófilo Juan Orol: “El alucinante mundo de los mánagers”. Padre, amigo, consejero, rastreador de cantinas, “tapadera” de sus pupilos, para algunos, y para otros verdugo y explotador.

-Folclóricos y audaces, como el tormentoso “Cuyo” Hernández (izq.), o sobreexplotadores, como se dice de Lupe Sánchez (der. Con Chucho Ruiz), había managers para todos los gustos.

-¿Sería José Luis “La Coneja” López una persona “de reconocida honestidad y buenas costumbres” como lo estipula el Reglamento de box de 1946? ¿Quién lo avalaría y qué se entiende por “buenas costumbres”?

-Al centro, George Parnassus, Pancho Rosales y Lupe Sánchez. Vituperados o alabados, convenencieros o bondadosos, los hombres del 33 por ciento han sido -¿y serán?- un “mal necesario”.

La semblanza que un periodista deportivo mexicano hace acerca de uno de los dos referentes externos de la obra de Leñero, que es el manager Arturo “Cuyo” Hernández, ofrece rasgos de la personalidad general de los manejadores boxísticos en México. La redacción y puntuación son literales:

Siempre dijo que la cualidad mayor para ser destacado manager es ver primeramente si el peleador tiene necesidad de vencer la pobreza. La mayoría son de barrio y pobres, tienen facultades y capacidad para asimilar los secretos y puntos finos del boxeo lo que les da mentalidad de triunfador y fortalecimientos físicos. También seleccionan los rivales para evitar la derrota y que no se desanimen.

Puso como ejemplo la carrera inicial de Olivares, quien se enfrentó a adversarios no peligrosos y fue bien administrado para después ser campeón mundial.

Don Arturo fue muy discutido porque decía las verdades a personas amargadas que tienen años en este oficio o en otras disciplinas deportivas donde no han sobresalido y por eso muchos sin medir consecuencias piensan que sus peleadores que con 10 triunfos ya están listos para disputar un campeonato mundial como paso con Raymundo "Battling" Torres al enfrenarlo al puertorriqueño Carlos Ortiz quien lo noqueó y dejó "tocado", igual sucedió con Ricardo "Pajarito" Moreno y otros más.

Sobre la vida del boxeador decía que en los más de 50 años que estuvo como "hombre de la toalla" siempre admiró a los que suben al ring porque se juegan el físico para ganar dinero y por eso nunca ha visto a jóvenes ricos que deseen ser boxeadores con excepción de Edel Ojeda que fue campeón gallo de México, para pagar su carrera en el Politécnico como ingeniero en refrigeración, en cambio nadar o patear un balón es un placer y en el ring es recibir y dar golpes. (Kemp, 2009).

En *¡Pelearán diez rounds!* el manager ejerce varios de esos papeles. Por un lado el de padre y guía, aunque diga que pupilos como Bobby son los que le "han partido la madre"; por el otro se muestra como un aprovechado de las aptitudes y carencias de sus pupilos para cobrar el tercio –y a veces más- que le corresponde legalmente por sus labores. La personalidad de Manager Hernández tiene mucho de sintética. Por un lado la asunción de la imagen paterna se manifiesta con énfasis en las donde alude a él como si fuera un hijo (pp. 18 y 62). Por ello intenta servir de consejero y protector del más destacado de sus más de 350 pupilos. Como el boxeo es un saber, se aprende boxeando, bajo la guía de un manager. Mientras le quita los guantes a su pupilo, molesto por su derrota –dentro de la ambigüedad *derrota=muerte* de la obra-, hace reproches a Bobby, quien por lo menos en cuatro ocasiones había estado a punto de lograr el título. Haciendo uso de tropos comunes en el argot del campo boxístico y referencias escatológicas

propias del habla popular, corta abruptamente el recuerdo que irrumpía en su pupilo sobre María, para enfatizar su presunto papel de maestro:

MANAGER HERNÁNDEZ (*Interrumpe*).- Dime una cosa, Bobby. Con la mano en el corazón, dime una cosa. ¿Qué sabías de box cuando llegaste conmigo?

BOBBY.- ¿Qué sabía de box?

MANAGER HERNÁNDEZ.- Sí, qué sabías, cabeza de piedra.

BOBBY.- Un poco...

MANAGER HERNÁNDEZ.- (*Interrumpe*) ¿Un poco? ¡Nada! No sabías nada. Eras un costal de papas. Sin punch, sin piernas, sin una pinche gota de estilo... Ríete, pero esa es la pura verdad.

BOBBY.- Aguantaba mucho. Sabía asimilar golpes.

MANAGER HERNÁNDEZ.- ¿Asimilar golpes? Me limpio en tu asimilada de golpes, con eso nadie se hace boxeador. Los burros aguantan más sin tanto pedo.

BOBBY.- Tenía muchas ganas, además.

MANAGER HERNÁNDEZ.- Yo te enseñé todo desde el principio, Bobby. Todo lo que sabes me lo debes a mí. Batallé contigo como no he batallado con nadie, cabrón. Ni a un hijo le hubiera puesto tantas ganas y tanto cerebro. Me arranqué el alma por llevarte a los estelares... Cómo trabajé contigo, cabeza de piedra, cómo trabajé.

Manager Hernández ha terminado de quitarle los guantes a Bobby y ahora lo desprende de las vendas.

BOBBY.- Y yo le respondí. (pp. 18-19).

La frase final tiene una confirmación en la favorable descripción que el locutor hace de su estilo y conducta dentro del cuadrilátero: “Un peleador finísimo es Bobby. Muy limpio, muy claro, muy contundente. Con mucho aguante, además” (pp. 68-69).

Más allá del conocimiento boxístico, ese saber ostentado aparece varias veces en los parlamentos de Manager Hernández. En un papel manipulador le

replica a Bobby, cuando éste manifiesta su desinterés por un campeonato, que “yo sé más de ti de lo que imaginas (p. 47). En otro momento hace gala de una petición de principio: “hay mucha gente que no me quiere, pero que me escucha cuando tengo la razón...” (p. 53).

También funge a modo de proxeneta cuando califica su labor como de “pinche trabajo de padrote”. La equiparación rufián—manager, es correlativa de la equiparación prostitutas-boxeadores: ellos son “güilas en calzoncillos” y dados los eufemismos mexicanos basados en semejanzas fonéticas parciales (*está cañón* por *está cabrón*, *romper la máuser* por *romper la madre*, *¿cómo cariños?* por *¿cómo carajos?*), la palabra *púgil* se asocia con *puta* por la identidad de la misma sílaba inicial. A esta equiparación entre putas y boxeadores, como estrategia de denuncia puesta en boca de un manager y no de un observador ajeno al campo del boxeo, sigue la de *monigotes*. En la condición del espectáculo, el boxeador también es un payaso, como Álvaro Yunque los había caracterizado sesenta años antes en su poema.

En la obra las únicas alusiones racistas tienen fuertes connotaciones culturales de género, en lo que se refiere a las prostitutas y a los homosexuales, que sirven de punto de comparación con los boxeadores actuales. El vocabulario se impregna de palabras cargadas de violencia machista como la de *mariconadas* (p. 49), expresada por Manager Hernández, o en el regodeo en la muerte, al “no pensar en la puta vida sino en partirle la madre a ese Caballo Sánchez”.

Bobby no pertenecía a la misma clase de los “muertos de hambre”,⁷⁰ sino que contaba con “chispa” y “magia”. Con muertos de hambre no se puede. Aunque tengan los güevos de este tamaño. No basta” (p. 19). Lo cual va acorde con el punto de vista de Wacquant.

El boxeo es percibido como compraventa, negocio, mercancía, y se evidencia la tendencia a basarse en la suerte en la comparación de encontrar a un buen prospecto con la lotería. La decepción por su fracaso económico en su profesión de manager queda de manifiesto al mencionar dos veces el ascenso del cuñado Genaro, con lo cual se refuerza la presión que la esposa ejerce, que lo lleva a forzar el regreso de Bobby a los encordados. La frustración permea en las actitudes y decisiones del Manager, manifestando un rasgo cultural de los mexicanos que es el de apelar a la suerte, al golpe de azar que resuelva los problemas, tal como han señalado autores como Samuel Ramos y Octavio Paz en sus caracterizaciones del ser mexicano, incluyendo la del verbo *chingar*.

BOBBY: No lo digo yo. Lo dice usted... Lo dice siempre. Ya no puede seguir sacando muchachos de la basura para volverlos boxeadores. ¿No dice eso?

⁷⁰ Cuando Manager Hernández le dice a Bobby que lo respetaba porque no era “lumpen” resulta raro el vocablo en alguien que es de suponerse con bajo nivel de educación, aunque cabe recordar al manager yucateco Jesús “Cholain” Rivero, quien años después exigiría a uno de sus pupilos (el multicampeón mundial mexicano-norteamericano Óscar de la Hoya) que leyera a Shakespeare a la par de sus entrenamientos y que siempre ha manifestado sostener una ideología marxista-leninista. Por demás, ese tipo de términos se había generalizado entre sectores de población más amplios dado el auge de vocablos de raigambre marxista que estaban en boga en las décadas de 1970 y 1980 en México y muchas regiones del mundo. Por lo demás, son escasos los indicios acerca del tema educativo en esta obra. Ciertas actitudes de respeto y ciertos vocablos en Bobby y María hablan de un nivel suficiente de educación, en el entendido de que fueron educados en Estados Unidos. El término “tirapiedras” se refiere a la condición campesina o urbana-marginal de los niños pobres que se ejercitan tirándole piedras a los animales o construcciones. Se emplea también para los aspirantes a beisbolistas.

MANAGER HERNÁNDEZ. Pero no es cierto. Puede no ser cierto... Nadie sabe si a lo mejor mañana voy al gimnasio y descubro a un muchacho... a uno de esos muchachos pelones, tirapiedras, con un secreto en los puños, en el pinche brillo de los ojos. Ese brillo que se enciende de vez en cuando, allá adentro... nadie puede saber si me va a caer la lotería, el premio gordo una vez. Para ser manager no importa la edad. Cualquier edad es buena. Entre más grande mejor, a lo mejor. Más experiencia, más colmillo, más ojo pa' chingar al enemigo, o al que se deje (*Ríe*).

BOBBY: Si es que se deja,

MANAGER HERNÁNDEZ. Si es que se deja, sí. O si no: a güevo hacemos que se deje. (*Ríe. Transición*) (p. 48).

María no pertenece al campo del boxeo y por ello no tiene intereses en común con los demás implicados en el juego ni en la parte legal ni en la ilegal que lo conforman. No es una heterodoxa que subvierte las reglas del campo como manera de persistir en el mismo, sino que su pretensión es claramente destructora. Un indicio no menor es su explicitación del asco que siente hacia el entreteje de acciones legales e ilegales (p. 64), con una aseveración donde el polisíndeton indica la cadena de acciones conectadas que caracteriza el lado sucio del boxeo:

MARÍA: ¿Y todavía me lo pregunta? (*Pausa*) No le parece asqueroso vivir en este ambiente donde se compran y se venden peleas como si fuera la cosa más natural del mundo. Donde se roba y se miente, y se estafa, y se trata a los boxeadores como si trabajaran en un prostíbulo.

MANAGER HERNÁNDEZ: Yo no inventé el box, señora.

MARÍA No estoy hablando del box. Estoy hablando de ese ambiente de porquería en que ustedes se revuelcan.

MANAGER HERNÁNDEZ: Tampoco inventé el ambiente, ni soy responsable por él, qué chingados... Es la realidad. Así es, y la admito porque vivo en ella... Qué voy a hacer. Juego según las reglas del juego que me tocó jugar... y esas tampoco las inventé yo.

MARÍA: Va a terminar diciéndome que es una víctima.

MANAGER HERNÁNDEZ: Como usted... de sus alucinaciones, de sus delirios. (p. 64).

Una manera de salirse por la tangente, uno de los procedimientos de exclusión conforme a Foucault (2005, p. 16), es invocar la condición de locura, para nulificar el discurso. Soslayando los argumentos planteados, Manager Hernández recurre también a la victimización como argumento, aunque María lo rebate con la apelación racional a los potenciales daños de salud mental:

MANAGER HERNÁNDEZ. Yo no lo exprimí, al contrario. Lo cuide como si fuera mi hijo.

MARÍA: Lo dejó que lo golpearan hasta romperlo por dentro... ¿Sabe usted lo que es eso? ¿Las heridas por dentro?... Por dentro, en la cabeza, donde ya no hay remedio... ¿Lo sabe usted? (p. 62).

Y mediante un argumento *ad humanitatem* junto con falsas analogías, se escuda en que Bobby está consciente de los riesgos de ser boxeador:

MANAGER HERNÁNDEZ: Tarde o temprano, todos tenemos que terminar esta vida de algún modo... Y para los que vivimos en el box, las heridas del box no son un mal modo, señora, se lo aseguro. Son una enfermedad cualquiera, como un cáncer, como un pulmón roto.

MARÍA: La locura no es una enfermedad cualquiera.

MANAGER HERNÁNDEZ: Bobby no acabará loco nunca.

MARÍA: El doctor Ortiz se lo dijo.

MANAGER HERNÁNDEZ: Ni el doctor Ortiz ni ning(un médico se lo dijo jamás.

MARÍA: Yo vi las radiografías.

MANAGER HERNÁNDEZ: Ese es un cuento que usted ha inventado por miedo. Por el puro pinche miedo que siente, y perdóneme que se lo diga, a su propia enfermedad... Es

usted la que está enferma, señora, no Bobby. Es usted la que tiene que retirarse del mundo, no Bobby del ring. (pp. 62-63).

Pero como le dice Bobby, también los managers se acaban y entran en decadencia. A su aseveración de que “No va a haber otro chance” para el pupilo, éste le contesta: “Tampoco para usted (p. 47). En el fondo, como se ha señalado, él tampoco es ajeno a los reclamos de su esposa, aunque en su caso sea por cuestiones de dinero.

8.5.3 Corrupción y apuestas

Dos películas mexicanas son muy ilustrativas respecto a los alcances de la acostumbrada corrupción del campo del boxeo profesional. La primera es “*Dinamita Kid*” (1962), de Federico Curiel, en la que existe una pelea arreglada, por razón de las apuestas. El boxeador que aceptó y no supo hacer creíble su mentira es descalificado de por vida, pierde a sus amigos del barrio que habían apostado una suma conjunta en su favor y para colmo no recibe la respetable cantidad prometida por el tongo, debido a que su entrenador es asesinado por secuaces del mismo apoderado con el fin de sustraerle el dinero, luego de haber firmado un recibo comprobatorio. El protagonista se enfrenta a diferentes actos de corrupción en diversos combates, que incluyen el asesinato de su propio manager. La novia inicial de “*Dinamita Kid*” lo abandona, para ligarse al boxeador en ascenso y al promotor corrupto. Aspira a ser actriz, pero se sobreentiende que su carrera será efímera. El boxeador logra sobrevivir pese a todo.

En *El peleador del barrio (Golpe a la mafia)*, de Gilberto Martínez Solares, cinta mexicana de 1982, desarrollada en Houston, Texas, la corrupción se

presenta a través de personajes-tipo y acciones burdamente violentas. La búsqueda de ganancia en las apuestas lleva al homicidio del boxeador derrotado, que se había negado a dejarse noquear en el tercer round. En esta película, el boxeador mexicano que cruza la frontera para vengar la muerte de su hermano cuenta con una mujer que lo apoya. Es de suponer que el hecho de que la película se ambienta en el Sur de Estados Unidos tiene como razón no ofender a la mafia mexicana del boxeo.

En *¡Pelearán diez rounds!* esa misma corrupción aparece de diversos modos. Para empezar la pelea arreglada con el Caballo Sánchez a fin de que Bobby obtenga la victoria. Ya se ha mencionado que el arreglo boxístico se percibe con un sentido metateatral: “¿Arreglando el teatrillo de mañana?”, pregunta María y con el diminutivo añade un matiz despectivo que connota el modo en que popularmente se califica cualquier simulación pública en México, a la vez que ironiza acerca del simulacro que en realidad representan tantas peleas de boxeo mexicano y mundial.

La pelea está arreglada por ambos managers para concluir en el quinto round, con Joel Caballo Sánchez noqueado, pero Sécond comunica a Manager Hernández que su colega y rival, el Güero Lozano y su pupilo se están arrepintiendo. En tal razón, ambos manejadores deberán acordar si Manager Hernández aporta más dinero o le concede a su colega más porcentaje de ganancia. En las apuestas, el Caballo está muy arriba con los momios a favor 3-1, pero quienes respaldan a Manager Hernández pretenden que la proporción aumente a 4-1 y para ello depositarán “todo el dinero” de don Mario, un personaje ausente del que no hay más datos que este papel de proveedor principal, junto

con un cheque que el propio Manager Hernández entrega a Second. A éste se le estaba olvidando contar el dinero entregado y la confianza o desconfianza –según el ángulo desde el que se mire- es tanta, que debe contarla bajo la mirada de Manager Hernández.

Bobby muestra cierta resistencia a ganar la pelea mediante un tongo y se pregunta por qué un joven peleador que lleva una racha invicta y ascendente de ocho peleas ganadas –siete de ellas por nocaut- acepta dejarse derrotar. A ello contesta Manager Hernández con tautologías y reticencias comunes en las conversaciones populares propias del campo boxístico:

MANAGER HERNÁNDEZ: Porque es así. Porque le conviene, porque después le ofrecen otras oportunidades, por la lana.

BOBBY: Con ese récord le convendría más salir a ganar.

MANAGER HERNÁNDEZ: Quién sabe. Depende. Esos es cosa suya... y de su manager. El caso es que aceptó.

BOBBY ¿En qué round?

MANAGER HERNÁNDEZ. Va a resultar una bonita pelea.⁷¹

BOBBY ¿En qué round va a ser?

MANAGER HERNÁNDEZ. Ya te lo dije, en el quinto.

BOBBY ¿No hay cambios?

MANAGER HERNÁNDEZ. No, pero tiene que ser exactamente en el quinto. Si te adelantas o se te va la mano nos chingamos los dos, acuérdate... ¿Me oíste?

BOBBY: Claro. (p. 23).

⁷¹ A María le dirá después “Va a ser una hermosa pelea, se lo garantizo”. Esta reticencia donde la evasión verbal hace énfasis en la estética del combate encubre inconscientemente la condición de farsa, de teatro en sentido ficcional, de esa pelea arreglada.

El manager asume ahora el rol de organizador y beneficiario de las apuestas y en la obra se habla en escena acerca del modo de manipularlas (p. 57). Se ha señalado que al manejador le pesa no haber triunfado en el boxeo (“Jugamos limpio. Y en este ambiente de mierda no se puede jugar limpio. Bobby, te lo he dicho siempre... jugamos limpio y estuvimos a punto”). A ello obedece que recurra a la trampa: “Juego según las reglas del juego que me tocó jugar” e insiste en que hará campeón del mundo a Bobby, siempre y cuando esté “total y completamente” en sus manos:

MANAGER HERNÁNDEZ.- Vamos a volver, pero vamos a volver en grande, pinche Bobby. Y con inteligencia. Mucho seso ante todo. No vamos a arriesgar una sola pelea hasta que te enraches. Si para eso hay que jugar sucio, meter dinero, comprar pleitos y entrar en la mierda, pues le entramos, no queda de otra. Lo primero es lo primero (p. 21).

La desconfianza hacia la legalidad subyace aun en los diálogos secundarios. Cuando Manager Hernández le pregunta al Sécond si los siete nocauts seguidos de Joel Caballo Sánchez le parecen puro bluf. Éste le manifiesta sus suspicacias acerca de la legalidad de esas victorias:

SÉCOND: Ay, don Pepe, ni que usted se chupara el dedo. Puro bluf... para esto, para lo que estamos viendo. (*Pausa*) El muchacho tiene buena pinta, pero sabe qué: le falta aguante, piernas.

MANAGER HERNÁNDEZ: Tiene más aguante que Bobby, te lo garantizo.

SÉCOND: Eso está por verse... Si a mí me los echaran en un ring a los dos solitos, sin mano negra, yo sí le apostaba todo mi resto a Bobby Terán.

[...]

MANAGER HERNÁNDEZ: Pues ibas a perder. (p. 56).

Puede verse que tanto el boxeador como el manager pueden ser considerados como víctimas, ya que el boxeo es considerado de nuevo en su condición de compraventa, negocio, mercancía.

8.5.4 Ritos y supersticiones

Los ritos que aparecen son los que corresponden al campo del boxeo profesional y que se han indicado en las páginas anteriores. Contrariamente a lo que se acostumbra en peleas, al menos las realizadas en el Continente Americano, en la obra no se aprecian supersticiones visibles. Lo más cercano es el acto de Caballo Sánchez de santiguarse en cuclillas (110-71). Esta situación de ausencia no es común, sobre todo tratándose de mexicanos o chicanos, ya que en la práctica existen numerosos ritos que ejecutan. Sin embargo, siguiendo una visión estereotipada, podría considerarse de mala suerte haber tenido contacto y discutido con una mujer, aun tratándose de la propia esposa.

8.5.5 Historia del boxeo y simbolismo respecto a la vida

La historia del boxeo se hace presente en los nombres de varios de los personajes mencionados pero también en los parlamentos. Ya hemos señalado que Manager Hernández apela argumentativamente a un modelo al remarcar que el Zurdito Jiménez peleaba tres veces en un mes. “Esos eran ídolos de a de veras, no de pacotilla” (p. 13). Para el manager esta conducta no racional le parece una circunstancia idónea, heroica y también argumenta *ad humanitatem* al pretender poner a Bobby “en la lista de los ídolos, en la pinche historia de la inmortalidad”, lo

cual, en el fondo, equivale a ponerse él también en esa historia, dada su tarea de forjador del campeón.

La obra cuenta con referencias nominales a personajes existentes en el mundo real. Ya hemos señalado que Manager Hernández tiene como base a Arturo “El Cuyo” Hernández, el más exitoso manager de boxeo que ha habido en México y que tuvo fama de recurrir a todo tipo de recursos a fin de lograr la victoria o la derrota de sus pupilos. Era un hombre casi analfabeto, pero que sin embargo podía comunicarse sin problemas en inglés, al menos en lo respectivo a sus labores deportivas y de negocios dentro del boxeo. El hecho de que Bobby se llame Roberto y tenga como apodo “Cabeza de piedra” hace pensar inevitablemente en el legendario boxeador panameño Roberto “Mano de Piedra” Durán, en el apogeo de su fama en los años en que se escribió y representó esta obra teatral. La referencia a las palomas de Bobby recuerda al pez de la película *Killer’s Kiss*, de Kubrick, y a las tortugas de Rocky Balboa en la película de Avildsen y Stallone.

Tanto en Bobby como en Manager Hernández se aprecia la pasión por una práctica riesgosa, antepuesta como valor a la propia familia. Esa actitud pasa por alto que la esposa esté internada a causa de su oposición al boxeo así como el riesgo de dejar huérfanos a los propios hijos. Además, se percibe el modo en que la corrupción y los egoísmos dominan en la vida, al empeñarse tanto Bobby como Manager Hernández en que la pelea se realice, aun con toda su carga de corrupción.

La muerte del boxeador proviene del exterior del espacio acotado. El suicidio no se lleva a cabo en la soledad más absoluta, sino al contrario, en pleno

espectáculo. Dentro del simbolismo de la discusión sobre el ring, María llega a sentarse en el banquillo, como si estuviera descansando entre round y round. Más adelante, queda en el suelo como resultado de la agresión física de Bobby y luego de haber perdido el arma, permanece otra vez tirada en el suelo largo rato, llorando. Sus carreras se vinculan a hechos de urgencia, como cuando desciende del ring y abandona la arena por el pasillo: “desaparece por el mismo sitio por el que llegó” mientras Bobby vuelve a su pasividad, expresada con su pose cabizbaja y pensativa (p. 43).

No existen sueños que ocurran o se mencionen en escena, que generen situaciones de fantasía o simbolismo. Sin embargo, la realidad se ve alterada debido a la circularidad de la acción con su consiguiente ambigüedad, por lo que en ambas versiones se rompe la frontera entre realidad y fantasía. La repetición de las acciones puede interpretarse como la reiteración del problema que se sigue repitiendo incesantemente sin cambios importantes.

8.5.6 Medios de comunicación

En la literatura mexicana de las últimas décadas del siglo XX se dio una tendencia a considerar el boxeo como una manifestación de la hegemonía capitalista con fines de enajenación de los sectores populares de la sociedad. De ahí el enfoque crítico hacia los efectos negativos de los medios de comunicación a través de los cuales se transmiten las peleas, las marcas patrocinadoras (la cerveza y otras relacionadas con el mundo masculino) y los asistentes a las funciones de campeonato, incluyendo a hombres de poder y mujeres atractivas.

En *¡Pelearán diez rounds!* se hace uso del lenguaje de una de las más poderosas industrias culturales que es la televisión. El teatro admite esta integración que va de la mano con la difusión y consumo de los deportes. En México, sobre todo en las décadas de 1970 y 1980, era una costumbre arraigada ver las peleas de boxeo televisadas cada sábado, con financiamiento de las empresas cerveceras, tal como expresa la Voz del Locutor: “Como todos los sábados para llevar hasta la paz de sus hogares” (p. 67). Es de notar que la televisión mexicana de esas décadas tenía repetidoras en el suroeste de Estados Unidos, por lo cual los emigrantes mexicanos y los norteamericanos de ascendencia mexicana tenían acceso a las transmisiones de las peleas, lo cual permitía en ambos lados de la frontera la difusión de la imagen de boxeadores mexicanos y mexicano-norteamericanos.

La narración televisiva de los locutores amplía el contexto de la oralidad boxística de esta obra teatral junto con el recuento histórico de Manager Hernández y los gritos y abucheos de los aficionados. Ya Alfonso Reyes, en la década de 1940, notaba al hablar de la locución radiofónica en general el alambicamiento y la prolongación de sonidos de los locutores. En el caso de *¡Pelearán diez rounds!* se percibe ese contagio del hecho a la palabra, por tratarse, en palabras del propio Reyes, de una “pronunciación atlética”, efectuada con la “rapidez de habla vertiginosa”. El humanista mexicano apuntaba que “la ejecución acústica se parece a la ejecución teatral en cuanto es un hecho vivo que crece irremediabilmente ante el auditorio, sin posibilidad de retroceso, retoque, borrón y cuenta nueva como en el cine”. (Reyes, 1959, 438-439).

Aprovechando “la energía no racional del lenguaje”, los locutores emplean un habla grandilocuente, que abusa de los gritos. En sus descripciones destacan en grado superlativo cada acción importante, expresándose con velocidad (como si se aunaran al ritmo deportivo) y propiciando la exaltación de hazañas pasadas o del momento. Aunque procuran emplear palabras claras, por lo general, con una jerga particular teñida de regionalismos (a veces conformando idiolectos por cada locutor en específico), emplean símiles desaforados, metáforas gastadas o estrafalarias y una adjetivación abundante. Esta intervención de los medios, como enlace con el público da lugar a una teatralización verbal que de modo simultáneo a su realización traduce los hechos en palabras y a la vez genera opiniones, con discrepancias inmediatas en las discusiones ante el público, además de teñirse de prejuicios (sobre todo chovinistas).

Varios textos narrativos relacionados con el boxeo en México han hecho referencia a las transmisiones televisivas y sus particularidades expresivas. En un pasaje de la novela *José Trigo*, de Fernando del Paso (1966, pp. 215-221), ambientada a fines de la década de 1950, la acción transcurre en un bar donde se transmite un combate en la televisión en blanco y negro, dentro de un paralelismo narrativo respecto a los hechos violentos entre los parroquianos, sobre los que en cierto modo desencadena su influencia. En el cuento “El ‘Tlaconete’ Pérez”, de Gonzalo Martré (1975, pp. 69-76), que también vincula el boxeo con el ambiente de un bar popular, además de la burla al mundo de las apuestas se hace una parodia del modo de narrar propio de la transmisión televisiva mexicana, a la vez que se ironiza sobre el empleo del boxeo para la difusión de las bebidas alcohólicas y fines publicitarios de productos de uso masculino. Otro caso es el del

cuento “Ira”, de Ricardo Garibay (1995, pp. 13-18), donde un adulto mayor se dispone a ver la transmisión sabatina de una pelea entre Rubén Olivares y Octavio “Famoso” Gómez mientras bebe unas cervezas, pero es presionado por su pequeña nieta, llamada Ira, para que le cuente la historia de la Caperucita Roja a fin de dormirse. En este texto se reproduce el estilo hiperbólico y eufemístico de los locutores televisivos de boxeo. Las reacciones del abuelo espectador también son representativas de lo que ocurría en los hogares domésticos mexicanos de esos años ante las peleas sabatinas que se televisaban:

-¡Y al noveno segundo, señoras y señores, se levanta este jabato tepiteño con un corazón tan grande como el mundo, ya se le avienta Olivares, va por el triunfo, quiere el nocaut, no quiere menos, lo empuja su gran casta troglodita, y se trezan en un cambio de golpes que oiga usted esto no es una pelea...!

-Pártele el alma, el volado, el volado, eso ahí, lo floreaste, lo floreaste, síguelo, se está cayendo Olivares, síguelo, miserable!

-¡... es un asesinato, es la guerra mundial, señores, esto es espantoso...!

Abrió el volumen salvajemente.

-¡Abuelo! –Ira tiraba con todas sus fuerzas del cuello de la camisa del abuelo.

-¡Espérate, chihuahua, y entró el imbécil y la Caperuza lo destazó con sus garras y sus colmillos, le floreó la sangre, le machacó la cabeza, y andaba el tarado lobo zarandeado como pellejo contra las cuerdas, merece perder por animal, mátaló Olivares, y le arranca una pata al idiota peludo la Caperuza feroz, espérate hija!

-¡Sí sí sí! –gritaba Ira feliz brincando en la cama, aferrándose al cuello del abuelo.

-¡Y cáaaeee, cáaaeee el Famoso, para siempre, está muerto, está muertoooo, ha sido asesinado, señoreees...! (*Idem*, pp. 17-18).

En oposición al propósito de que el deporte sirva para promover el alejamiento de las adicciones, como el alcoholismo, las funciones sabatinas de

boxeo eran patrocinadas por una de las dos mayores empresas cerveceras nacionales, con lo cual se violaba flagrantemente la legislación mexicana de radio y televisión vigente en esos años. Una manera en que trataban de justificar (o de disimular) la transgresión legal era la inclusión de imágenes de “bellezas” naturales y culturales de México en cada spot promocional de las cervezas.

En esta obra se percibe a la televisión en su papel mediador entre la práctica del deporte y su recepción a nivel doméstico masivo, ya que la acción de pelea transcurre en simultáneo con la narración del locutor. Con ello se hace posible la coexistencia de televisión y del hecho real dentro del teatro: el espectador observa el combate, pero hay una mediación del locutor, que puede dar lugar a que la palabra resulte más verdadera que lo que ven nuestros ojos. Por demás, es la crónica histórica en momento presente.

Una situación similar se había presentado, aunque a través de la radio, en *Match*, de Pavlovski y Herme, donde un comentarista radial narra un combate, aunque respecto a los casos mexicanos son evidentes las diferencias culturales, pues, de acuerdo con la acotación “La voz del Locutor debe transmitir una pelea con tono profesional, bien monocorde, sin permitirse énfasis alguno en ningún momento”. Su tendencia a la hipérbole es mucho menor que la de sus colegas mexicanos:

[...] porque la calle ha sido siempre la cuna de los astros populares y esta vez la historia se repite, señoras y señores, estoy tratando de acercarme al hombre que va a escribir con sus puños fulminantes un nuevo capítulo de hazañas deportivas en nuestros rings... (Pavlovski y Herme, 1992, pp, 130-133).

En algún otro momento, tiene un parlamento con frases sin puntuación, con lo que se da una idea de vertiginosidad en relación a la pelea. Una diferencia con otras obras es que en ésta el comentarista radial tiene acción corporal ya que corre alrededor del Público que cerca al Campeón. Con la intervención del lenguaje periodístico deportivo de México en *¡Pelearán diez rounds!* se aprecia un modo particular de ejecución teatral, un espectáculo en sí mismo añadido a otro, que permite distraer al espectador y conducirlo al terreno de las conveniencias de la empresa televisiva. La pretendida recreación de hazañas se tiñe de una adjetivación hiperbólica, hasta semejar una parodia del lenguaje épico: “hasta Tokio llegó, en el setenta y siete, este peleador macizo, este pundonoroso gladiador dueño de una derecha tremebunda que estuvo a punto de conquistarle el título de la división” (p. 67), o bien: “la afición que lo ha acompañado siempre, que se le entregó hasta el paroxismo cuando era el ídolo único en la división de los ligeros” (p. 68). Son de notar también la carga moral y de índole puramente deportiva implícitas en las opiniones del locutor, para quien el boxeo “no es sólo fuerza en los puños”, tampoco “malicia, mañas, habilidad” sino “surtido de estrategias”. Y que remata con que “la única escuela de box es el box mismo”, como una más de las tautologías propias de la expresión informativa y de opinión acerca del deporte, que recuerdan las frases famosas del ex beisbolista norteamericano Yogi Berra: “Esto no se acaba hasta que se acaba”. Por otro lado, la idea de que sólo se aprende a boxear, boxeando, es decir, que no se requieren libros ni otros medios, es similar a la del manager afronorteamericano que entrenó a Loïc Waquant y que rebatía a su pupilo-sociólogo el uso de libros para querer aprender algo de la práctica boxística, considerando que de modo impreso la

manera de plantear los golpes parece presuponer acciones fijas y sucesivas mientras que en el boxeo ocurre una movilidad constante y una simultaneidad de golpes y movimientos escurridizos (Wacquant, 2006, pp. 99-100).

El locutor recalca el “discutido retiro de poco más de dos años” y aporta informaciones que sólo podemos saber mediante su relato como el hecho de que el público lo recibe con recelo, con desconfianza. La historia del boxeo no sólo aparece en cuanto a la práctica misma sino a sus manifestaciones en la industria cultural. Que se mencione en dos ocasiones que Bobby Terán es “el campeón sin corona” apela a casos como el de la película mexicana del mismo nombre y sus incitaciones a que los combates sean más cruentos como cuando expresa que “el público ha visto muchos golpes esta noche y no quiere que el combate estelar se vaya inédito” (p. 77). La narración cumple otras funciones dentro del texto como es el sentido irónico que en relación al conflicto de esta obra adquiere el saludo del locutor al público indicando que, como todos los sábados, van a llevar “hasta la paz de sus hogares la transmisión de la pelea” (p. 67).

La inserción del lenguaje y los usos de la televisión en esta obra teatral da lugar a que el lector perciba de manera desfamiliarizada una práctica conocida al aparecer en otro contexto y a que el espectador viva una discordancia entre la objetividad de lo que se ve y la subjetividad con que se describe, interpreta y valora.

8.6 Autodeterminación y conciencia.

Acorde con la tendencia de que el tratamiento literario del boxeo se centre principalmente en sus transgresiones éticas, en *¡Pelearán diez rounds!*

encontramos en los tres personajes principales distintas valoraciones de los hechos que son materia de la obra teatral.

María antepone la conservación de la salud física y mental a una situación legal pasajera, considerando que en su balanza vale más la vida, y le exige a Bobby que cancele su participación en la pelea, pues, según ella, no sería la primera vez que un boxeador tomara una decisión semejante. Bobby en principio se niega, después aparenta acceder, considerando que no habría muchos problemas, y termina por manifestar que sólo tiene un propósito ajeno a cualquier otra consideración:

BOBBY. Sí podía ser... Total. La cosa no pasaría de un escándalo y de una demanda, cuando mucho. Yo que sé... Lo curioso del caso, lo importante para mí es que no quiero hacerlo, María... En este momento lo único que me interesa, más que todo en la vida, es volver a pelear”

MARÍA. Te interesa el box más que yo.

BOBBY. Ya traté de darte gusto, ya hice el intento de retirarme y no pude... Sólo me queda volver, hasta donde me den las fuerzas, hasta donde llegue. No sé hacer otra cosa, María, ¡no sé hacer otra cosa! (p. 39).

Uno de las situaciones generadoras de la tensión es la amenaza de suicidio proveniente de la mujer, en su caso más explícito, con miras a provocar una carga de conciencia en el presunto motivador, a quien se quiere dejar vivo como víctima. En el texto la amenaza está dotada de veracidad al concretarse en los hechos, tanto como suicidio pero también como un homicidio que constituye un abuso o una forma de superioridad sobre el boxeador, por estar concentrado en la pelea y, en consecuencia, en condición inerme ante el público.

Dentro de la situación de poder en que se encuentra cada uno, en un caso por razones de los lazos familiares y en el otro por el vínculo laboral, María y Manager Hernández se manejan bajo distintos modos de racionalidad ética y se acusan mutuamente de faltar a ésta. Ella lo acusa de llevar a su marido hacia una discapacidad permanente o muerte segura, mientras que al manager le parece que quien carece de ética es María por chantajear a su marido con la amenaza de suicidarse.

Bobby pelea por el puro hecho de pelear, en una inmanencia de fines que tiene bastante de inconsciente, y no parece plantearse seriamente el dilema moral de dejar el boxeo para salvar la propia vida y velar por su familia. La actitud conlleva una carga egoísta y por ello María le reclama que a él no le importa nada que no sea su propia persona. Más adelante, en un arrebato, Bobby reconoce su amor por el boxeo por encima de todo: “Lo único que me interesa, más que todo en la vida, es volver a pelear” (p. 41).

Ninguno de los tres personajes se muestra dispuesto a ceder. Están empeñados los dos varones en que la pelea se sostenga y también la mujer en cuanto a que su esposo se retire del boxeo. No parece haber remordimientos en ninguno. Bobby cedió durante dos años pero no soportó más la tentación, como si una fuerza inexorable lo impeliera a regresar al boxeo. No hay manifestaciones explícitas de que las motivaciones de María sean la supervivencia, seguridad y protección, ya que se muestra egoísta con respecto al resto de su familia al pretender suicidarse. En cambio, se hace más evidente un sentido de posesión, estima y respeto propio.

Las actitudes de María y de Bobby encajan en los dos polos de una de las técnicas estoicas para la recordación del yo, que es la *askesis* (o *ascesis*), que Michel Foucault analiza en *Tecnologías del yo* (1990, pp. 72-80). Lejos de pensar que las concepciones de ambos personajes se relacionen con una visión del mundo propia de los estoicos de la Antigüedad, en busca de la asimilación de la verdad y “el acceso a la realidad de este mundo”, sí es posible en cambio traducir sus acciones en una lucha entre futuro y presente, entre posibilidad y realidad. La *askesis* incluye ejercicios para que el sujeto verifique su capacidad de afrontar los acontecimientos y utilizar los discursos de que dispone. Foucault señala que los dos polos son *melete* (o *meditatio*) y *gymnasia*. El primero de estos ejercicios consiste en una anticipación imaginaria a situaciones reales, como sería la pesimista visión de una desgracia futura. Según Foucault fueron tres las reducciones eidéticas de los estoicos acerca de esta posibilidad de la *melete* o *meditatio*,

Primero, no es cuestión de imaginar el futuro tal y como es posible que suceda, sino de imaginar que puede suceder lo peor, aunque existan pocas posibilidades de que suceda de esta manera, lo peor como cierto, como actualización de lo que podría pasar y no cálculo de probabilidades. Segundo, no se pueden imaginar las cosas pensando que puedan, posiblemente, tener lugar en un futuro distante, sino que hay que pensarlas como siendo ya actuales, e inscritas en el proceso de lo que está teniendo lugar. Por ejemplo, no es cuestión de imaginar que se pueda estar exiliado, sino más bien que uno ha sido ya exiliado, sometido a tortura y que está muriéndose. Tercero, se hace esto no para experimentar sufrimientos inexplicables, sino para convencerse a uno mismo de que no son verdaderas desgracias. (pp. 76-77).

A diferencia de este ejercicio intelectual, el otro caso es un ejercicio en la realidad:

En el polo opuesto se encuentra la *gymnasia* (“el entrenarse a sí mismo”). Mientras que la *meditatio* es una experiencia imaginaria que ejercita el pensamiento, *gymnasia* es entrenamiento en una situación real, aunque haya sido inducida artificialmente. Existe una larga tradición detrás de esto: abstinencia sexual, privación física y otros rituales de purificación.

Estas prácticas de abstinencia tienen otras significaciones además de la purificación o de la observación de la fuerza demoníaca, como sucede en el pitagorismo y con Sócrates. En la cultura de los estoicos, su función consiste en realizar un examen de la independencia del individuo respecto al mundo externo. Por ejemplo, en el *De Genio Socratis*, de Plutarco, uno se entrega a actividades deportivas muy duras. O bien, se prueba a sí mismo colocándose ante fuentes tentadoras y renunciando a estos platos exquisitos. Se llama entonces a sus esclavos y se les entrega estos platos deliciosos, tomándose la comida que ha sido preparada para ellos.

María, que representa la *melete* o *meditatio*, imagina que puede suceder lo peor, como actualización de lo que podría pasar y también imagina las cosas pensándolas como actuales “e inscritas en el proceso de lo que está teniendo lugar”. La diferencia es que ella no pretende convencerse a sí misma de que no sea una desgracia verdadera la de Bobby con daño mental, sino que está convencida de que esa posibilidad ocurrirá. Su marido representa el polo opuesto, el de la *gymnasia*, aunque está lejos de “entrenarse a sí mismo” en el sentido filosófico. Su práctica vital es la de entrenarse en una situación real, con la disciplina de abstinencia sexual que se recomiendan en términos de rendimiento físico y de superstición en el boxeo (y en muchos deportes). De Bobby puede decirse que muestra independencia respecto al mundo externo, pero porque no

parece tener muchos focos de interés en la vida. En el sentido propio de la *gymnasia*, se entrega a la muy dura actividad deportiva de boxear y renuncia a la fuente tentadora, que es su esposa, una abstinencia sexual hacia ella durante el tiempo en que ha estado ingresada en el hospital psiquiátrico y potencialmente en la práctica boxística. Es de remarcar, que esta comparación proveniente de un estudio filosófico relativo a la historia de la constitución del sujeto no es más que una analogía para reiterar las distancias opuestas en que se hallan en relaciones a las decisiones de pareja y del futuro del púgil, ya que la verdad de ambos “parece transformarse en un principio permanente de acción”, empleando palabras de Foucault para caracterizar la función de la *askesis*.

En cuanto al discurso empleado, tanto Manager Hernández como María recurren a argumentaciones relacionadas con las consecuencias a futuro para sostener sus respectivas posiciones ante el retorno de Bobby al boxeo. En sus parlamentos suasorios se aprecian expresiones de sinceridad, de obsesión controladora y, sobre todo en el manejador, de cinismo.

El sentido agónico que se genera a través del diálogo y la porfía es común en el teatro de Leñero. Refiriéndose a su obra *Compañero*, basada en la muerte del “Che” Guevara, señala el anónimo prologuista (¿Fernando Wagner?) de una de las ediciones de esta pieza de teatro documental:

La base de la obra es el permanente diálogo entre las figuras desdobladas del Comandante que luchan entre sí, que se interrogan, se reprochan y recriminan una a la otra las razones verdaderas, verídicas de su conducta (como si existiera una razón verídica en la conducta de nadie). Y los interrogantes puestos en labios de ambas figuras son más bien los del autor: ¿por qué, por qué, por qué? (en Leñero, 1985, p. 157).

En el caso de esta obra sobre boxeo, no parece haber tampoco una razón plenamente verídica en la conducta de los tres personajes ensimismados en sus intenciones personalistas. Bajo esa tesitura, como una medida de presión con la mención de un antecedente de autoridad, en este caso, de una de las más influyentes industrias culturales, María le plantea un dilema a Bobby: “Tú eliges, Roberto, como en las películas de amor... O el box o yo. Escoge” (p. 99).

La amenaza de suicidio como hecho motivador de acciones tiene firmes antecedentes en la tragedia griega. Amenazas de suicidio se pueden ver en *Las suplicantes*, de Esquilo (con las Danaides); en *Filoctetes*, de Sófocles, y en *Andrómaca*, de Eurípides (en el caso de Hermione). Y constituyen suicidios altruistas los de Áyax, en la tragedia del mismo nombre de Sófocles, y en los casos de Fedra, tanto en éste mismo trágico como en Eurípides.

Un caso distinto es el de Ofelia, en *Hamlet*, o el casi existencialista de don Álvaro en el drama del Duque de Rivas, pero en ninguno de ellos se hace uso del intento de suicidio como medio de presión. Un antecedente más similar es el de la esposa del teniente coronel Vershinin, la cual es un personaje ausente que intenta chantajear moralmente a su marido mediante un intento de suicidio por envenenamiento en un episodio secundario de *Las tres hermanas*, de Chéjov (1980, pp. 453 y 460).

El tipo de suicidio de María no es altruista, por lo que no tendría comparación con los de la tragedia griega, aunque hay elementos en común con Áyax y con Fedra por motivos de orgullo y falta de asimilación del fracaso. En su caso no puede decirse que ocurra por dolor, sino como una manifestación de venganza, por no haber podido dominar a su marido.

María ha tenido un intento previo, realizado por medio de pastillas (p. 45). Ahora tratará de hacerlo disparándose, lo cual constituye un modo menos usual en el caso del suicidio femenino. Al respecto, refiriéndose a la tragedia griega, María Regla Fernández Garrido señala que:

Los medios que buscan los héroes para cometer la acción suicida son apropiados a su sexo y condición: Áyax, como héroe homérico, recurre a la espada, regalo funesto de Héctor, que ha sido igualmente el instrumento con que ha cometido la matanza entre el ganado que le ha acarreado la desgracia; Fedra, como el propio coro presente, se suicida ahorcándose, el medio más habitual entre las mujeres, que difícilmente tenían a su alcance armas con las que atentar contra su vida (en Zambrano Carballo, 2006, p. 59).

Aunque nos separen más de dos mil años de historia y las condiciones de la mujer hayan cambiado sustancialmente, tampoco corresponde a las tendencias del suicidio femenino la pistola que emplea Valerie, aun cuando ella, en Estados Unidos, sí tenga a su alcance la posibilidad de adquirir un arma.⁷²

En el texto hay hechos y expresiones directas para referirse al suicidio. Un momento importante ocurre cuando María muestra el arma, indicando que está cargada, y Bobby se la arrebató de modo violento. El forcejeo consiguiente provoca que se escape un tiro al aire. Después de dar un empujón a su esposa, Bobby se guarda el arma en un bolsillo de sus pantaloncillos. Momentos después, cuando ella se ha retirado y él se encuentra aún en el ring, se oye el sonido de la

⁷² Aunque comentado de paso, es de remarcar la aseveración de María respecto a que es más fácil comprar armas en Estados Unidos que comprar un vólum o una inyección de penicilina. Considerando el tiempo en que se escribió la obra, la situación era contraria a lo que ocurría en México donde tales medicamentos se vendían en la gran mayoría de las farmacias sin receta médica, aunque la adquisición de armas, en efecto, como hasta la fecha, se hacía sobre todo en zonas fronterizas del sur y suroeste norteamericano. No es del todo exagerado por tanto, que María exprese que en Estados Unidos se puede conseguir hasta un lanzallamas de napalm. Por demás, la pistola que emplea es un modelo de bolsillo, con espacio para seis balas.

campana seguido del ruido de un disparo. Bobby, extrañado, extrae la pistola de su bolsillo y se da cuenta de que ella se ha suicidado, lo cual hace suponer que portaba otra arma consigo (pp. 42-44).

Manager Hernández procura generar confusión respecto al ruido, haciendo creer que éste proviene de camiones que efectúan maniobras de descarga en una bodega. El diálogo siguiente refleja las actitudes estereotipadas en relación a las amenazas de suicidio, donde se supone que la mujer amaga con ánimo de llamar la atención a fin de resolver una carencia emocional:

MANAGER HERNÁNDEZ: [...] *(Al advertir la pistola de Bobby)* ¿Y eso?

BOBBY: La traía ella.

MANAGER HERNÁNDEZ: ¿Para qué

BOBBY Para matarse.

MANAGER HERNÁNDEZ: ¿Tu mujer?

BOBBY: Para pegarse un tiro en la cabeza, delante de mí.

MANAGER HERNÁNDEZ: ¡Otra vez con el mismo chantaje! ... Es el colmo, carajo.

BOBBY: Ahora no son pastillas... Y una pistola es una pistola.

MANAGER HERNÁNDEZ: A ver.

Manager Hernández tiende la mano y Bobby le entrega la pistola que su manejador revisa. Observa por todos lados y confirma que está cargada.

BOBBY: Está cargada.

MANAGER HERNÁNDEZ: Sí.

BOBBY: ¿Lo ve?

MANAGER HERNÁNDEZ: No lo hará nunca, Bobby, nunca... La gente que anda por ahí diciéndole a todo mundo que se va a matar, no se mata jamás. Los verdaderos suicidas lo hacen a solas, y en silencio. Los otros nunca... Yo conozco a esa gente.

BOBBY: María no es cualquier gente. Está enferma.

MANAGER HERNÁNDEZ: Está enferma y ha acabado enfermándote la vida, que es lo peor. (pp. 45-46).

Llamarla “enferma” es un eufemismo muy común en México para no expresar directamente que una persona está loca y Manager Hernández habla varias veces del tema. El hecho de que ella chantajee a Bobby “con el viejo cuento del suicidio” es calificada mediante una interrogación como una “asquerosidad” (p. 65). Su incitación es elocuente: “Es usted la que tiene que retirarse del mundo, no Bobby del ring”, aseveración que se refuerza también en un gesto:

(El manager le da la pistola)

MARÍA.- ¿Qué me quiere decir?

MANAGER HERNÁNDEZ.- Absolutamente nada, señora.

MARÍA.- Le estorbo mucho (p. 66).

Dentro de las supersticiones tan frecuentes en el boxeo, el suicidio de la esposa podría ser considerado una maldición para el boxeador mientras que en el terreno de los hechos puede ser un factor desmotivador, plenamente justificado para suspender o posponer un combate.

Suicidarse parece ser para María una forma de ser dueña de su cuerpo, ya que tiene la voluntad consciente de acabar con su vida. En contraparte, aun cuando Bobby no lo reconozca así, ella parece estar convencida de la condición suicida de su esposo:

MARÍA. Ya verás mañana si se trata de un chiste... A estas alturas deberías conocerme mejor. *(Pausa)* ¿Qué te parece mañana, antes de que subas al ring? O no, mejor a la mitad de la pelea, en el quinto round. ¿Qué te parece?

Y más adelante:

MARÍA. Yo ya dije todo... Prefiero morirme. (*Compungida*) De veras, Roberto, prefiero matarme a vivir con un torturado que se deja asesinar poco a poco. (p. 42).

En el fondo, la indolencia con que Bobby decide seguir peleando a pesar de la merma de sus facultades y los antecedentes de salud, señalados en el diagnóstico médico donde se habla de potenciales daños cerebrales, dejan abierta la posibilidad de que en efecto busque inconscientemente suicidarse. Conforme al sentido común, su actitud no parece razonable.⁷³

“Dibujar una frontera clara entre la cordura y la locura siempre ha sido un asunto complicado”, apunta el historiador de los problemas mentales Andrew Scull (2013, p. 176). Durante siglos los métodos de tratamiento y curación han tenido cambios radicales y ligado a ello figura la dificultad de establecer una frontera entre lo razonable y lo insano así como de los beneficios y males que acarrea el internamiento en hospitales psiquiátricos y los métodos de curación.

En esta obra teatral la locura se atribuye de manera explícita tanto a María, por su obsesión para que Bobby abandone el boxeo, como a éste mismo por su obstinación en seguir peleando. La situación de que un deportista corra ese riesgo va en oposición evidente a la ancestral idea de “mente sana en cuerpo sano”. El proceso de degradación es largo, ya que, como ha señalado Oates, entre otros, el

⁷³ Un antecedente de caprichos suicidas en la obra del propio Leñero ocurre en *Estudio Q*, donde en una acción hacia la mitad de la novela la anfitriona de una fiesta, Lidia, concluida la posibilidad de quitarse la ropa en un juego de “prendas”, propone una variante donde el castigo es que el perdedor juegue a la ruleta rusa disparándose un revólver cargado con una sola bala de seis posibles. Como nadie acepta el riesgo, el actor Alex se ofrece como voluntario, solicitando temerariamente que se agregue una bala más. Aprieta el gatillo para dispararse a la sien pero a último momento desvía con rapidez el arma hacia un candil, que se hace trizas. Al final de la novela, Alex va a efectuar el mismo acto, incluido como parte de un programa de ficción frente a las cámaras televisivas. En esta ocasión, el disparo —a causa de los nervios— sí impacta en la sien. Habían decidido emplear una bala auténtica, y no una de salva, para imprimir más emoción al hecho televisado en vivo y el actor quizá no tuvo la misma rapidez para desviar el arma al último momento (Leñero, 1965, pp. 65-66 y 296-301).

obligado y riguroso entrenamiento pesa tanto o más que los golpes en el cuadrilátero para conducir a la locura a un boxeador.

La demencia boxística ha estado presente a lo largo de la historia junto con los vertiginosos ascensos y caídas de las condiciones económicas de los boxeadores para dejarlos sumidos en la miseria total. Sin embargo, esta situación pesa menos en la obra que la locura atribuida con matiz de género. Que el boxeador se empeñe en seguir peleando no necesariamente es considerado como un acto de locura, a pesar de ser indicio de una forma de suicidio, mientras que la mujer que intenta suicidarse es internada en el hospital. El estereotipo de la mujer loca está presente, ya que María no cumple con las condiciones de pasividad, desdoblamiento y disponibilidad, ideales de salud mental de la mujer, según Franca O. Basaglia (1983, p. 37). Ella se muestra activa frente a su marido y frente al manejador, se manifiesta firme en la decisión adoptada y no se doblega ante las circunstancias. Manager Hernández reproduce el estereotipo cuando le dice a su pupilo: “Está enferma y ha acabado enfermándote la vida (p. 46). Cuestiona también el nombre de ese tipo de hospitales: “los pinches nombres que les ponen ahora”, porque emplea el nombre convencional de manicomios. Y “de los manicomios no dejan salir nunca a nadie. Ni los dan de alta” porque equivaldría a salir del infierno. Se dejan ver las suspicacias populares (lo que en México se conoce como “sospechosismo”) respecto a la fatalidad del internamiento psiquiátrico –considerando que estar en el manicomio es un castigo justo del cual no debe haber salida- cuando Manager Hernández alude a la posible corrupción médica para dar de alta a María: “compró a los médicos... con tu dinero, claro”,

después de lo cual le reprocha a Bobby haber gastado un dineral por “ese caso perdido”:

MANAGER HERNÁNDEZ: [...] Y eso es lo que me hincha los tompiates. Que no te des cuenta que esa pobre loca...

BOBBY: Es la madre de mis hijos.

MANAGER HERNÁNDEZ: Es la madre de tus hijos pero es una pobre loca. Entiéndelo. No hay otro nombre. Una pobre loca... Y te lo tienes que decir a ti mismo, con todas tus fuerzas, si deveras quieres llegar a donde quieras que lleguemos: al mero campeonato del mundo. (pp. 46-47).

Esta opinión es eco de una idea muy divulgada en la época respecto a los males de los hospitales psiquiátricos. Además de la difusión en español de los estudios de Foucault acerca de la locura y las tendencias de la antipsiquiatría de Ronald D. Laing, Thomas Szasz y de los esposos Franco y Franca O. Basaglia, habían tenido difusión más o menos reciente dos novelas y sus respectivas adaptaciones cinematográficas, que habían puesto énfasis en las condiciones degradantes de los hospitales psiquiátricos: la norteamericana *One Flew Over The Cuckoo's Nest*, (en español, conocida como *Atrapado sin salida*), de Ken Kesey, llevada al cine con dirección de Milos Forman, de 1975, y *El infierno de todos tan temido*,⁷⁴ del escritor mexicano Luis Carrión, llevada al cine con dirección de Sergio Olhóvich en 1979.

Asimismo, la antipsiquiatra feminista Franca O. Basaglia dictó tres conferencias en Puebla, México, en 1980, acerca de las relaciones entre la mujer, locura y sociedad. La posible protección que ofrece el manicomio en el contexto

⁷⁴ Esta novela poco conocida obtuvo un premio del Fondo de Cultura Económica con un jurado integrado por Juan Rulfo, Carlos Fuentes, Juan Goytisolo, José Miguel Oviedo y Ramón Xirau.

en que se manifiesta la “locura” incluye “obligaciones, valores, funciones, límites y expectativas”, ya que la segregación de una interna comprende piedad, solicitud y cura, como formas de represión. Para la razón imperante, sería un deber que la mujer entre a ese espacio extraño como represión de sus comportamientos dentro de la no-razón al transgredir el modelo estereotipado de ser mera naturaleza, cuerpo-para-otros y madre-sin-madre. (Basaglia, 1983, pp. 40-41 y 55).

Si la locura pudiera ser definida como carencia e imposibilidad de alternativas dentro de una situación que no ofrece salidas, en donde todo lo que hay está fijo y petrificado, la medida de cómo ha llegado a constituirse histórica y socialmente esta “locura” podrían darla tantas mujeres sin historia, obligadas a vivir como han vivido.

Con frecuencia se ha considerado a la mujer “más enferma” que al hombre y, por añadidura, se la considera “enferma” por definición. Yo consideraría útil invertir los términos de la discusión y propongo investigar la “locura” de las mujeres enfocándola como un fenómeno explícita e históricamente determinado. Propongo tratar de entender y no sólo de *interpretar* el fenómeno de la “locura” como un producto histórico social. (Basaglia, 1983, p. 47).

Se contrapone la percepción del manager acerca de “esa pobre loca” a uno de los pocos momentos de conciencia de Bobby al responder que es la “madre de mis hijos”. De nuevo el boxeo *versus* la familia, sólo que ahora con Bobby trocando su papel. Pero, con una base racional y menos prejuiciada que la que se atribuye a la locura en la mujer, también está latente la demencia del boxeador, una posibilidad que obsesiona a María:

MARÍA: Eso fue, lo de siempre. A ti nunca te importó nadie que no fueras tú. Lo tuyo: tus peleas, tu carrera, tus récords, tus entrenamientos, tus delirios de grandeza. Lo único importante: llegar muy lejos. Ser campeón del mundo aunque te maten a medio

camino o te quedes idiota para el resto de tus días. Qué importa. Ahí que se las arregle después la pobre viuda estúpida y los pobres hijos huérfanos... ¡Imbécil! (p. 31).

La cabeza, que por sinécdoque remite a la razón y la locura y al remordimiento y a la imbecilidad, es un leitmotiv de la obra. Esto puede verse por ejemplo cuando Bobby le arrebató violentamente el arma a María y ella le contesta: "Te arrepentirás. No te lo podrás sacar nunca de la cabeza" (p, 43). O bien, cuando Manager Hernández le dice

MANAGER HERNÁNDEZ. [...] Para ti, en cambio, cabeza de piedra, la edad se te echa encima como un carambazo... Ahora o nunca. La edad y la salud.

BOBBY. Sí, ya sé. La salud de aquí (*Se golpea la cabeza con el índice*). Yo también estoy tocado, como María.

MANAGER HERNÁNDEZ. Esas son pendejadas.

BOBBY. No, ella lo sabe muy bien y por eso se viene de Los Ángeles y me chantajea y me arma todo este escándalo... Pobrecita... Ella sabe muy bien lo que es estar mal de aquí arriba y no hace más que protegerme. Eso es lo que busca: protegerme. (p. 48).

Este último parlamento revela que Bobby considera justificada la presión de María como medida de protección ante los riesgos que corre. Sin embargo, esta nueva toma de conciencia no obsta para que se empeñe en seguir combatiendo. No hay diálogo de razón y locura precisas entre ellos, aunque ambos están conscientes de los riesgos que corren. Los intentos de convencimiento van de la mano con la falta de respeto a los acuerdos establecidos. María habla con la verdad ya sea frente a Bobby o frente a Manager Hernández, mientras que Bobby sólo reconoce que ella tiene razón en algunos diálogos que sostiene con éste. En

un entrecruce de rol familiar y de género, frente a su manejador reconoce que ella tiene razón, pero no lo hace frente a la esposa.

8.7 Familia y género.

Tal vez por su amplia experiencia como autor de telenovelas y radioteatros, Leñero observaba la frecuencia con que las parejas se deshacían y de ahí el tema de *La mudanza*, donde ocurren discusiones pasionales de pareja, que dan lugar a actos violentos. (Leñero, 2012, p. 142). Uno de los antecedentes en el conjunto de su obra es la pieza *La carpa* (adaptación libre de su novela *Estudio Q*) donde el Director juega un papel dominante como el de Manager Hernández. Es un tirano que no tiene nombre en *La carpa* como sí lo tiene (Pepe Hernández) en *¡Pelearán diez rounds!*, como si el actor y el boxeador, que son los que cargan con el peso de la representación debieran estar sometidos en todo a los que están parcialmente fuera del escenario o del ring. En dicha obra también se forma un extraño triángulo de afectos, deberes y sumisiones, donde el Director tampoco respeta mucho a la esposa del actor, al grado de hacerle reproches: “¿Y de cuando acá es tu mujer quien dirige tu vida?”. En esa obra Silvia, la esposa del actor, decide divorciarse cuando el marido le confiesa que ha aceptado un papel protagónico y que deberán posponer las vacaciones planeadas luego de una intensa actividad del actor. Las discusiones de la pareja tienen elementos en común con los de Bobby y María por la prioridad del trabajo sobre la relación conyugal. :

SILVIA. Son seis años, Álex, seis años de vivir pisoteada por ti, humillada, convertida en un objeto de utilería. (*Transición. Irónica*) ¡Que no te habías dado cuenta!

¡Claro! Cómo iba a darse cuenta el rey del universo... Has hecho muy bien, Álex, muy bien en aceptar esa obra. El público se muere por verte y tienes que darle gusto... Yo iré a aplaudir y a gritar bravos el día del estreno. En lugar de subir a la Torre Eiffel vendré a sentarme todas las tardes frente al televisor, orgullosa de tener como marido al mejor actor del mundo. .. ¿De veras es usted la esposa de Álex? No me diga. ¡Qué marido tiene, Silvia! Es un actor increíble. El mejor.

[...]

ÁLEX. En ningún momento he hablado de cancelar el viaje, sólo de aplazarlo por unos meses. Qué son seis o siete meses cuando tenemos por delante toda la vida para recorrer el mundo... Entiendo que te moleste y que te duela, como a mí también me molesta, aunque no lo creas; pero de ahí a considerar que no me importe o a pensar que te he tenido esclavizada hay un abismo. No es cierto. (*Pausa*) Nos queremos, Silvia, en el ambiente hay pocos matrimonios como el nuestro. (Leñero, 1985c, pp. 276-277).

Cansada de la situación, Silvia se suicida. Aunque así aparece en la versión original el desenlace fue distinto en la primera puesta en escena, ya que por presiones del director, que adujo dificultades de tipo práctico, Leñero se vio obligado a autorizar la omisión del suicidio.

Un hecho que aúna la práctica del boxeo y la combativa relación entre los esposos puede pasar inadvertido, pero tiene sin embargo su carga simbólica de dos maneras. Es el momento en que suena la campana y Bobby se ha retirado a un extremo del ring, dando la espalda a María (p. 36). Antes de que inicie un combate es posible que un boxeador esté de espaldas al ring, mientras realiza algún acto de preparación (un estiramiento, recibir alguna instrucción, etc.), pero dar la espalda al contrincante durante el combate constituye una rendición: el réferi da por terminada la pelea de inmediato y se declara un nocaut técnico. Aquí Bobby estaría manifestando una especie de rendición ante María. La acción está a

cargo sobre todo de María y la pasividad recae en Bobby. Ella es quien lleva a cabo sus propósitos, aunque ambos son víctimas uno de otro. Aplicando palabras de Miguel Nieto (2010, p, 239) a una situación doméstica, sufren de “las contradicciones del pasado que atenazan la intimidad de los protagonistas”.

Hemos señalado que María cumple un papel anómalo dentro del campo del boxeo. No es sólo una opositora convencida, sino que se empeña en sabotear la carrera profesional de su cónyuge, con una actitud decidida. Ya Aristóteles notaba que no era adecuado que una mujer fuese viril o que produjera terror. (Aristóteles, 2000, p. 137), pero ella invade el territorio masculino que es el ring (considerando que en los años en que se escribió la obra el boxeo femenino no se había generalizado aún), que es además un espacio que ella odia. También “invade” la condición viril con el empleo de un arma y el homicidio de Bobby. El hecho de que María le entregue el pequeño revólver tiene una connotación fálica. Se lo quiere dar como un regalo, pero también juega con el arma y se lo mete a la boca, fingiendo suicidarse. En el fondo, María no es viril pero sí genera terror. Es la némesis femenina, la que por su miedo decide que la condición de boxeador conlleva daños irreversibles. Aunque muy lejos de ser Casandra, ella habla y predice, pero no es escuchada.

Existe un cruce de género entre la condición femenina y el chantaje moral. Con su actitud extrema, María parece estar sujeta anímicamente al hombre, como si su vida dependiera de la decisión que tome su esposo. A su vez, éste queda como un hombre de escasa visión de mundo, pues su propósito de vida y su futuro se reducen al boxeo y, cuando mucho, a su familia, porque cabe remarcar que

mantenía la custodia de sus niños y no los dejó al cuidado de otra mujer o de otra familia.

De un modo que tiene mucho de caricaturesco Manager Hernández se expresa con una actitud de machismo respecto al dolor, lo cual corresponde a ideas arraigadas dentro del mundo del boxeo y a estereotipos difundidos por el cine mexicano. Cuando Bobby le cuenta que él y María hablaron y pelearon, Manager Hernández hace uso de una falacia minimizadora señalando que “A cualquier cosa le llaman ahora pelear”, con lo cual refuerza la connotación machista del boxeo. Para él, discutir con una mujer no equivale a pelear. Y más adelante, ante lo que considera una falta de respeto por parte de Bobby, tiene una reacción de macho viejo: “De cuándo acá te atreves a hablarme así” (p. 48). Y del dolor físico personal en una parte localizada del cuerpo se pasa a una dimensión de caída moral totalizadora:

(...) Bobby se duele de la herida en la ceja.

BOBBY.- Au... Me abrieron la ceja.

MANAGER HERNÁNDEZ.- Te partieron la madre.

BOBBY.- Eso. Me partieron la madre... Fue eso, ¿no?

Ajeno a la preocupación de Bobby, Manager Hernández continúa secándolo y frotándolo. Parece malhumorado. (p. 13).

La familia puede ser un estorbo para que el patrón o el jefe puedan cumplir sus personalísimos objetivos. Un estorbo que debe eliminarse de raíz. Una acción importante de la novela *¡Vámonos con Pancho Villa!*, de Rafael F. Muñoz es la del famoso general resolviendo el problema de que Tiburcio Maya, uno de sus dorados, se haya tenido que retirar de la brega revolucionaria porque su esposa y su hija no quieren que continúe peleando. Como solución, Pancho Villa entra a la

casa y mata a balazos a las dos mujeres. A pesar del horrendo crimen, Tiburcio accede a unirse al ejército villista junto con su pequeño hijo, único sobreviviente de su familia.

También para el guerrero-boxeador la familia puede ser un obstáculo pertinaz. María estorba a Bobby y así es como lo percibe Manager Hernández, que a diferencia de Pancho Villa, no mata a balazos a la mujer pero sí le devuelve la pistola para incitarla a que se suicide. En virtud de la obstinación riesgosa de Bobby, este matrimonio que puede considerarse aún joven, con hijos pequeños, se mantiene en una situación de limbo por la separación física y la discrepancia de objetivos. Resulta por ello curioso recordar que Norman Mailer hace una comparación entre los efectos perturbadores de un golpe directo de nocaut donde el boxeador sigue, sin embargo, en pie, lastimado para siempre sobre el ring, y la situación de un marido dentro de un matrimonio terrible, el cual ninguno de los dos cónyuges sabe cómo concluir:

There is a threshold to the knockout. When it comes close but is not crossed, then a man can stagger around the ring forever. He has received his terrible message and he is still standing. No more of the same woe can destroy him. He is like the victim in a dreadful marriage which no one knows how to end (Mailer, 1997, p. 199).

Entre María y Bobby se ha violado un pacto no escrito entre esposos, que es el de que éste no volvería a pelear. Asimismo, una ruptura en la comunicación mutua después del internamiento de ella. Se sobreentiende que han tenido varias peleas.

BOBBY: Quedamos en que me avisarías.

MARÍA: Pensé que no... Como te fuiste corriendo de Los Ángeles.

BOBBY: No me fui corriendo. Me fui de Los Ángeles por los niños, María. Estuvimos de acuerdo.

MARÍA: Estuvimos de acuerdo en muchas otras cosas y tú no cumpliste tu palabra.

BOBBY: Eso no es cierto.

MARÍA: Me traicionaste.

BOBBY: No es verdad.

MARÍA: ¿Cómo debo entender entonces esto? (*En referencia al ring:*) Todo esto. (p. 27).

Más adelante ella le recrimina:

MARÍA: ¡Porque eso no se le hace a nadie, Roberto! Ni a tus hijos ni a ti mismo, ¡a nadie! No se puede echar todo a la basura de un soplido. Los proyectos, la casa, el negocio con Swanson, tus palomas, el libro... Eso se llama traición, no tiene otro nombre. Y traición porque lo hiciste a mis espaldas cuando yo tenía cruzados los brazos... ¿Qué pensaste? A esa vieja loca le doy tres vueltas y me la mareo. Ahora que tiene los ojos cerrados mando todo al demonio y le doy una puñalada por la espalda. Ya cuando los abra no se podrá hacer nada, y lo siento, mi vida, ésta es la situación... ¡Pero qué pensabas, por Dios santísimo!, ¿que allá no llegan los periódicos ni las noticias, ni hay nadie que un día vaya y me suelte: mira, mira, ya viste, tu marido ya firmó una pelea?... ¿Qué pensabas, Roberto, qué creíste? ¿O es que ya ni siquiera te importó lo que yo pudiera sentir? (p. 31).

Es un enfrentamiento de boxeadores, pero también una lucha de pareja.

Ambos pueden opinar en un nivel de igualdad, aunque en otras épocas la mujer no podía hacer ese tipo de exigencias al varón. Sólo le quedaba resignarse. Quizá era el caso de Lydia en *The Admirable Bashville*:

LYDIA. And now, farewell. / You must not come again, unless indeed / You can some day look in my eyes and say: / Lydia: my occupation's gone.

CASHEL. Ah, no, [...] What other occupation can I try? What would you have me be?
(Shaw, 2010, Acto II, párrs. 97-98)

Claro que las motivaciones eran las de hacer de Cashel un caballero. Él refiere las desdichas de su nacimiento, derivadas de la falta de atención de su madre, para justificar su profesión. Y cuando ella le replica que hay otras motivaciones en el mundo, él contesta con una enumeración a base de comparaciones de quienes aman sus profesiones y no podrán dejar de ser nunca lo que son para convertirse en sus opuestos:

Go tell thy painters to turn stockbrokers / Thy poet friends to stop o'er merchant's desks / And pen prose records of the gains of greed / [...] / Then return / To me and say: Cashel, they have obeyed, / And on that pyre of sacrifice I, too, / Will throw my championship. (Shaw, 2010, Acto II, párr. 110).

“Toda vocación es cruel”, dice Cashel y es tan firme en su fidelidad al Ring con mayúsculas que concluye aseverándole a su prometida: “Tempt me not, woman. It is honor calls. / Slave to the Ring I rest until the face / Of Paradise be changed” (*Idem*, Acto II, párr. 124). A fin de cuentas, un juego de palabras, porque William Paradise es el nombre de su rival de esa noche. El protagonista terminará renegando de su profesión y refiriéndose a la pelea que había sostenido como “la pasada función burda y brutal de ese mal llamado deporte [of miscalled sport]”. (*Idem*, Acto III, párr. 91).

Es ambiguo hablar de falta de pertenencia de Bobby al ámbito familiar, que lo hace evitar el confinamiento en el hogar. María pregunta por los hijos y Bobby le dice que siguen bajo su cargo y no fueron entregados a Julia, personaje ausente del que sólo se puede deducir que sea algún familiar o amiga de Bobby. Ella parece dudar acerca de si Bobby tiene bajo su custodia directa a los niños (pp. 25-26). Cuando ella expresa: “bueno, menos mal”, Bobby contesta haciendo un juego

de palabras: “Menos mal, no. Muy bien. Hemos estado muy bien”, lo cual pareciera hacer suponer que no es importante la ausencia materna.

En la discusión entre ambos, Bobby “va hacia ella y la toma del brazo para tratar de conducirla fuera del ring” y le indica que vayan “a otra parte”: “Vamos a la casa. Les dará gusto a los niños”. (p. 30). Más adelante, luego de seguir con la discusión conyugal, Bobby le pide dos veces más que vayan a la casa, pero ella, le contesta al final “No. Aquí está bien” (p. 33). Cuando Manager Hernández le dice que es una loca él indica que es la madre de sus hijos (p. 47). Un favor que le pide al manager, cuando los auxiliares lo van a llevar al hotel (pp. 50-51) es la de ir a su casa no sólo para ver a sus hijos sino también a María. Bobby quiere ir para tranquilizarla, pero sobre todo por el temor de que ella intente suicidarse delante de los niños. Manager Hernández cumple una función de intermediario en relación con la esposa, proponiendo dejarla satisfecha con la explicación y dejar que luego de la pelea sea Bobby el que se encargue (pp. 52-53). En dos acotaciones expresa que Bobby se muestra interesado por María y pregunta por ella: “¿Qué sabe de María?” (p. 74), “¿Qué hay de María?” (p. 79).

Además de la violencia inherente al boxeo, ocurren otras manifestaciones tanto de carácter físico como moral. Si bien, la agresividad se ha considerado de modo estereotípico como un atributo masculino, en este caso la violencia más fuerte proviene de María, quien genera daño a Bobby antes del combate de éste, ya que logra disminuirlo tanto física como moralmente. María se manifiesta en una condición de furia, pero también de tristeza. En sus actitudes se pasa de un

intento de ser razonable a una desesperación que la conduce a querer imponerse a toda costa.⁷⁵

La escena amorosa no está exenta tampoco de violencia, la cual se aúna a ciertas formas de pasión coital, pues Bobby desprende y hasta rasga porciones de la ropa de María (p. 87). Si por un lado, él explora bajo la falda y entre las piernas de su esposa, que es decir, que se remite a sus órganos genitales, ella le pega un puntapié en los testículos (p. 91). Pegarle con el pie puede verse como una manera de despreciar su condición de boxeador y el hecho de que el blanco sean los testículos equivale a lastimar la sede mayor del machismo. Por demás, el *güevón* es golpeado en los *güevos*, como se le llama popularmente en todo México a los testículos. En contraparte, los golpes de Bobby a María no se dan con el puño cerrado sino con la mano abierta en el rostro, lo cual, proviniendo de un boxeador, no es para nada menos dañino. Es irónico que en una pelea de boxeo María recurra en la primera versión a un puntapié que golpea (1986, p. 38) y en la segunda a un rodillazo que alcanza. En la pelea con María, “Bobby se dobla de dolor por el golpe. Cae de rodillas sobre la lona y ahí permanece profiriendo exclamaciones inaudibles hasta que el dolor transcurre. Por fin se levanta y mira iracundo a María” (p. 36). Bobby y María se han lastimado mutuamente y luego ambos incurren en la actitud de sentir remordimientos y disculparse. Bobby desafía el dolor físico que sin embargo repercute en María.

⁷⁵ Compárese con el protagonista de *El round del olvido*, de Eduardo Liendo: “Además, dijo algo que yo nunca le iba a perdonar: que lo mejor era eso que había sucedido porque siendo así yo podía dejar el boxeo. Quiso tocarme el pómulo herido y aparté su mano arrecho, no quería que me viera nadie como un tipo que daba lástima, como un desgraciado derrotado para siempre y, mucho menos, la mujer que dormía conmigo. Creo que en ese momento, todo cambió entre nosotros, por lo menos para mí. O sea, pensé, vade retro con el lagrimero”. (Liendo, 2002, p. 152).

Ella considera que los daños físicos pueden ser irreversibles. Es un dolor moral, donde el remordimiento juega un papel: “Te arrepentirás no te lo podrás sacar nunca de la cabeza”. Cuando María desciende, Bobby se queda cabizbajo, pensativo. Se habla de heridas por dentro, que equivale físicamente a decir en la cabeza:

MANAGER HERNÁNDEZ: Tarde o temprano todos tenemos que terminar esta vida de algún modo. Para los que vivimos en el box, las heridas del box no son un mal modo, señora, se lo aseguro. Son una enfermedad cualquiera, como un cáncer, como un pulmón roto....

MARÍA: La locura no es una enfermedad cualquiera. (p. 62).

Bobby tiene antecedentes de daño tal como señala María al alegar que “el Dr. Ortiz se lo dijo” (p. 63), que es un argumento relacionado con la medicalización, reforzado con la mención de las radiografías que ella dice haber visto. En este caso se da una diferencia radical con la obra *Requiem for a Heavyweight*, de Rod Serling, donde el protagonista se ve obligado a hacerle caso al médico y no tiene más opción que dedicarse a una actividad menos riesgosa, que es la lucha libre comercial (el *catch*). A pesar de la afirmación de María, Manager Hernández niega la existencia de ese dictamen, lo cual no abate el planteamiento que ella hace.

Según el punto de vista de María, Bobby es “un torturado que se deja asesinar poco a poco”. Una muerte a medio camino o una condición de idiota permanente, provocadas por sí mismo en cualquier caso. Y aunque ella dice no querer que Bobby termine mal, se mata y lo mata.

Lo que en términos dramáticos se conoce como lance violento (Alonso de Santos, 2008, p. 186) es en este caso el disparo de la pistola efectuado tres veces en la primera versión y dos en la segunda. El balazo es una exagerada forma de interpelación de María a Bobby, con el que logra, inevitablemente, llamar la atención de él y de todos los espectadores. En la obra se evidencia de nuevo la paradoja de que el boxeador sea poderoso en el ring, gracias a su fortaleza física y el poder de sus puños, pero que sea un ser frágil, vulnerable, no sólo en la realidad real sino también en el ring del hogar doméstico.

9.- Análisis comparativo de *¡Esta noche, gran velada! ¡Kid Peña contra Alarcón por el título europeo!*, de Fermín Cabal, y *¡Pelearán diez rounds!*, de Vicente Leñero

En este capítulo se llevará a cabo una comparación entre las dos obras que son materia de este trabajo. Se retoman las pautas que se emplearon para considerar la conformación teatral y la inserción textual del campo del boxeo, agregando otros aspectos de síntesis. Consideramos las opciones que plantea Vázquez Medel en cuanto a que

el comparatismo, al situar dos o más discursos (al modo de figuras) sobre el fondo común en el que resaltan similitudes y diferencias, opera a través de dos estrategias básicas: o bien la utilización de lo común en beneficio de la diferencia, o bien la apreciación, por encima de matices o rasgos diferenciales de aquello que tienen en común las realidades comparadas (Vázquez Medel, 2010, p. 49).

Existen diferencias notorias a primera vista pero también elementos comunes, que hacen pensar en relaciones de complementariedad o de enfoques desde distintas perspectivas. Nos centramos en dos grandes aspectos, que son la composición dramática y el campo del boxeo para cerrar con unas conclusiones generales.

9.1 Composición dramática.

Tanto Fermín Cabal como Vicente Leñero han sido dramaturgos cuyas obras cuentan con numerosas representaciones y que desde hace décadas constituyen referentes para el teatro español y el mexicano, respectivamente. Una de las diferencias de tipo biográfico respecto al ámbito teatral es que Cabal fue actor y se

ha desempeñado por décadas como autor y director además de dramaturgo mientras que Leñero, fuera de algunas prácticas juveniles y momentos muy esporádicos como actor, es dramaturgo, aunque le gusta trabajar de cerca con los directores en las puestas en escena de sus obras. Cabe señalar que tanto *¡Esta noche, gran velada!* como *¡Pelearán diez rounds!* se estrenaron en la década de 1980, una en 1983 y la otra en 1985. Leñero reconoce el antecedente de Cabal junto con el de otros dramaturgos.

En cuanto al contexto, el boxeo es un deporte de interés masivo en México desde la década de 1930 mientras que en España, aunque ha tenido etapas importantes no es un espectáculo que arrastre multitudes y despierte pasiones. Sin embargo, en la época en que se escribieron ambas obras se habían alcanzado logros boxísticos tanto en España como en México como para justificar que se escribieran obras con el tema del boxeo, algo que compartieron con obras con del mismo escritas en otros países iberoamericanos.

¡Esta noche, gran velada!, de Cabal se puede considerar totalmente ficticia, sólo sustentada en que durante la década de 1970 se dieron varios combates entre españoles por el título europeo. En cambio, en la obra de Leñero existe una base realista de tipo directo, por tratarse de una ficcionalización de la historia de Bobby Chacón y su esposa Valerie, en una síntesis con cambio de nombres propios, lugares y hechos. Los títulos de ambas obras provienen de modos normalizados de anunciar los combates, sólo que desde diferentes puntos de vista. La obra de Cabal reproduce la frase con que comúnmente se anuncia una pelea de boxeo a través de un cartel, de un carro de sonido o por spot radiofónico mientras que en el caso de la obra de Leñero se trata de una

expresión precisa de la duración pactada conforme a los reglamentos del boxeo y remite al inicio de la presentación del combate ante el público a cargo del anunciador de la pelea. Ambos títulos se escriben con signos de admiración, con lo cual se generan connotaciones de emotividad hiperbólica y se remarca la condición de espectáculo masivo inherente a este deporte.

En cuanto a la organización escénica hay varios puntos de similitud y divergencia. Las dos obras se desarrollan en recintos boxísticos, en un caso el vestidor y en el otro el ring, que tienen una relación de inmediatez espacial (sólo separados por los pasillos), temporal y de acción. Ambas obras tienen en común la unidad de lugar pero sólo como ámbito físico, ya que en el caso de *¡Esta noche, gran velada!* se trata de un vestidor en el cual existe uniformidad de uso para la preparación inmediata -tanto anterior como posterior- del púgil antes de subir al ring o bajar del mismo y donde concurre la gente que lo auxilia en sus labores de boxeador, mientras que en el caso de *¡Pelearán diez rounds!* el ring cumple una pluralidad de funciones, conforme a los cambios temporales. Conforme a Lotman (1987-88, p. 68), se puede considerar que en ambos casos la decoración se integra a la conformación del lugar y tiempo de la acción, además de cumplir con la delimitación del espacio teatral.

En *¡Esta noche, gran velada!* existe un plano temporal único y un enlace de acciones, que van sincronizadas, en tiempo real, con el tiempo del espectador, en tanto que en la obra de Leñero, por influencia del *nouveau roman*, existen anisocronías, a manera de palíndroma temporal y de eterno retorno, que equivale simbólicamente a no poder salir del ring, que es como decir, a salir del campo del boxeo con sus aspectos favorables y desfavorables. Su sentido de teatro

documental no se contrapone a esta situación, ya que, siguiendo a Peter Weiss, las interrupciones de la información y disolución de la estructura pueden propiciar una visión de conjunto y síntesis (Weiss, 1976, pp. 107-108). Una interpretación acerca de este uso es la que da el crítico mexicano Bruce Swansey (1986, p. 106) cuando señala en su reseña de 1985 que este texto de Leñero, “continúa la saludable emergencia en nuestro teatro, de un lenguaje capaz de explorar la intimidad del personaje y de fragmentar el tiempo, haciendo de toda percepción un elemento tan caprichoso como la misma conciencia humana”.

Aplicando de nuevo ideas de Lotman (1987-1988, p. 62), esta acción repetida aparece como una “cadena de distintos episodios (construcción sintagmática) y, por otra, como una variación reiterada de cierta acción nuclear (construcción paradigmática)”, que podría emplearse para describir un combate de boxeo con su división en rounds. El semiótico estoniano notaba que determinadas leyes de la realidad se vuelven objeto de estudio lúdico, por lo que en el caso de las deformaciones del tiempo en *¡Pelearán diez rounds!* parecen corresponder a una índole también de juego, en una idea de estructurar su obra empleando real y simbólicamente la idea de los rounds.

Empleando categorías de García Barrientos (2012, pp. 96-98), el tiempo diegético, escénico y dramático coinciden en *¡Esta noche, gran velada!*, mientras que en *¡Pelearán* el tiempo diegético corresponde a un lapso de unas horas, con lo cual no se sincroniza con el tiempo escénico y en virtud de las anisocronías se genera un especial tiempo dramático, caracterizado por las repeticiones.

Recurriendo de nuevo a García Barrientos (2012, pp. 90-92), *¡Esta noche, gran velada!* tiene una forma de construcción cerrada, en cuanto a poseer unidad,

concentración y una relación jerárquica de todos los componentes mientras que *¡Pelearán diez rounds!* por su ruptura con el desarrollo lineal de los hechos encaja más bien en una forma constructiva abierta, El tiempo en *¡Esta noche, gran velada!* acentúa el realismo dentro de la ficción al acentuar su verosimilitud. En *¡Pelearán diez rounds!* la reiteración equivale a hablar de una cárcel que aprisiona la voluntad del boxeador.

Hay un plano realista en *¡Esta noche, gran velada!* (aun incluyendo el sueño contado por Kid) mientras que en el segundo caso ocurre una reduplicación temporal en la primera versión y una ambigüedad de planos tanto de tipo de realista como imaginario debido a la circularidad, que dan lugar a preguntas como: ¿Murió Bobby? ¿Soñó Bobby? ¿Por qué aparece tirado en forma de cruz en los dos casos, al principio y al final?

Puede hablarse de unidad textual estilística en *¡Esta noche, gran velada!*, ya que los tipos de lenguaje empleado corresponden a la gente común, estén o no dentro del campo del boxeo, mientras que en *¡Pelearán diez rounds!* la unidad textual sólo se amplía con la inclusión de un locutor que narra la pelea de Bobby y Caballo Sánchez en tiempo real. En *¡Esta noche, gran velada!* abunda el empleo de la dilogía con sentido humorístico, mientras que en Leñero se encuentran pocos casos como el siguiente, qué más bien dan una connotación de ansiedad:

SECOND. Para mí, lo único que quieren es más dinero, o más porcentaje.

MANAGER HERNÁNDEZ. Cuánto.

SECOND. No sé, don Pepe.

MANAGER HERNÁNDEZ. Entonces cómo dices que quieren más porcentaje si no sabes.

SECOND. Lo que no sé es cuánto, don Pepe. Cuánto más. (pp. 55-56).

En el caso particular de ambos, de manera más evidente en Mateos y Achúcarro en *¡Esta noche, gran velada!* y en Manager Hernández en *¡Pelearán diez rounds!*, se percibe un lenguaje con destellos de violencia verbal masculina. En el caso particular del segundo, su vocabulario (como el uso del vocablo “güilas”) corresponde a un sector de la clase popular de la capital mexicana.

Los personajes cuentan con motes o diminutivos infantilizadores, lo cual va a contrapelo de los apodos cargados de violencia y amenaza tan abundantes en el boxeo, tal y como detalla Joyce Carol Oates, y se aúnan a los que la propia escritora norteamericana señala: Kid, como niño o jovencito, y Bobby, diminutivo del hipocorístico de Roberto o Robert. El nombre real de cada uno sólo es pronunciado por la efímera enamorada de Kid y por la esposa de Bobby.

En cuanto a la trama, los dos incidentes desencadenantes provienen de mujeres. En *¡Esta noche, gran velada!* la carta de Anita abre la caja de los males y de las revelaciones. A partir de ahí se conoce el modo en que se han construido triunfos como el de su título de Miss Zamora y su papel de modelo, todo ello comprado con dinero de Kid. Anita procura recomponer el orden, cuando se ha enterado de la victoria de Kid, pero su tentativa es ya imposible. Fue la causa del mal irreparable y su arrepentimiento ha llegado demasiado tarde. En *¡Pelearán diez rounds!* el incidente desencadenante es la llegada de María al ring en vísperas de la pelea de Bobby, con una situación previa ambigua, debida al manejo de la temporalidad, pero siguiendo una lógica de acciones. La esposa planea suicidarse si su marido sigue peleando. La confrontación de posiciones al respecto se da a través de un diálogo real entre los esposos y en *¡Esta noche,*

gran velada! de uno perversamente falso entre Marina y Kid. En ambas obras hay discusiones que, en términos de Huizinga (2005, p. 110), corresponden más bien a “porfías denigrantes”, ya que se basan no en “el argumento sino en la denigración más aguda y contundente”. El juego del matrimonio envuelve o encubre el auténtico compromiso por el otro dentro de un impulso moral. En el caso de Kid, además, la madre, personaje ausente, le ha pedido que deje el boxeo.

Las mujeres juegan un papel distinto en ambas obras, aunque ambas hacen uso del chantaje moral del matrimonio (o la familia) para ayudar a convencer al boxeador. En el primer caso, Marina miente, finge, para hacerlo pelear. En el segundo, María habla con la verdad y trata de convencerlo de que no pelee. Tanto en *¡Esta noche, gran velada!* como en *¡Pelearán diez rounds!* existen dos formas de chantaje moral provenientes de la mujer, con la diferencia de que en el primer caso ocurre a base de una mentira, de un embarazo falso y una inexistente promesa de matrimonio, y en el segundo es más explícito, ya que se trata de un posible suicidio a fin de provocar una carga de conciencia en el presunto motivador, a quien se quiere dejar vivo como víctima. El chantaje moral en *¡Esta noche, gran velada!*, como estrategia perversa, surte efectos inmediatos en cuanto a facilitar que el púgil suba al ring, mientras que en *¡Pelearán diez rounds!* está dotado de veracidad al concretarse en los hechos. Hay una relación pasional a distintos niveles. En un caso de tipo melodramático, en el otro con diversos matices de violencia, aunque en ambos casos, existe agresión hacia la mujer. En un caso, la mujer no logra su cometido –hacerlo abandonar, no pelear-. En el otro sí logra el cometido, que es el de que suba al ring. En un caso, chantaje

moral; en el otro, engaño a partir de una falta de responsabilidad. Bobby no se conmueve, Kid, en cambio, sí. En un caso hay una base de verdad, en la otra no. Las palabras de Mateos valen para los dos casos:

MATEOS. La verdad es que nos ha salido el tiro por la culata... No siempre se gana, Kid, tú lo sabes mejor que nadie... Y con las mujeres más aun; si te soy sincero creo que con las mujeres no se gana nunca, hagas lo que hagas... Pero qué le vamos a hacer, parece que son imprescindibles, y hasta los más bragados terminan pasando por el aro. Pero volvamos a la realidad. [...] (p. 106)

El combate con las parejas amorosas confluye con los ímpetus de lucha, pensando con Ortega y Gasset que tal vez se encuentre en el amor “el prototipo de la vitalidad primaria, el ejemplo mayor de deportismo biológico”. Sin embargo, en estas dos obras las batallas de amor no encuentran los gongorinos campos de pluma sino una lucha desmoralizadora de sus carreras boxísticas y aun de su propia vida.

Los dos managers intervienen en aspectos importantes de las relaciones sentimentales de sus pupilos. En *¡Esta noche, gran velada!* el manager había ayudado, comprando a los jueces, a que Anita, la novia, ganara un certamen de belleza. Respecto a Marina, puede decirse que manager y mujer son pareja y cómplices. Pero en cuanto a *¡Pelearán diez rounds!*, María y Manager Hernández son rivales. Los managers también se ven obligados a confrontarse con la familia, que desea que el boxeador se retire. En el caso de Manager Hernández y María la discusión es real mientras que en *¡Esta noche, gran velada!* se da un diálogo metateatral entre Kid y el manager convertido en madre suya.

Existe un trasfondo ético en ambos casos. En esta obra de Leñero no se aprecian actos solidarios, sino sólo a los que obliga el trabajo o los intereses boxísticos, en cambio se aprecia la actitud amistosa de Sony respecto a Kid. En cuanto a la voluntad de ocuparse de sí mismo, en *¡Esta noche, gran velada!*, el protagonista, Kid, conduce su vida con honestidad y coherencia, pero se encuentra con el choque entre su autonomía moral y la fragilidad de su existencia. Aplicando conceptos de Ricoeur (2008, pp. 86-100), puede decirse que en las palabras de Kid se percibe “el lenguaje que eleva el deseo humano al rango de exigencia”. Kid responde de sus actos, en la medida en que es capaz de asumir su acción, satisfaciendo la regla y cargando con las consecuencias de la infracción. Al dar cuenta de la acción que infringe, es responsable de sus actos y es de suponer la medida en que admite que caen bajo su cuenta. Es obvio que no presupone cuál es el fin a alcanzar, el desfase entre la posibilidad de su tarea y las consecuencias que puede generar. Por sobre todo, Kid cree posible concretar acciones bondadosas para unas personas y como si la pura voluntad bienintencionada pudiera evitar de buenas a primeras y de modo directo, los peligros. A fin de cuentas, Kid Peña, humilde boxeador de origen rural, muere cumpliendo un deber ético y haciendo valer su propia libertad.

En su papel humano ante el destino, Bobby es un hombre que sólo mira un camino de vida, una labor en última instancia sin trascendencia en el plano de la supervivencia, debido a que no padece de necesidades económicas acuciantes, aun cuando cuenta con una familia respecto a la cual tiene obligaciones legales, económicas y sociales. Es un individuo sin objetivos a futuro, plano en su mundo. Desentendiéndose de la convivencia con su familia, que es un hecho perdurable,

prefiere seguir en el callejón sin salida de la práctica boxística a destiempo. En virtud de su inanidad moral se encuentra la cosificación, el enajenamiento que no hace pensar más que en la práctica de un deporte, a costa de los beneficios que genera a quienes no arriesgan la vida. Los objetivos se reducen a caprichos personales, dinero y una volátil gloria deportiva. Bobby cree en el boxeo por sí mismo, sin otro propósito liberador, crítico o meramente de labor de supervivencia. Puede decirse que sus ideas se inscriben en actos que conllevan mucho de enajenación, debido a que su voluntad de boxear no conduce a ningún beneficio, más que la práctica por sí misma.

Bobby no se ocupa de su propia persona y poco de su propia familia, según lo que se deduce de los propios parlamentos. Al no ser capaz de conducirse fuera del ámbito del boxeo manifiesta una personalidad anodina, sin objetivos, con tendencia a la pura naturaleza. Solamente lo motiva un poco el afecto hacia su esposa. Su estado de elección es firme en su persistencia dentro del boxeo y expresa un matiz de indecisión respecto al futuro de la integridad de su familia.⁷⁶

Conforme al papel pastoral, el manager es visto como el padre, y de la obra de Cabal se desprende el hecho de que si bien el mánager está investido de una autoridad que le otorga su misma función dentro del campo del boxeo, carece de un elemento que da estabilidad a esa autoridad que es la confianza. Por sus mismas acciones, en particular la de esta pelea arreglada, ha perdido credibilidad ante Kid y por ello no puede imponerle la obediencia que derivaría de su condición

⁷⁶ A diferencia del comandante de *Compañero*, el hombre de acción no tiene la contraparte del hombre de reflexión: "La acción frente al pensamiento. La práctica frente a la teoría. Es la única manera de medirnos y de medir el tamaño de un personaje real o imaginario" como señala Leñero (1985, p. 27).

de mánager. Se ha roto entre ellos el vínculo fiduciario que debía existir en la condición institucional de mánager-pupilo y por ello busca su autoridad en el discurso enunciado, en una búsqueda de ser creído en la presunta verdad que dice. Pero aun cuando en él mismo existe el conocimiento que lo justifica dentro del campo boxístico, no cuenta con la buena fe que lo haga convincente. Al no haber credibilidad en su discurso no puede generar la creencia en su pupilo y a semejanza de tantos gobernantes dictatoriales y populistas, trata de capitalizar en su beneficio la autoridad más antigua, la que legitima todo discurso, que en el caso del Kid es la de la madre de éste. Para ello, se apropia -a través del recurso de la ficción- de la personalidad de la madre y de su discurso, recurriendo a una especie de “mito de vetustez” y confiando en el hecho de que ella sí mantiene la credibilidad derivada de su autoridad materna.

El mánager fracasa aun con este subterfugio, pero el éxito vendrá inesperadamente a través de Marina y su capacidad de encarnar una semejanza en la vida del Kid, quien sucumbe ante “la mentira que la malignidad busca acreditar” (La frase es de Ricoeur, 2008, p. 97). La credibilidad perdida del mánager es acreditada en el discurso de Marina con su historia de embarazo no reconocido, de futura madre soltera y sufrida, que el boxeador asimila por analogía con su propio caso, es decir, el de su propia madre que por viudez carece del varón con el cual engendró un hijo. Marina ofrece una credibilidad que el Kid asume por una compasión inconsciente que lo lleva a realizar un acto quijotesco.

Manager Hernández, a su vez, se autodefine como padre, a manera de un pastor o un destinador, de la carrera de sus pupilos. Las circunstancias obligan a manager y pupilo a hablar derecho a pesar de encontrarse en vísperas de una

pelea arreglada, con la doble presencia de la imagen pública y el drama interno, corrompido, degradante. La propuesta hecha por Manager Hernández es típica de la práctica boxística profesional al procurar ganar esta pelea tramposamente para luego aspirar a un triunfo realmente legal. La actitud que propone es la justificación de cometer una falta ética actual para luego pensar en una recompensa a futuro.

En su papel pastoral ocurre también el diálogo real entre el manager y María acerca del futuro inmediato de Bobby, donde ella le reclama la explotación (“si usted no le hubiera exprimido hasta la última gota”). Manager Hernández enfatiza la condición de adulto de Bobby con capacidad de decisión, “no es un niño” y, se victimiza, al referirse a Bobby y a sus demás pupilos: “son ellos los que me obligan a enseñarlos”. No obstante, se manifiesta sujeto a la suerte de que le llegue un boxeador con “magia” para poder triunfar. Lejos de la voluntad inserta en la acción racional, para él encontrar a un buen prospecto equivale a sacarse la lotería. El mundo boxístico de las peleas, la carrera, los récords, el entrenamiento, dentro de delirios de grandeza, hacen que para él lo único importante sea “llegar muy lejos”, lo cual se traduce ante todo en términos económicos. Su celo pastoral de manager lo lleva hasta incitar a María a suicidarse cuando le expresa que es ella “la que tiene que retirarse del mundo” y cuando le devuelve la pistola que ella había pretendido obsequiar a Bobby. En los tres personajes principales no se aprecian actos solidarios, sino sólo aquellos a los que obligan el trabajo o los intereses boxísticos. O, aun más, el complejo acto de autodeterminación que es el suicidio.

En suma, con distintos recursos y estrategias, aunque también con elementos teatrales en común, las dos obras presentan de modo confluyente,

contrapuesto o complementario los temas relativos al boxeo, la corrupción, el cuidado de sí, el amor y la muerte. Aunque el *agon*, la competición, triunfa de varios modos, la *areté* sigue latiendo a pesar de las derrotas.

9.2 Mundo del boxeo.

Los dos protagonistas asumen actitudes opuestas: Kid se resiste a subir al ring y Bobby se niega a salir de él. Ambos protagonistas ostentan su identidad como boxeadores, con manifestaciones de orgullo y actitudes de curiosidad y respeto hacia sus respectivos rivales. Bobby ama el boxeo por sí mismo y carece de voluntad para abandonarlo. En cambio Kid hace evidente su decisión de abandonarlo al romperse la motivación conexas de tipo sentimental. Los dos mantienen apego al boxeo, pero no a sus prácticas corruptas aunque ambos sean objeto de la corrupción en el boxeo.

Kid es como un peregrino, que fue del campo a la ciudad y quiere regresar al paraíso, al vientre materno. Volverá de una actividad compleja y moderna como es el boxeo a una de tipo tradicional, como es la cría de cerdos. Con su “menosprecio de corte y alabanza de aldea”, su añoranza lugareña, Kid parece tener un horizonte de vida al querer regresar a criar cerdos, una manera casi de ser anacoreta. Demuestra pertenencia a un origen y apego por el confinamiento en el hogar. En cambio, Bobby sólo piensa en su regreso, en mantenerse dentro del boxeo, por lo cual su familia queda relegada a un segundo plano. Kid y Bobby están en decadencia. Ambos dejaron ir la oportunidad de ser campeones por hechos triviales, aunque en Bobby entra más un criterio de decisión por haberse

retirado temporalmente. “Fue el mejor y pudo llegar, ¡ay señora!, pudo llegar a donde usted no se imagina” (p. 61).

El cuerpo, en sus condiciones natural e histórica-personal, ocupa su lugar en el plano social y en cultural. En los dos casos se hacen presentes teatralmente los recursos boxísticos en cuanto a implementos, auxiliares (seconds) y prácticas previas al combate. Se percibe la ritualización de la atmósfera teatral. En uno se escamotea el combate y sólo se sabe a través de parlamentos posteriores. En el segundo caso se presenta de manera mimética ante los espectadores. En el primer caso el público juega un papel convencional, en el segundo presencia la obra teatral y el combate, porque está alrededor de un ring, que cumple el papel de escenario y se presupone que deberá seguir las normas de conducta de un espectador de boxeo en la sala, con lo cual se transgrede la ritualidad propia del teatro convencional.

En algún momento un elemento de la parafernalia boxística puede cobrar un carácter simbólico, como ocurre con el uso del banquillo en situaciones no comunes. En *¡Esta noche, gran velada!*, Mateos se sienta en el banquillo desesperado primero por la negativa de Kid a pelear y más adelante, al momento de la pelea (p. 114) mientras que en *¡Pelearán diez rounds!* emplean el banquillo tanto Manager Hernández como María, ella en la discusión con Bobby, como si fuera una contendiente.

El “bisnes”, anglicismo empleado en *¡Esta noche, gran velada!* (p. 107) –y que según Antonio José Domínguez proviene del mundo de las drogas- resulta sintomático en su vinculación con el mundo del hampa. El *bisnes* obliga a la simulación de los combates, con ganadores y perdedores preestablecidos. En

ambas obras las peleas están arregladas, sólo que en relación inversa una de otra, ya que al Kid le corresponde ser el derrotado, dejándose noquear en el quinto round, aunque subirá al ring para derrotar a su rival, y Bobby, en cambio, será el ganador, procurando noquear a su rival en el mismo quinto round, lo cual no ocurrirá a causa del disparo de María. En ninguno de los dos casos funciona el tongo. En el primero por la resistencia de Kid, al asumir una actitud ética y de solidaridad con la mujer abandonada y con el auxiliar apostador. En el segundo caso se cumple el riesgo de que Joel Caballo Sánchez cambie de opinión y prefiera mantener su carrera ascendente. Queda al aire si será objeto de alguna venganza, o bien, si las apuestas tuvieron una variación importante. Existe también un arrepentimiento por el tongo, aunque con distintos fines, en el caso de Kid y de Caballo Sánchez.

El reclamo de Mateos (*¡Esta noche, gran velada!*, p. 102) a Kid tiene puntos en común con el de Manager Hernández a Bobby (pp. 14 y 16), en cuanto a sus quejas acerca de la pobreza y de la ingratitud de sus pupilos así como de los sinsabores de ser manager. En los dos casos justifican el tongo mediante la idea de que a fin de cuentas servirá de ayuda para la carrera de sus respectivos pupilos.

En afirmaciones que tienen un matiz racista, pero que conllevan una verdad que los propios escritores norteamericanos de boxeo han señalado inevitablemente como verdad (sólo que agregando a los llamados “hispanos”), Mateos indica que en España, Francia y Alemania los jóvenes ya no se interesan por el boxeo y que sólo en Estados Unidos este deporte sigue vivo “porque tienen negros” (p. 118). En Manager Hernández la violencia se impregna de machismo

en su comparación de épocas en el boxeo, al enfatizar la valentía de los peleadores que ganaban poco dinero pero que para abatir su pobreza se veían orillados a pelear “de pueblo en pueblo”. Exalta la ausencia de racionalidad y de cuidado del boxeador e implícitamente denuesta la regulación más estricta que regía en el boxeo profesional durante la década de 1980. La relación de la masculinidad triunfante y combativa se aúna a la del poder sexual, pues como señala el Zurdo podía pelear tres veces al mes y luego irse con las güilas (es decir, prostitutas, en el habla de los barrios pobres del Distrito Federal).

Conforme a Bourdieu (2012, p. 249) en el deporte existen discursos de encuadramiento con la pretensión de mantener la docilidad de la fuerza bruta y sumisa, con abnegación y entrega hacia los demás y están a cargo de entrenadores, dirigentes y una fracción de la prensa especializada.

Al resistirse a esos discursos de encuadramiento, Kid y Bobby rompen con la lógica de las ganancias y de la conservación de la vida. De distintos modos muestran alejamientos de las normas imperantes y para el sistema de valores pueden ser considerados subversores del campo del boxeo, además de que se manifiesta una condición alternativa que es la del regreso al campo en Kid y el deporte por el deporte en Bobby, por lo cual no caen en la mentalidad de priorizar la razón instrumental prevaleciente en los promotores y managers. Las acciones de rechazo hacia la corrupción boxística llegan al extremo de hacer manifiesta la repulsión moral. Kid le dice a Mateos “Me da usted asco. Todo lo que toca lo pudre (p. 119) y algo similar le dice María a Manager Hernández (p. 64).

Respecto al papel de los medios, la prensa deportiva aparece en el primer caso, con el comentario de *As* acerca de Kid de que está “obsoleto”. Ya se notan

problemas de lectores con bajo nivel educativo para entender el vocabulario empleado. También se hace mención de la radio, que es la manera en que Anita pudo enterarse de la victoria de Kid. Por las circunstancias del contexto mexicano, en *¡Pelearán diez rounds!* la televisión aparece como elemento presente en el escenario con un locutor que funge como un personaje que cumple un rol preestablecido por las prácticas de la locución deportiva mexicana. Ambos generan opinión, que aporta información a las condiciones en que los dos boxeadores protagonistas se desenvuelven en la obra. Por otra parte, la repetición de la acción en *¡Pelearán diez rounds!* remite al *videotape* televisivo.

La circularidad está presente en ambas obras pero se manifiesta de maneras distintas. Marcel, queriendo consolar a Kid, hace referencia en un parlamento a la idea reiterada de que las cosas volverán a su punto normal: “la vida da muchas vueltas” (p. 96), que en este caso cobra un sentido de sarcasmo por el final de Kid. En el caso de *¡Pelearán diez rounds!* se manifiesta en la estructura misma, con repeticiones y un final equivalente al principio, para un recomienzo y eterno retorno: la circularidad es equivalente de estar encerrado sin salida en el campo del boxeo, representado también, mediante una sinécdoque, por el ring que sirve de escenario. Bobby vive la doble presencia de la imagen pública de ídolo, admirado por el público, pero sumido en el ambiente degradante de la corrupción del dinero. Cumple en los hechos una función de ejemplo deportivo y de valentía para el público y a la vez es parte de una serie de hechos contrarios a la ética y que transgreden las normas escritas del propio deporte y lindan con lo delictuoso.

Es claro que el ser humano por sí solo no puede oponerse a prácticas inveteradas, que están fuertemente arraigadas en grupos sociales ligados al deporte y, en particular, al boxeo. Por ello, para ambos casos resultan proféticas las palabras que Marcel dirige a Kid: “Muchacho, uno solo no va a ninguna parte”. En esa colusión de intereses colaboran de manera complaciente participantes que van desde las esferas más altas (el ignoto don Mario de *¡Pelearán diez rounds!*) hasta los auxiliares menores (los séconds de Alarcón que se aprovechan de Sony en *¡Esta noche, gran velada!*) pasando por empresarios como Achúcarro, los managers (Mateos y Hernández) y los propios boxeadores (Alarcón y Caballo Sánchez). Del mismo modo en que Kid tendrá que “encajar el golpe”, tal como le recomiendan (p. 101), le ocurrirá a Bobby respecto a las presiones de su esposa. Más allá de esos sentimientos amorosos, ambos tienen que encajar el golpe de la corrupción boxística.

¿Es el boxeo una forma de suicidio y es lo que parecen decirnos estas dos obras? El hecho de haberse vuelto mercancía y obstinarse en su autodestrucción hace pensar si su labor es producto de la enajenación. En su caso se trata de una autodestrucción lenta, a diferencia de la decisión y rapidez de la esposa. Es decir, estamos ante dos formas de suicidio. También ante dos formas de esa dudosa condición socialmente establecida llamada “locura”.

La locura de Kid puede verse más bien como simbólica, una locura bélica. En su caso va del dominio de la lógica cotidiana a la sobrelógica de la locura amorosa caballeresca. Cualquier forma de locura inevitable debe representar un exceso del comportamiento individual, como ocurre con él, y las consecuencias se hallan más allá de los límites de la previsibilidad. La consideración de locura se

con fines de minorizar y menospreciar la verdad que plantea Kid es aplicada por Mateos, Marcel y Achúcarro en diversos parlamentos. Marcel dice que “el chico lo ha hecho con buena intención. Ya sabe, el pobre está un poco... (*Señala que le falta un tornillo*)” (p. 98). En *¡Pelearán diez rounds!* la locura se atribuye de manera explícita a María, por su obsesión para que Bobby abandone el boxeo. Esta atribución que, en general, es una forma de exclusión social constituye asimismo una forma de discriminación de género. Ella, a su vez, le atribuye a Bobby la misma condición de locura –y él mismo lo reconoce ante su manejador- por su obstinación en seguir peleando. La cabeza dura de Kid Peña se contrapone al dolor de cabeza de Mateos. Asimismo, el obstinado cabeza dura Kid Peña tiene su espejo en Bobby, llamado “cabeza de piedra” por su manager, como si fuera un guiño de Leñero a la obra de Cabal.

La derrota y la tragedia son ingredientes principales en lo que se refiere al mundo del boxeo en sus plasmaciones teatrales. A diferencia de lo que ocurre en el cine donde el triunfo, o cuando menos la tranquilidad de vida, puede rematar cualquier serie de acciones penosas, en el teatro ha dominado el fracaso final. Gumbrecht (2006, p. 121) apuntaba que “desde el comienzo del boxeo moderno, las derrotas y las tragedias de los grandes protagonistas fascinaron a los fanáticos mucho más que sus victorias”. El conflicto agónico se da en ambas partes a través del combate pero también a través de las discusiones que sostienen con sus adversarios en cuanto a propósitos.

La muerte está presente en ambas obras. Kid es asesinado en la calle de un navajazo a sangre fría, mientras que Bobby en la primera versión es asesinado mediante un balazo (además del suicidio de María) y en la segunda también,

aunque debido a la circularidad de la obra, termine apareciendo vivo de nuevo en ambos casos. Kid muere de la misma manera que el boxeador Six, en la novela vanguardista de Gómez de la Serna (1971, p. 150), donde el narrador expresa severamente que “la grandeza del boxeador tiene que estar curada por la violencia y la muerte, y si no se desmayase el vencido y no sangrase por algún lado, no tendría valor la victoria”. El final de una pelea es el momento místico, universal, donde se gana o se pierde en palabras de Joyce Carol Oates:

The moment in which the fight is turned around, and which an entire career, an entire life, may end. It is not an isolated moment but *the* moment –mystical, universal. The defeat of one man is the triumph of the other: but we are apt to read this “triumph” as merely temporary and provisional. Only the defeat is permanent. (Oates, 2006, p. 61).

Eduardo Arroyo (2013, p. 249) también dirá que no existe victoria en el boxeo sino “sólo una progresión en el fracaso”. Este pesimismo encierra a los dos protagonistas de estas obras, uno consciente y activo, el otro indolente y sin mayores pretensiones de vida, al igual que a María, tan contradictoriamente consciente de los males del futuro.

Estas dos obras no presentan pretensiones de reflejar el mundo del boxeo en su totalidad, no encontramos los fervores nacionalistas o regionalistas ni posiciones didácticas de moral pública ni formas de persuasión con miras ideológicas encauzadas a transformaciones políticas o laborales. El mundo de ese deporte tampoco se concibe de manera tautegórica sino a través de la manifestación de un personaje común y un hecho específico, que a la vez cobra un valor alegórico en relación a la libertad humana. El tema del crimen en escena conlleva una cosificación del ser humano que es víctima, cuya caída puede ser

percibida por los espectadores en términos éticos, tal como explica Lotman (1987-1988, pp. 74-75):

Hablando del modo más general, la psicología del crimen consiste en la conversión de otro ser humano en objeto, es decir, en negarle el derecho a ser un participante independiente y activo de la comunicación. [...] La perversión consiste en convertir a un ser humano vivo en un objeto. No por casualidad esto con frecuencia resulta, de la parte del criminal, una compensación por su propia despersonalización. A pesar de la tradición romántica, los criminales, por lo regular, no son personalidades brillantes y fuertes, sino seres despersonalizados que, en el acto criminal, aspiran a cambiar su posición de objetos de las relaciones sociales por el papel de portadores del poder que convierten a otro en objeto. Así, la base psicológica del crimen, en el aspecto que nos interesa, es una destrucción de la comunicación. La psicología del espectador excluye tal situación: en virtud del diálogo constante que tiene lugar entre la escena y la sala, la víctima del crimen representado en la escena, al tiempo que es un objeto para el criminal de la escena, para el espectador se presenta como un sujeto, como un participante de una comunicación. El espectador la incluye en su diálogo con la escena, y esto excluye la formación de un complejo psicológico criminal en su espíritu.

[No se trata de las coetillas morales ni las moralejas] sino de la inclusión del espectador en el sistema de conciencia colectiva, sistema que presupone que se vea al otro como un copartícipe en la comunicación, un sujeto y no una cosa, lo que hace del teatro una escuela de moral social.

No hay una intención de realismo documental acerca del boxeo sino de presentar, dentro de los límites que permite una obra dramática, las condiciones humanas. En estas obras se logra ofrecer una visión sintética del mundo del boxeo y de los boxeadores, con una proyección universal en la que sobresalen la voluntad humana y la autodeterminación. El hecho de que *¡Esta noche, gran velada!* haya tenido constantes puestas en escena en ciudades de diferentes

países (España, México, Chile), e incluso en años recientes, habla de la pervivencia de los valores éticos, dramáticos y literarios de esta obra. Indudablemente, ello hace posible una identificación del espectador y del lector con el personaje de Kid.⁷⁷ A su vez, las puestas en escena en México y Colombia junto con las distintas ediciones de *¡Pelearán diez rounds!* hablan también de un tema que aborda persuasivamente el campo del boxeo con sus implicaciones legales, éticas y emocionales.

9.3 Conclusiones generales.

La literatura de lengua española abunda en textos que han incorporado temas de la cultura popular y esta situación ha ido creciendo en cuanto a agregar conocimientos, prácticas y creencias surgidos en el proceso de la modernidad. Y para comprender el boxeo se hace necesario relacionar diversas disciplinas de conocimiento a fin de lograr una visión abarcadora como campo social. El supuesto de relacionalidad se manifiesta aquí a través del teatro, pero también a través del conjunto de disciplinas que confluyen en los estudios culturales. La espacialidad contextual que nos permite fijar estas acciones en la vida española y mexicana de la década de 1980, pero con una posibilidad de retrotraerse o anticiparse a otros momentos. La diferencia cultural no necesariamente hace idénticas estas acciones presentadas a través del teatro, aunque son plenamente compatibles y alcanzan la misma validez.

⁷⁷ Entendemos por *identificación* conforme a Alonso de Santos (2008, p. 177), la “relación personal consciente o inconsciente, que establece el espectador con las vivencias de los personajes”.

Estas dos obras dramáticas hacen posible un tratamiento sincero y válido del tema deportivo, con una cuidada elaboración literaria y teatral y una proyección más allá del contexto en que fueron escritas y puestas en escena por primera vez. Un tema de la cultura popular y de la cultura de masas se integra a una obra literaria, con una apropiación de prácticas, implementos y creencias propios de una disciplina no literaria. Estas dos obras superan el legitimismo incitador de las fronteras entre las llamadas alta cultura y baja cultura, ya que se da una hibridación entre las prácticas del teatro y las del boxeo y de las respectivas funciones estéticas, aunque con un deslinde bien definido por el cual el aspecto literario-teatral tiene preponderancia.

Queda claro que el deporte está lejos de ser un tema trivial, dado que bajo la consideración de lo hegemónico, se ha concebido la cultura popular como una arena de lucha y negociación entre los intereses de los dominados y de los grupos subordinados. El boxeo forma parte de esa cultura, que conforme a Culler (2000, p. 61) es vista “como un conjunto de códigos y prácticas que aliena al pueblo de sus intereses y crea los deseos que éste acaba teniendo” y puede considerarse que constituye “una forma de expresión auténtica y valiosa de la cultura popular”. Ninguna de estas dos obras incurre en la tendencia del miserabilismo o en el populismo sociológico, ya que ambas hacen posible un dialogo con la tradición teatral tanto en términos de sus respectivas territorialidades topográficas, como también a nivel diacrónico y sincrónico.

En el teatro podemos encontrar el trampantojo en las acciones y en la escenografía como parte de la perenne ilusión cómica. Y puede haber un desdoblamiento del teatro en otras prácticas. A su vez, aunque el boxeo no es un

simulacro (al menos en las peleas no arregladas o corrompidas), constituye una forma de teatralidad donde el poder se limita a un espacio acotado y frente a un contrincante. El poder del boxeador se percibe en su capacidad de triunfo. Se propone una teatralización boxística con la intención de ganar dinero a costa de engañar a vastos conglomerados de personas, que son las que constituyen el público del boxeo. En ambas obras se plantean estos tipos de fraude.

Varios aspectos forman parte de la continuidad en el deporte pero también hay cambios respecto a la época presente en ambas obras. Si luego de un apoyo espontáneo del público cuando no había más medios de difusión que la prensa escrita y la fotografía, en otros momentos se hizo uso de los ascensos comprados, los intereses en juego, como ocurrió en España con Urtain y antes con Luis Romero, durante el franquismo. Más que ídolos populares cuya admiración deriva de sus propios méritos, en los tiempos que corren los boxeadores son producto de una mercadotecnia compleja en su empleo de las tecnologías corporales y de comunicación masiva. Se les admira pero no necesariamente se les adora.

Las modernas tecnologías del cuerpo han moldeado de manera distinta el cuerpo de los boxeadores y ahora disponen de medios más precisos para estudiar a profundidad las características de técnica y estilo de sus rivales. Cada deportista implica una organización administrativa muy sofisticada, con contratos publicitarios y una agenda de relaciones públicas muy cargada. Han cambiado las condiciones respecto al espectador, en vista de los cálculos de los medios de comunicación en cuanto a las apuestas y arreglos, que ahora tienen un carácter transnacional. Algo muy similar a lo que ocurre con la gente del cine, la televisión, la música popular y la moda. Por ello, se ha propiciado la difusión de los romances entre estrellas del

espectáculo y el deporte (o de los toros), como ha ocurrido con Paquirri e Isabel Pantoja, con Pedro Carrasco y Roció Jurado, con Pelé y Xuxa, o con Carlos Monzón y Susana Giménez, y después, con resultados trágicos, del mismo con Alicia Muñoz (la vedete uruguaya fue brutalmente asesinada por el ex campeón mundial).

Es remarcable que estos dos dramas deriven de una actividad de ocio público, concebida y fomentada para generar bienestar colectivo. El deporte constituye una actividad que en el siglo XX se manifestó en diversas facetas económicas y sociales, con evidentes implicaciones sobre todo en cuestiones laborales y de ocio. Su tratamiento desde diversas disciplinas ha ido en aumento. Ha sido un tema de la literatura, teatro, danza y cine y ha demostrado ser universal en sus interpretaciones y en su abarcamiento. Esto lo demuestra ambas obras donde se hace evidente el campo del deporte, territorio en el que imperan ante todo criterios de poder económico, como analiza Rodríguez Díaz (2008, p.18):

En cierto modo, las *reglas propias* del deporte representan fielmente a la moderna sociedad de clases, en tanto que esas reglas son la esencia de los valores universales de posibilidad de *igualdad*. La idea clásica de que las oportunidades que ofrecen el trabajo y el mercado liberal están dispuestas en igualdad de condiciones para todos es una fabula que se representa con las imágenes del deporte. El deporte es una compensación entre la suerte y la habilidad, entre el azar y la estrategia. (...) Fomentar la competencia entre contrarios que comparten las mismas reglas del juego.

La competencia dentro del boxeo profesional sólo vale idealmente en una sociedad ideal e idealizada, pero no en las épocas donde gobierna el poder económico sin contrapesos. El boxeador es víctima de un esfuerzo cuyo único

destino es causar placer y, siguiendo a Marx respecto al trabajo enajenado y la consideración a los demás (Marx, p. 112 y 153-161), con el boxeo se logra una riqueza inactiva, pródiga y dedicada al placer, cuyo beneficiario puede llegar a comportarse como un individuo efímero, activo, sin un fin. El capricho y fantasía que determinan la producción para crear en la sociedad un tipo de “necesidades refinadas” donde la competencia es objeto de consumo, una necesidad “grosera” del trabajador y para otros “un placer calculado, económico”.

A pesar de que la Ley Federal del Trabajo mexicana cuenta con un apartado relativo a los deportes profesionales, que muy poco se respeta cuando se trata de deportistas y clubes con altos niveles de ingresos, las posibilidades de un ascenso económico son ciertas como también lo son las caídas en materia de justicia social. Aunque “uno solo no va a ninguna parte”, para los deportistas han sido frustrantes los intentos de contar con una organización que les permita defenderse en grupo. En 1971 se formó en México un sindicato de futbolistas encabezado por Carlos Albert, pero el colectivo no pudo consolidarse y el líder vio truncada su carrera futbolística a los 28 años de edad. Nueve años después, surgió una liga de beisbol, la Asociación Nacional de Beisbolistas, que poco después, a causa de despidos injustificados en los equipos, declaró una huelga, que a la larga dio lugar a fuertes repercusiones en el ámbito deportivo y laboral. La represión de los empresarios, apoyada por la clase política dominante y poderosos medios de prensa, terminó imponiéndose en ambos casos.

Merece un análisis de las causas y motivaciones que dieron lugar a que justamente el boxeo, un deporte de ejecución individual en el cual lastimar al oponente es la meta, haya sido el primer deporte institucional de la Modernidad y

que su práctica se mantenga firme hasta la fecha, con bolsas millonarias cada vez mayores y una incorporación creciente de las mujeres en su práctica a nivel internacional. A pesar de que los combates amañados por causa de las apuestas o de motivaciones políticas y raciales en el boxeo han sido constantes desde hace décadas, el público de muchos países sigue fervorosamente confiando en el boxeo, emocionándose, apostando, aun con los riesgos de ser víctima de las circunstancias del momento. Este tipo de fraude colectivo no ha sido obstáculo para el rechazo del público, aun cuando el tema haya sido tratado en textos periodísticos, literarios, cinematográficos y escénicos. Incluso el ya fallecido periodista deportivo George Kimball (en Kimball y Schulian, 2011, p. XVIII) llegó a decir que el siguiente argumento de defensa en dos frases de Bob Arum, no solamente podría servirle de epitafio al controvertido promotor norteamericano sino también a todo el boxeo: “Yes, but yesterday I was *lying*. Today I’m telling the *truth*”. Tal vez sean complejas las razones de por qué este fervor por el boxeo se mantiene a pesar de estos vaivenes de trampas y verdades, pero una de ellas reside en que, en contraparte, se siguen efectuando combates legítimos que han sido auténticas batallas de poder y estilo en el ring.

Mucho menos importante es considerar por qué a pesar de la violencia que implica sigue habiendo hombres y mujeres que desean dedicarse a esta difícil actividad, que en español y en inglés “se practica” pero no “se juega”. Es indudable que se trata de una propensión a las conductas de riesgo y existen otros deportes como el automovilismo, el hockey sobre hielo, el rugby, el fútbol americano y el mismísimo fútbol soccer, que conllevan una gran carga de violencia, que puede llegar a ser de graves consecuencias. Por ello, la

persistencia en México y los públicos que se mantienen en España, que en años recientes ha vuelto a contar con campeones mundiales y europeos.

Queda por considerar las razones de ciertos textos literarios que han tratado el tema con amplitud y no han gozado de una recepción amplia, a pesar de las rediciones. El caso que se me viene a la mente es el de *La noche*, de Andrés Bosch, que en décadas pasadas era susceptible de contar con públicos interesados en los países hispanoamericanos donde el boxeo profesional es una práctica extendida.

Carecemos de la competencia y de los elementos para medir el impacto de estas dos obras de Fermín Cabal y de Vicente Leñero sobre el campo del boxeo profesional. No podríamos asegurar que la obra de Cabal haya influido en el descenso del nivel del boxeo profesional que se dio en España, aunque en años recientes del 2000 a la fecha ha habido una recuperación, con púgiles españoles que ostentan un título mundial como ocurre actualmente con Kiko Martínez.

En cuanto a la obra de Leñero cabe señalar que a pesar de las cien representaciones, que habrán involucrado cuando mucho a unas 30 mil personas, tal asistencia no representa ni siquiera el uno por ciento de las audiencias de las funciones boxísticas por televisión medidas en millones, incluso más allá de las fronteras nacionales. Lo mismo puede decirse en cuanto a la opinión pública como se ha visto en el semanario *Proceso*, que a lo largo de cuatro décadas ha publicado reportajes acerca de la corrupción boxística en México y otros países.

La memoria cultural de los espectadores quizá operó más en *¡Pelearán diez rounds!* en relación al boxeo, en virtud de la base histórica del argumento y las referencias al campo del boxeo. En los años que van de 1976 hasta 1990 México

vivió una crisis económica muy severa, que llevó a una inflación desmesurada y una devaluación de la moneda en un alto porcentaje. Sin embargo, en esta obra de Leñero las referencias económicas son pocas, aun cuando era un tema acuciante de la época. En cierto sentido el público puede relacionar el tema de la corrupción con lo que estaba ocurriendo en el México de la década de 1980. Leñero había padecido un par de años antes la batalla librada por la censura contra su obra *El martirio de Morelos*, causada por las autoridades universitarias y, en el fondo, por el gobierno federal, cuyo presidente en turno enarbolaba como lema la “Renovación moral de la sociedad”. La relación del tema histórico con el político es muy obvia, sobre todo en esos tiempos en que se manejaban criterios rígidos legitimadores del sistema político vigente. Considerar el deporte en ese mismo sentido permitía una mayor distancia y quizá apelar más al inconsciente del espectador y del lector. El padre-manager frustrado que sólo busca reivindicarse y la esposa-madre, que cuida y pide compasión pero termina devorando a su esposo-hijo.

En el caso mexicano el boxeo se ha mantenido dentro de las preferencias del público, al grado de que en los años que van de 1984 a 1996 fueron los años de apogeo de quien es considerado el mejor boxeador mexicano de todos los tiempos: Julio César Chávez. Asimismo, brillaron otros boxeadores que forman parte de la historia triunfal del boxeo como Ricardo “Finito” López, Humberto “La Chiquita” González, el mexicano-norteamericano Óscar de la Hoya, e incluso a quien podría llamarse un payaso del ring, como Jorge “Maromero” Páez. Entre los factores que afectaron al público se halla la aplicación en la televisión mexicana del sistema de pago por evento, que a la larga limitó el acceso de mucha gente a

las peleas de boxeo, aunque desde hace algunos años la televisión abierta ha aprovechado el nicho de mercado que representa la afición mexicana.

En tiempos más recientes se ha sentido el desencanto del boxeo a nivel internacional por los resultados dudosos, sujetos a las apuestas, como los combates entre el filipino Manny Pacquiao y el mexicano Juan Manuel Márquez, a pesar de la alta calidad boxística de ambos y, en contraste, las de boxeadores auspiciados mediáticamente por las televisoras comerciales como son los casos de Canelo Álvarez y Julio César Chávez Jr. (que está muy distante de las virtudes boxísticas de su padre). El público sabe de los fraudes, en potencia o en acto, como son representadas fielmente en las obras teatrales de Cabal y Leñero, a pesar de sus más o menos 30 años de haber sido producidas.

Siguiendo a Wacquant, podremos poner en duda que el boxeo constituya un microcosmos de la realidad, pero no dudamos en que su tratamiento literario contribuya tanto en el plano real como en el simbólico a abordar el conocimiento de la vida social de una comunidad nacional o de la época contemporánea. Y por ello damos la razón a Cabal cuando señaló en una entrevista a *El País*, efectuada poco después del estreno de *¡Esta noche, gran velada!* que ésta “es una comedia sobre el mundo del boxeo ‘como metáfora de una realidad española y los mecanismos de manipulación de los individuos’”, indicando también que “la obra tiene un tratamiento realista, en un ambiente donde traslado una observación de mis años de deportista, pero la historia de un boxeador no es fundamental en mi pieza. El mundo del boxeo es una metáfora sobre la sociedad española”. (Cabal estrena, 1983, párr. 2). De acuerdo con Conde Guerri, “hasta 1983 Fermín Cabal ejerce un compromiso con la realidad contemporánea basado sistemáticamente

en el enfrentamiento de dos verdades distintas que concluye en una crisis de desencanto y confusión, similar a la que vive el país. Ya sea mediante la pugna dialéctica y vivencial de los dos sacerdotes en *Vade retro* (1982), o la del boxeador y su mánager en *¡Esta noche, gran velada!* (1983)". (Conde Guerri, 2005, p. 513).

Son sintomáticas de una respetable recepción el hecho de que la obra de Fermín Cabal haya tenido montajes en México y que haya sido seleccionada para representarse al autor en una antología del teatro español, quizá pensando en su buena acogida entre un público hispanoamericano. Un director chileno, Berger, expresó que montó esta obra de Cabal pensando en la realidad de su país. A la pregunta acerca de qué forma dialoga esta obra con el Chile actual, respondió:

En este país tan moderno, la rebeldía está mirada de una manera peyorativa. Cuando alguien se rebela por injusticias o por su dignidad, aparece una maquinaria destinada a anular. El rebelarse hoy no está permitido y eso se ve todos los días en las empresas de retail, donde hacerlo es imposible e intentarlo tiene consecuencias para los trabajadores. (La libertad de rebelarse, 2008).

¡Pelearán diez rounds! ha gozado de una reedición reciente, así haya sido en la compilación de la obra teatral completa de su autor, y tuvo de nuevo un montaje aunque no haya contado con la esperada respuesta de público, aunque las notas de prensa hayan mostrado cierto entusiasmo antes del inicio de la temporada.

En suma, situadas plenamente dentro de un problemático contexto internacional de un deporte moderno, estas dos obras presentan elementos representativos de las coyunturas del gusto por el espectáculo de la violencia y la desarticulación moral de la sociedad contemporánea. Si consideramos ese "origen

deportivo del estado y de las instituciones sociales del cual habló Ortega y Gasset, hemos dado una vuelta en círculo a la historia humana en vista del peso que los deportes han adquirido en la sociedad contemporánea y su incidencia cultural y política. El boxeo, con sus confrontaciones y sus virtudes, nos enseña demasiado acerca de nuestra cultura y de nosotros mismos.

Bibliografía

1.- Textos de Fermín Cabal y acerca de su obra.

Alberola, Montgrony y Sánchez Valero, Rosa María (1996): "Los estrenos de Fermín Cabal", en *Veinte años de teatro y democracia en España (1975-1995)*, Manuel Aznar Soler, ed., Barcelona, Associació d'Idees; C.I.T.E.C., pp. 79-81.

Alonso de Santos, José Luis (1982): "Fermín Cabal, un autor de nuestro tiempo", Madrid, *Primer Acto*, núm. 196, pp. 27-41)

Cabal, Fermín (1992): "¡Esta noche gran velada! ¡Kid Peña contra Alarcón por el título europeo!", en *Teatro Español Contemporáneo: antología*, Madrid, Fondo de Cultura Económica (Colección Tezontle)-Centro de Documentación Teatral-Sociedad Estatal Quinto Centenario, pp. 1417-1496.

Cabal, Fermín (1995): *¡Esta noche gran velada! ¡Kid Peña contra Alarcón por el título europeo! y Caballito del Diablo*, Madrid, Fundamentos, Espiral Teatro, 3ª. edición. [1983].

Cabal, Fermín (1997): *¡Esta noche gran velada! / Castillos en el aire*, Madrid, Cátedra, Col. Letras Hispánicas No. 428, Edición de Antonio José Domínguez.

Cabal, Fermín (1999) *Tú estás loco Briones, Fuiste a ver a la abuela???*, *Vade retro*. Madrid, Fundamentos, Espiral Teatro, 3ª. edición. [1982].

Cabal, Fermín (2004): *Agripina*, Murcia, Universidad de Murcia, Introducción de César Oliva Bernal, en *Antología Teatral Española*. No. 43.

Cabal, Fermín (2009): *Dramaturgia española de hoy*, Madrid, Ediciones Autor.

Cabal, Fermín y Alonso de Santos, José Luis (1985): *Teatro español de los 80*, Madrid, Fundamentos No. 94.

Castro González, José Luis (2003): "Aproximación al mundo dramático de Fermín Cabal: del Teatro Independiente a la dignidad de la palabra", en *Universitat de Barcelona, Dipòsit Digital*. Consultado en: <http://www.ub.edu/filhis/documentsweb/becarios/materiales/joseluis/mundodramatico.pdf>

Castro González, José Luis (2010): "El púgil derrotado en *¡Esta noche gran velada* (1983), de Fermín Cabal, y *Urtain* (2008), de Juan Cavestany", en *Revista Garoza*, Sociedad Española de Estudios Literarios de Cultura Popular, No. 10, septiembre, pp. 35-48. Consultado en: <http://webs.ono.com/garoza/Garoza10.htm>

Domínguez, Antonio José (1999): "Pedro Laín y Fermín Cabal: dos miradas ante 'El Empecinado'", en *Teatro histórico (1975-1998): textos y representaciones. Actas del VIII Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED. Cuenca, UIMP, 25-28 de junio 1998*, Madrid, Visor, pp. 389-97.

"Esta noche gran velada. Ficha del espectáculo" (2010): *La Red. Todo sobre las artes escénicas*. Madrid. Consultado en: <http://www.redescena.net/espectaculos/ficha.php?&id=10027>

Feldman, Sharon G. (1994): "Ello dispara' de Fermín Cabal: hacia una configuración posmoderna del espacio textual/teatral", en *De lo particular a lo universal: el teatro español del siglo XX y su contexto*, John P. Gabriele (ed.), Madrid, Vervuert, pp. 230-40.

Floek, Wilfried (1994) "Fermín Cabal: la poética de lo cotidiano", EN AA.VV. *Abriendo caminos: la Literatura Española desde 1975*, Barcelona, Lumen, págs. 353-365.

Giella, Miguel Ángel (1994): "Fermín Cabal o el reencuentro del teatro español y el teatro latinoamericano", en *De dramaturgos: teatro latinoamericano actual*, Buenos Aires, Corregidor, pp. 98-108.

López Sancho, Lorenzo (1983): "¡Esta noche, gran velada!...", realismo y teatralidad en el tópico", en *ABC*, Sección Espectáculos, Madrid, 27 de septiembre, p. 70. Consultado en: <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1983/09/27/070.html>

Martín Bermúdez, Santiago (2008): "Esta noche, gran velada. Reflexiones sobre la solidez y otros peligros", *Madrid Teatro. Crítica*, Madrid. [Publicado originalmente en *Reseña. Literatura, arte y espectáculos*, No. 147, 1983, pp. 20-ss.]. Consultado en: <http://www.madridteatro.eu/teatr/teatro/2008/teatro366.htm>

Orlas Durand, Esther (1993-1994): "Metateatro y reteatralización en Fermín Cabal", en *Cuadernos de investigación filológica*, Logroño, Nº 19-20, pp. 39-60. Consultado en: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=69042>

Pérez Jiménez, Manuel (1996): "Realismo y post-realismo en la literatura y el teatro contemporáneos", Universidad de Alcalá. Consultado en: <http://dspace.uah.es/jspui/bitstream/10017/813/1/1996%20A%20Realismo%20y%20post-realismo.pdf>

Santolaria Solano, Cristina (1996): *Fermín Cabal, entre el realismo y la vanguardia*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares.

Santolaria Solano, Cristina (1998): "Fermín Cabal, un autor leonés trasterrado en Madrid" en *Théâtre et territoires: Espagne et Amérique Hispanique. 1950-1996. Teatro y territorios: España e Hispanoamérica. Actes du Colloque International de Bordeaux, 30 janvier - 1er février 1997*, Sara Bonnardel y Geneviève Champeau (coords.), Burdeos, Maison des Pays Ibériques, pp. 205-14.

Ynduráin, Domingo (1992): "Amarga metáfora de la vida", en *Teatro español contemporáneo: antología*, Madrid, Fondo de Cultura Económica (Colección Tezontle)-Centro de Documentación Teatral-Sociedad Estatal Quinto Centenario, pp. 1411-1415.

2.- Textos de Vicente Leñero y acerca de su obra.

Bisset, Judith I. (1985): "El drama histórico y documental de Vicente Leñero", en Leñero, Vicente: *Teatro Documental*, México, Editores Mexicanos Unidos, México, pp. 5-15.

Domínguez Michael, Christopher (2013): "Vicente Leñero. El realista en el mundo", en *Letras Libres*, No. 172, abril, México, pp. 56-60.

Harmony, Olga (2009): *Memorias. Conversaciones con David Olguín*, México, Conaculta-El Milagro.

Leñero, Vicente (1965): *Estudio Q*, México, Joaquín Mortiz.

Leñero, Vicente (1967a): *Vicente Leñero*, México, Empresas Editoriales, Col. Nuevos escritores mexicanos del siglo XX presentados por sí mismos, prólogo de Emmanuel Carballo.

Leñero, Vicente (1967b): *A fuerza de palabras*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, Col. Libros de Mar a Mar, No. 3.

Leñero, Vicente (1969): *Pueblo rechazado*, México, Joaquín Mortiz.

Leñero, Vicente (1973): *Redil de ovejas*, México, Joaquín Mortiz.

Leñero, Vicente (1982a): *Teatro completo*, Tomo 1, México, UNAM.

Leñero, Vicente (1982b): *Vivir del teatro*, México, Joaquín Mortiz.

Leñero, Vicente (1985a): *¡Pelearán diez rounds!*, México, Editores Mexicanos Unidos, Col. Teatro.

Leñero, Vicente (1985b): *Teatro Documental*, México, Editores Mexicanos Unidos.

Leñero, Vicente (1985c): *La mudanza. La visita del ángel. Alicia, tal vez. La carpa*, México, Editores Mexicanos Unidos.

Leñero, Vicente (1985d): *Los albañiles*, México, Origen-Planeta, Col. Literatura Contemporánea.

Leñero, Vicente (1986): *¡Pelearán diez rounds!*, México, Editores Mexicanos Unidos, Col. Teatro, 1ª. reimpresión.

Leñero, Vicente (1989): *El infierno*, México, UNAM.

Leñero, Vicente (1990): *¡Pelearán diez rounds!* (Segunda versión, 1985-1988), Guadalajara, México, Ágata, Col. Teatro, Serie Teatro Completo 2.

Leñero, Vicente (2003): *El padre Amaro*, México, Plaza y Janés,

Leñero, Vicente (2008): *Teatro completo I*, México, Fondo de Cultura Económica, Col. Letras Mexicanas.

Leñero, Vicente (2010): "Cuándo leer a Arthur Miller. Lo que sea de cada quién", en *Revista de la Universidad*, México, UNAM, No. 79, septiembre, p. 104, consultado en <http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/7910/pdf/79lenero.pdf>).

Leñero, Vicente (2012a): *Teatro completo II*, México, Fondo de Cultura Económica, Col. Letras Mexicanas.

Leñero, Vicente (2012b): *Vivir del teatro*, México, Fondo de Cultura Económica.

Leñero, Vicente (2013a): *Periodismo de emergencia*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Col. Periodismo Cultural, prólogo de Armando Ponce.

Leñero, Vicente (2013b): *Más gente así*, México, Alfaguara.

López Ruiz, Francisco (2011): *La rebelión de las marionetas, "teatro en el teatro" en Luigi Pirandello y Vicente Leñero*, México, Universidad Iberoamericana.

Nigro, Kirsten F. (1985): "Entrevista a Vicente Leñero", en Leñero, Vicente: *Teatro Documental*, México, Editores Mexicanos Unidos, pp. 17-22.

Partida Tayzan, Armando (2002a): *Se buscan dramaturgos. I. Entrevistas*, México, Conaculta-Fonca-Instituto Nacional de Bellas Artes.

Partida Tayzan, Armando (2002b): *Se buscan dramaturgos. II. Panorama crítico*, México, Conaculta-Fonca-Instituto Nacional de Bellas Artes.

Seligson, Esther (1989): *El Teatro, festín efímero (Reflexiones y testimonios)*, México, Universidad Autónoma Metropolitana.

Swansey, Bruce (1982): "Prólogo para la edición de obras de teatro de Vicente Leñero", en Leñero, Vicente: *Teatro completo*, Tomo 1, México, UNAM, pp. 5-20.

3.-Obras literarias y periodísticas sobre boxeo.

3a.-Obras literarias y periodísticas en español sobre boxeo

Aldecoa, Ignacio (1970), "Young Sánchez", en *La tierra de nadie y otros relatos*, Barcelona, Salvat, Col. Biblioteca Básica No. 68, pp. 51-79 (prólogo de Ana María Matute). [1957]

Aldecoa, Ignacio (2009), "Young Sánchez", en *Cuentos*, Madrid, Cátedra, Col. Letras Hispánicas No. 62, 21ª. edición, pp. 149-181 (edición de Josefina Rodríguez de Aldecoa). [1957]

Alegría, Fernando (1968): *Los días contados*, México, Siglo XXI.

Alegría, Fernando (1971): "A veces, peleaba con su sombra", en *La maratón del Palomo. Cuentos*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, pp. 55-62.

Arlt, Roberto (2001): *El amor brujo*, Buenos Aires, Losada. [1932].

Arroyo, Eduardo (2012): "Los ademanes de la soledad", en Toledo, Alejandro y Mary Carmen Ambriz: *Historias del ring. Una antología del boxeo*, México, Cal y Arena, pp. 247-255.

Ayala, Francisco (2002): Sección "El boxeador y un ángel", en *Cazador en el alba*, Madrid, Alianza Editorial, pp. 65-111. [1927-1928]

Blanco, José Joaquín (1985): *Calles como incendios*, México, Océano.

Bosch, Andrés (1976): *La noche*, Barcelona, Planeta. [1959].

Camacho Quintos, Patricia (2007): *Danza y box*. México, *Bálsamo y herida*, Conaculta-INBA-FONCA-PNE.

Celaya, Jorge (2005): *Búfalo herido*, Conaculta, México, Col. La Centena Teatro.

Cisneros, Enrique (1984): "El Campeón", en *M.M. un mito y 4 obras ganadoras. Primer Concurso de Teatro Salvador Novo*, México, Editores Mexicanos Unidos.

Cortázar, Julio (1969): *Último round*, México, Siglo XXI.

Cortázar, Julio (1974): "El noble arte", en *La vuelta al día en ochenta mundos*, Tomo II, México, Siglo XXI, 8ª. edición, pp. 124-128.

Cortázar, Julio (1976): "Torito", en *Los relatos 2. Juegos*, Madrid, Alianza, Col. El Libro de Bolsillo No. 624, pp. 73-80. [publicado en *Final del juego*, 1956]

Cortázar, Julio (1983): "Segundo viaje", en *Deshoras*, México, Nueva Imagen, pp. 33-49.

Cortázar, Julio (2002): "La noche de Mantequilla", en *Los relatos 4. Ahí y ahora*, Madrid, Alianza, Col. Área de Conocimiento. Literatura, No. 5308, pp. 97-110. [publicado en *Alguien que anda por ahí*, 1977]

Cuenca Sandoval, Mario (2007): *Boxeo sobre hielo*, Córdoba, España, Berenice-Consejo para la Igualdad y Bienestar Social. Premio Andalucía Joven de Narrativa 2006.

Chirinos, Eduardo (2009): *La rosa polipétala. Artefactos modernos en la poesía española de vanguardia (1918-1931)*, Lima, Estruendomudo-Centro Cultural de España en el Perú.

Díaz Fernández, José (2006), "La Venus mecánica", en *Prosas*, introducción y selección de Nigel Dennis, Madrid, colección Obra Fundamental, Fundación Santander Central Hispano, pp. 69-240. Consultado en: http://www.cervantesvirtual.com/s3/BVMC_OBRAS/011/b25/3a8/2b2/11d/fac/c70/021/85c/e60/64/mimes/011b253a-82b2-11df-acc7-002185ce6064.pdf,

Díez Gargari, Rodrigo (2008): "Boxeo de sombra", en *Boxeo de sombra*, México, Ficticia, Biblioteca de Cuento Contemporáneo, pp. 71-75.

Fernández Aldana, B[onifacio] (1947): "La chistera de Mr. Johnston" e "Ídolos en eclipse", en *Broadway habla español*, México, Ediciones Radio-Prensa, pp. 83-85 y 166-168, respectivamente.

Gámez, Luis (2008): *Nicolasa en la villa de los perros*, Villahermosa, Instituto Estatal de Cultura de Tabasco.

García, Luis Alberto (1992): "I took Panamá", en *Teatro colombiano contemporáneo. Antología*, Madrid, Centro de Documentación Teatral-Fondo de Cultura Económica, pp. 415-514.

García Márquez, Gabriel (1984): "La siesta del martes", en *Todos los cuentos*, México, Origen-Planeta, pp. 119-125. [publicado en *Los funerales de la mamá grande*, 1962]

Garibay, Ricardo (1978): *Las glorias del gran Púas*, México, Grijalbo.

Garibay, Ricardo (1995): "Ira", en *Vamos a la huerta del Toro Toronjil*, México, Joaquín Mortiz, pp. 13-18.

Garmabella, José Ramón (2009): *Grandes leyendas del boxeo*, México, Random House-Mondadori.

Giménez Caballero, Ernesto (2012): “Vertical del boxeo”, en Toledo, Alejandro y Mary Carmen Ambriz: *Historias del ring. Una antología del boxeo*, México, Cal y Arena, pp. 212-217.

Gómez de la Serna, Ramón (1971): *El caballero del hongo gris*, Barcelona, Salvat, Col. Biblioteca Básica Salvat No. 31, prólogo de Gaspar Gómez de la Serna. [1928].

González, Víctor Luis (2004): *Une place en enfer*, París, Gallimard, Série Noir No. 2713, traducción al francés de Alain Hocquenghem, revisado por Françoise Merle. (Original en español inédito, 1993).

Guillén, Nicolás (1979) “Deportes”, en *Música de cámara*, La Habana, UNEAC, pp. 54-55 [publicado en *La paloma de vuelo popular*, 1958].

Guillén, Nicolás (1997): “Pequeña oda a un negro boxeador cubano”, en *Sóngoro Cosongo*, Libresa, Colección Antares, Quito, estudio introductorio de Esther Bermejo de Crespo, pp. 245-246 [publicado en *Sóngoro Cosongo*, 1931].

Hernández Espinosa, Eugenio (1992): “María Antonia”, en *Teatro cubano contemporáneo. Antología*, Madrid, Centro de Documentación Teatral-Fondo de Cultura Económica, coordinación de Carlos Espinosa Domínguez, pp. 943-1039. [1967].

Jardiel Poncela, Enrique (2012): “Nuevo juicio del boxeo”, en Toledo, Alejandro y Mary Carmen Ambriz: *Historias del ring. Una antología del boxeo*, México, Cal y Arena, pp. 218-222.

Lara Zavala, Hernán (1990): “La pelea”, en *Cultura Sur*, Año 2, Vol. 1, No.7, mayo-junio, México, pp. 25-28.

Lara Zavala, Hernán (1994): “La pelea”, en *De Zitilchén*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Col. Lecturas Mexicanas Tercera Serie, No. 91, pp. 118-123.

Leis, Raúl (1983): “Lo peor del boxeo”, en *Cultura Popular*, No. 10, Comisión Evangélica Latinoamericana de Educación Cristiana, Lima, pp. 138-153.

Liendo, Eduardo (2002): *El round del olvido*, Caracas, Monte Ávila.

López Moreno, Roberto (1986): “El Kid”, en *Yo se lo dije al presidente*, México, Fondo de Cultura Económica, Col. Letras Mexicanas, 2ª. edición revisada. [1982], pp. 67-89.

- Martí, José (1975): *Obras Completas. Tomo 11. En los Estados Unidos*, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales. [1886-1888].
- Martí, José (2003): “Instantáneas de una ciudad”, en *Escenas norteamericanas*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, Col. La Expresión Americana, selección y prólogo de Julio Miranda, pp. 40-50.
- Martínez-Rose, Araceli (2011): *El negocio del dolor. Relatos sobre la vida del ex Campeón Mundial de Boxeo Gabriel Ruelas*, México, RM Advisors Ediciones.
- Martré, Gonzalo (1975): “El ‘Tlaconete’ Pérez”, en *La noche de la última llama*, México, Editores Asociados, pp. 69-76.
- Medina, Enrique (2011): *Gatica. El boxeador de Evita y Perón*, Buenos Aires, Galerna. [primera versión, 1991]
- Medina Ruiz, Fernando (1975): *Muerte en el ring. Los más famosos homicidios boxísticos*, México, Posada, Col. Duda Semanal.
- Mediz Bolio, Antonio (2006): “Palabras al viento”, en *Obras selectas. Narrativa y artículos periodísticos*, Tomo II, Volumen I, Mérida, México, Universidad Autónoma de Yucatán, Biblioteca de Autores Yucatecos, pp.119-224. [1916]
- Monsiváis, Carlos (1970): “15 de septiembre. La Independencia Nacional. Tepito como leyenda”, en *Días de guardar*, México, Era, pp. 276-289.
- Morales, Alfonso (1998): “El Charro Espinosa: fotógrafo de campeones”, en *Luna Córnea*, No. 16, México, septiembre-diciembre, pp. 84-97.
- Novo, Salvador (2012): “Algunas sugerencias al boxeo” en Toledo, Alejandro y Mary Carmen Ambriz: *Historias del ring. Una antología del boxeo*, México, Cal y Arena, pp. 207-211.
- Orgambide, Pedro (1976): “El Mono”, en *Historias con tangos y corridos*, La Habana, Casa de las Américas, pp. 137-143.
- Páez, Pino (1997): *A solas en el altar. Vida de Rodolfo Casanova “El Chango”*, México, Edamex.
- Palou, Pedro Ángel (2005): *Con la muerte en los puños*, México, Alfaguara, 1ª. reimpresión. [2003].
- Pavlovsky, Eduardo (1989): “Cámara lenta (Historia de una cara)”, en *Cámara lenta. El Señor Laforgue. Pablo, Potestad*, Madrid, Espiral, pp. 5-43. [1981]
- Pavlovsky, Eduardo y Juan Carlos Herme (1992): “Match. Comedia dramática en 19 escenas”, en *Teatro del 60*, Buenos Aires, Letrabuena, pp. 121-161. [1970]

Piglia, Ricardo (2002): "El Laucha Benítez cantaba boleros", en *Nombre falso*, Barcelona, Anagrama, Narrativas Hispánicas No. 322, pp. 31-47. [1975].

Ponce, Francisco (2000): *Julio César Chávez. Adiós a la gloria*, México, Grijalbo-Proceso.

Ponce, Ricardo (2012): *Ananda*, México, edición de autor.

Principi, Osvaldo (2006): *La vida es un ring. Boxeadores, artistas y escritores explican la pasión por las piñas*, Buenos Aires, Capital Intelectual Ediciones, Col. Pasión Celeste y Blanca.

Ramírez Heredia, Rafael (1984): "El Rayo Macoy" en *El Rayo Macoy y otros cuentos*, México, Joaquín Mortiz, pp. 35-58.

Rivera, Pedro (1999): "Knock out", en García de Paredes, Frans (selección y prólogo): *Panamá: cuentos escogidos*, Panamá, Biblioteca de la Nacionalidad, Autoridad del Canal de Panamá, 1999, pp. 355-358.

Rodríguez, Ángel (2008): "Forty Grands", en *Estación Central. Antología*, México, Ficticia-Fundación del Centro Histórico de la Ciudad de México-Casa Vecina-Libros de la Meseta, Col. Biblioteca de Cuento Contemporáneo, pp. 75-86.

Santa Cruz, Nicomedes (1976): "Muerte en el ring", en González, José Luis y Mansour, Mónica: *Poesía negra de América*, México, Era, pp. 145-146.

Soriano, Osvaldo (1983): *Cuarteles de invierno*, Barcelona, Bruguera, Col. Narradores de hoy.

Tablada, José Juan (1988): "Las mujeres y el box", en *Obras. III-Los días y las noches de París. Crónicas parisienses*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 83-86. [1912/1919].

Toledo, Alejandro (2005): *De puño y letra. Historias de boxeadores*, México, Ficticia. (Incluye "La eternidad dura un round", ensayo fotográfico de Víctor Mendiola Galván).

Toledo, Alejandro y Mary Carmen Ambriz (2012): *Historias del ring. Una antología del boxeo*, México, Cal y Arena.

Villoro, Juan (1999): "Campeón ligero", en *La casa pierde*, México, Alfaguara, pp. 11-42.

Yunque, Álvaro: "Boxeo" y "Cables" en *Versos de la calle*. En *Álvaro Yunque, escritor argentino 1990-1982*. [1924]. Consultado en: <http://www.alvaroyunque.com.ar/poesia/libros/index.html#80>

3b.-Obras literarias provenientes de otras literaturas, donde se aborda en todo o en parte el tema del boxeo o del pugilato.

Amado, Jorge (1984): *Jubiabá*, México, Origen-Planeta, traducción de Basilio Losada. [1935]

Baricco, Alessandro (2007): *City*, Milán, Feltrinelli, Universale Economica Feltrinelli No. 1967, [1999]

Brecht, Bertolt (1996): “Ascensión y caída de la ciudad de Mahagonny”, en *Teatro Completo*, 3. Madrid, Alianza, pp.111-173. [1930]

Breton, André (1994): “Arthur Cravan (1881-1920)”, en *Antología del humor negro*, Barcelona, Anagrama, Col. Compactos No. 33, traducción de Joaquín Jordá, pp. 287-289. [1939]

Cicerón, Marco Tulio (1985): *Discusiones tusculanas*, Tomo I, México, Secretaría de Educación Pública, Col. Cien del Mundo, introducción, traducción y notas de Julio Pimentel Álvarez. [hacia 45 A.C.]

Conan Doyle, Arthur (2007): *Relatos del cuadrilátero*, Buenos Aires, Claridad, traducción de Inés Macchi.

Conan Doyle, Arthur (2011): *Rodney Stone*, Madrid, Capitán Swing Libros, traducción de Armando Lázaro Ros, revisión y notas de Carlos Jáuregui Simón e Íñigo Jáuregui Eguía [1895].

Cravan, Arthur (2009): *Maintenant*, Córdoba, España, El Olivo Azul, Col. Errantes, traducción y notas de Jerome Gauchet y Elena Fons. [1912-1915].

Estesícoro (2001), en VV. AA.: *Lírica Griega Arcaica*, Madrid, Gredos, Col. Biblioteca Básica Gredos No. 102, (introducciones, traducciones y notas de Francisco Rodríguez Adrados), pp. 129-157. [fines del siglo VI o principios del VII A.C]

Gardner, Leonard (1996): *Fat City*, Berkeley, University of California Press. [1969].

Hazlitt, William (1998): “La pelea”, en *Textos fugitivos*, México, Conaculta, Col. Cien del Mundo, traducción y prólogo de Carlos Ávila Flores, pp. 13-30. [1822]

Hazlitt, William (2000): “The Fight” en *The Cyber Boxing Zone Encyclopedia*, s/l. Consultado en: <http://www.cyberboxingzone.com/boxing/hazlitt.html> [1822]

Hemingway, Ernest (1975a): “Los asesinos”, en *Los asesinos*, México, PEPSA, pp. 7-23. [1927].

Hemingway, Ernest (1975b): “Cincuenta de a mil”, en *Los asesinos*, México, PEPSA, pp. 43-84. [1927].

Homero (2000): *Ilíada*, Madrid, Gredos, Col. Biblioteca Básica Gredos No. 1, (introducción general, traducción y notas de Emilio Crespo Gúemes). [siglo VIII A.C.]

Kimball, George y John Schulian (2011): *At the fights. American Writers on Boxing*, Nueva York, The Library of America.

Lardner, Ring (1973): “El campeón”, en *Herraduras y otras historias*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, traducción de Patricio Canto, pp. 79-105. [1916].

London, Jack (1993): *Por un bistec. El chinago*, México, Alianza-Conaculta, traducción de Carmen Criado.

London, Jack (1997): “The Game”, en *The World of Jack London*, San Antonio, The University of Texas. [1905]. Consultado en: <http://www.jacklondons.net/writings/TheGame/toc.html>

London, Jack (1997): “A Piece of Steak”, en *The World of Jack London*. San Antonio, The University of Texas. [1909]. Consultado en: <http://www.jacklondons.net/apieceofsteak.html>

London, Jack (1997): “The Abysmal Brute”, en *The World of Jack London*. San Antonio, The University of Texas. [1913]. Consultado en: <http://www.jacklondons.net/writings/AbysmalBrute/toc.html>

London, Jack (2010): “El mexicano. Un cuento de la Revolución”, México, Axial, traducción de Marina Valentina Vivas, edición bilingüe [1911].

Maeterlinck, Maurice (1939): « Éloge de la boxe », texto reproducido de: *Morceaux choisis*. Introducción de Georgette Leblanc, Paris, Nelson Éditeurs, pp. 192-199. Consultado en: *Encyclopédie de L’Agora*: <http://agora.qc.ca/Documents/Boxe--Eloge de la boxe par Maurice Maeterlinck>

Mailer, Norman (1997): *The Fight*, Nueva York, Vintage. [1975].

Méroy, Martin (s/f): *Meurtre autour d’un ring*, s/l, André Martel, Collection Police Start.

Oates, Joyce Carol (1998): *You Must Remember This*, Nueva York, Plume. [1987].

Oates, Joyce Carol (2006): *On Boxing*, Nueva York, Harper Collins, 1a. edición ampliada. [1987].

Odets, Clifford (1939): "Golden Boy", en *Six Plays*, Nueva York, Random House (The Modern Library), pp. 234-321.

Pausanias (2002): *Descripción de Grecia*, Libros III-VI, Madrid, Gredos, Col. Biblioteca Básica No. 133, introducción general de F. Javier Gómez Espelosín, traducción y notas de María Cruz Herrero Ingelmo. [siglo II D.C.].

Píndaro (2002): *Odas y Fragmentos*, Madrid, Gredos, Col. Biblioteca Básica Gredos No. 108, introducción general de Emilia Ruiz Gamuza, traducción y notas de Alfonso Ortega. [siglo V A.C.].

Sackler, Howard (1968): *The Great White Hope*, Nueva York, The Dial Press.

Serling, Rod (1984): *Requiem for a Heavyweight*, Nueva York, Samuel French Inc. [1956].

Shaw, George Bernard (2004): *Cashel Byron's Profession*, Project Gutenberg, [1882-1883]. Consultado en <http://www.gutenberg.org/files/5872/5872-h/5872-h.htm>

Shaw, George Bernard (2010): *The Admirable Bashville*, Project Gutenberg, [1901]. Consultado en <http://www.gutenberg.org/files/33085/33085-h/33085-h.htm>

Steinbeck, John (2012): *De ratones y hombres*, Barcelona, Edhasa, 3ª. reimp. de la 1ª. edición, traducción de Román A. Jiménez [1937].

Toole, F.X. (2009): *Million Dollar Baby*, Barcelona, Zeta, traducción de Jordi Vidal [título original: *Rope Burns. Stories from the Corner*, 2000].

Visconti, Luchino (1963): *Rocco y sus hermanos*, Barcelona, Aymá, Colección Voz Imagen, Serie Cine No. 2, prólogo de Guido Aristarco, traducción de Inés Strasser.

4.-Ciencias Sociales e Historia del Deporte.

Althusser, Louis (2008): *Ideología y aparatos ideológicos de Estado. Práctica teórica y lucha ideológica*, México, Grupo Editorial Tomo, traducción de Luis Rutinga. [1969].

Bertaccini, Tiziana (2001): *Ficción y realidad del héroe popular*, México, Universidad Iberoamericana-Conaculta.

Bourdieu, Pierre (2005): *La dominación masculina*, Barcelona, Anagrama, 4a. ed., traducción de Joaquín Jordá. [1998].

Bourdieu, Pierre (2011a): “Algunas propiedades de los campos”, en *Cuestiones de sociología*, Madrid, Akal, pp. 112-119, traducción de Enrique Martín Criado [1984].

Bourdieu, Pierre (2011b): “¿Cómo se puede ser deportivo?”, en *Cuestiones de sociología*, Madrid, Akal, pp. 173-194, traducción de Enrique Martín Criado [1984].

Bourdieu, Pierre (2012): *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*, México, Taurus, traducción de María del Carmen Ruiz de Elvira. [1979].

Côté, Louise; Tardivel, Louis y Vaugeois, Denis (2003): *La generosidad del indígena. Dones de las Américas al mundo*, México, Fondo de Cultura Económica, traducción de Socorro Arias, adaptación de Socorro Arias y Denis Vaugeois.

Domínguez, Vicente (editor) (2006): *El dolor. Los nervios culturales del sufrimiento. Ensayos de cine, filosofía y literatura*, Oviedo, Festival Internacional de Cine de Gijón-Universidad de Oviedo.

Foer, Franklin (2005): *How Soccer Explains the World. An Unlikely Theory of Globalization*, Nueva York, Harper Perennial.

Foucault, Michel (2004): *Discurso y verdad en la antigua Grecia*, Barcelona, Paidós, traducción y notas de Fernando Fuentes Megías.

Foucault, Michel (1990): *Tecnologías del yo. Y otros textos afines*, Barcelona, Paidós, introducción de Miguel Morey, traducción de Mercedes Allendesalazar.

García Candau, Julián (1999): “Deportes” en Andrés Amorós y José María Díez Borque (coordinadores): *Historia de los espectáculos en España*, Madrid, Castalia, pp. 529-540.

Geertz, Clifford (2000): *La interpretación de las culturas*, Barcelona, Gedisa, 10ª reimp. [1973].

Gumbrecht, Hans Ulrich (2006): *Elogio de la belleza atlética*, Buenos Aires, Katz, traducción de Aldo Mazzucchelli.

Hall, Edward T.: *La dimensión oculta*, México, Siglo XXI Editores, 12ª edición, 1988. (1ª. ed en inglés, 1966, 2ª. ed., aumentada, 1969; 1ª. ed. en español, 1972), traducción de Félix Blanco.

Hauser, Thomas (2000): *The Black Lights. Inside the World of Professional Boxing*, Fayetteville, The University of Arkansas Press. [1986].

Huizinga, Johan (2005): *Homo ludens. El juego y la cultura*, México, Fondo de Cultura Económica, traducción de Eugenio Ímaz. [1ª. ed. en holandés, 1938; 1ª. ed. en español, 1943].

Jiménez, Isabel (coordinadora) (2012): *Pierre Bourdieu. Capital simbólico y magia social*, México, Siglo XXI.

Le Floc'hmoan, Jean (1965): *La génesis de los deportes*, Barcelona, Labor, traducción de Monserrat Planell. [1962].

Magazine, Roger, J. Samuel Martínez López y Sergio Varela Hernández (coordinadores) (2012): *Afición futbolística y rivalidades en el México contemporáneo. Una mirada nacional*, México, Universidad Iberoamericana.

Maldonado, Marco A. y Rubén A. Zamora (1999): *Pasión por los guantes. Historia del box mexicano I. 1885-1960*, México, Clío, prólogo de Pedro "Mago" Septién.

Maldonado, Marco A. y Rubén A. Zamora (2000): *Cosecha de campeones. Historia del box mexicano II. 1961-1999*, México, Clío, prólogo de José Sulaimán.

Martínez, Samuel (coordinador) (2010): *Fútbol-espectáculo, Cultura y Sociedad. Una revisión crítica al negocio mundial*, Huixquilucan-México, Afínita Editorial-Universidad Iberoamericana.

Ortega y Gasset, José (s/f): "El origen deportivo del estado", en *El Diario de Infonegocios*, Córdoba, Argentina, pp. 259-276. [1930]. Consultado en: <http://www.infonegocios.tv/Contenidos08/Diario/El-origen-deportivo-del-Estado.pdf>

Reyna, Franco D. (2011): *Cuando éramos footballers. Una historia sociocultural del surgimiento y difusión del fútbol en Córdoba (1900-1920)*, Córdoba, Argentina, Centro de Estudios Históricos "Prof. Carlos S.A. Segreti".

Ricoeur, Paul (2008): *Lo justo 2. Estudios, lecturas y ejercicios de ética aplicada*, Madrid, Trotta, traducción de Tomás Domingo Moratalla y Agustín Domingo Moratalla. [2001].

Rodríguez Díaz, Álvaro (2008): *El deporte en la construcción del espacio social*, Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas, Col. Monografías No. 261.

Swingewood, Alan (1979): *El mito de la cultura de masas*, México, Premiá, traducción de Annette Kleinfeld Lissauer.

VV.AA. (2012): *Formando el cuerpo de una nación. El deporte en el México posrevolucionario (1920-1940)*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Instituto Nacional de Bellas Artes-Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo.

Wacquant, Loïc (1996): "From Charisma to Persona" en Early, Gerald y otros: *The Charisma of Sport and Race*, Berkeley, Occasional Paper No. 8, University of California y Doreen B. Townsend Center, pp. 21-30. Consultado en:

http://townsendcenter.berkeley.edu/pubs/OP08_Sport_and_Race.pdf

Waquant, Loïc (2006): *Entre las cuerdas. Cuadernos de un aprendiz de boxeador*, Buenos Aires, Siglo XXI, traducción de María Hernández. [2000].

Waquant, Loïc (2012): “Los tres cuerpos del boxeador” en Jiménez, Isabel (coordinadora): *Pierre Bourdieu. Capital simbólico y magia social*, México, Siglo XXI, transcripción y traducción de Isabel Jiménez, pp. 86-154. [1994].

Ward, Geoffrey C. (2006): *Unforgivable Blackness. The Rise and Fall of Jack Johnson*, Nueva York, Vintage Books.

5.-Estudios Culturales, Teoría Literaria, Historia del Teatro y Teoría Teatral.

Alba Peinado, Carlos (2007): “Los Goliardos (1964-1974): Paradigma de la independencia teatral”. En: *Per Abbat: Boletín filológico de actualización académica y didáctica*, No. 2, págs. 115-126. Consultado en: dialnet.unirioja.es/servlet/fichero_articulo?codigo=2210237

Alonso de Santos, José Luis (2008): *La escritura dramática*, Madrid, Castalia.

Amorós, Andrés y José María Díez Borque (coordinadores) (1999): *Historia de los espectáculos en España*, Madrid, Castalia.

Angenot, Marc; Bessiére, Jean; Fokkema, Douwe y Kushner, Eva (dirección) (1993): *Teoría literaria*, México, Siglo XXI, traducción de Isabel Vericat Núñez.

Aristóteles (2003): *Poética*, Barcelona, Biblioteca Nueva, introducción, traducción y notas de Salvador Mas. [hacia 335-323 A.C.]

Berenguer, Ángel (1983): *Teatro europeo de los años 80*, Barcelona, Laia.

Brunel, Pierre y Chevrel, Yves (dirección) (1994): *Compendio de literatura comparada*, México, Siglo XXI, traducción de Isabel Vericat Núñez, revisada por Françoise Perus.

Camarero, Jesús (2008): *Intertextualidad. Redes de textos y literaturas transversales en dinámica intercultural*, Barcelona, Anthropos.

Canaan, Joyce E. y Debbie Epstein (comps.) (1998): *Una cuestión de disciplina. Pedagogía y poder en los estudios culturales*, Barcelona, Paidós, traducción de Cruz Pardo Riaño.

Castro Gómez, Santiago (2001): “Apogeo y decadencia de la teoría tradicional. Una visión desde los intersticios” [Reseña de *Apogeo y decadencia de los estudios culturales. Una visión antropológica*, de Carlos Reynoso], en *Fronteras de la*

Historia, Bogotá, Instituto Colombiano de Antropología e Historia, No. 6, pp. 229-241. Consultado en <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=83306008>

Ceballos, Edgar (1998): *Diccionario enciclopédico básico de teatro mexicano. Siglo XX*, México, Escenología, (coordinación de Alejandro Ostoa y Yalma Hall Porras).

Clerc, Jeanne-Marie (1994): “La literatura comparada ante las imágenes modernas: cine, fotografía, televisión”, en Brunel, Pierre y Chevrel, Yves (dirección) (1994): México, *Compendio de literatura comparada*, Siglo XXI, traducción de Isabel Vericat Núñez, revisada por Francoise Perus, pp. 236-273.

Conde Guerri, María José (2005): “Distintas perspectivas en el teatro de Castilla y León durante los últimos veinticinco años”, en Balcells, José María: *Literatura actual en Castilla y León. Actas del II Congreso de Literatura Contemporánea*, Fundación Valladolid, Instituto Castellano y Leonés de la Lengua-Ámbito Ediciones.

Cortázar, Julio (1994): “Algunos aspectos del cuento”, en *Obra crítica 2*, Madrid, Alfaguara, pp. 365-385.

Culler, Jonathan (2000): *Breve introducción a la teoría literaria*, Barcelona, Crítica, traducción de Gonzalo García.

Dubatti, Jorge (1993): “El nuevo teatro de Buenos Aires (1983-1992)”, en *Cuadernos hispanoamericanos*, Madrid, No. 517-519, julio-septiembre, pp. 445-462.

Dubatti, Jorge (2008): *Teatro comparado, cartografía teatral*, Paso de Gato, México, Col. Cuadernos de Ensayo Teatral No. 9.

Fontanille, Jacques (2008): *Soma y sema. Figuras semióticas del cuerpo*, Lima, Universidad de Lima, traducción de Desiderio Blanco (1ª edición en francés, 2004).

González, Atenea Isabel (2010): “Literatura Comparada y Estudios Culturales: Perspectivas e intersecciones a través del multiculturalismo”, [artículo en línea], *452°F Revista Electrónica de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada* 3, 29-52, Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona. Consultado en: <http://www.452f.com/index.php/es/atenea-isabel-gonzalez-.html>

González de Ávila, Manuel (2010): *Cultura y razón. Antropología de la literatura y de la imagen*, Barcelona-México, Anthropos-Universidad Autónoma Metropolitana.

Grossberg, Lawrence (2012): *Estudios culturales en tiempo futuro. Cómo es el trabajo intelectual que requiere el mundo de hoy*, Buenos Aires, Siglo XXI, traducción de María Gabriela Ubaldini. [1ª edición: 2010].

García Barrientos, José Luis (2012): *Cómo se comenta una obra de teatro*, México, Paso de Gato-Secretaría de Cultura del Distrito Federal-Instituto Chihuahuense de la Cultura-Instituto de Cultura del Estado de Durango-Patronato Cultur, edición corregida y aumentada.

García Ruiz, Víctor y Gregorio Torres Nebrera (2005): *Historia y antología del teatro español de posguerra (1940-1975): 1971-1975*, Madrid, Fundamentos.

Giella, Miguel Ángel (1996): “El boxeo como motivo recurrente de planteamientos dramáticos”, en Osvaldo Pelletieri (editor): *El teatro y sus claves. Estudios sobre teatro iberoamericano y argentino*, Buenos Aires, Galerna, pp. 203-216.

Hall, Stuart y Miguel Mellino (2007): *La cultura y el poder. Conversaciones sobre los Cultural Studies*, Buenos Aires-Madrid, Amorrortu, traducción de Luciano Padilla López.

Hall, Stuart y Paul du Gay (compiladores) (2011): *Cuestiones de identidad cultural*, Buenos Aires-Madrid, Amorrortu, 2a edición, traducción de Horacio Pons.

Hoggart, Richard (2013): *La cultura obrera en la sociedad de masas*, Buenos Aires, Siglo XXI, traducción de Julieta Barba y Silvia Jawerbaum [1ª. edición en inglés, 1957].

Holert, Tom (2009): “Cultural Studies” en Hubertus Butin (editor): *Diccionario de conceptos de arte contemporáneo*, Madrid, Abada Editores, pp. 88-90, traducción de Joaquín Chamorro Mielke.

Kellner, Douglas (2011): *Cultura mediática. Estudios culturales, identidad y política entre lo moderno y lo posmoderno*, Madrid, Akal, Col. Estudios Visuales, traducción de Amaya Bozal. [1995].

Lotman, Yuri M. (1987-1988): “Semiótica de la escena”, en *Criterios. Estudios de teoría literaria, estética y culturología*, Tercera Época, Números 21-24, La Habana, Casa de las Américas, enero de 1987-diciembre de 1988, traducción de Rinaldo Acosta, pp. 53-77.

Lotman, Yuri M. (1996a): *La semiosfera. Semiótica de la cultura y del texto*, Tomo I, Valencia, Cátedra-Universitat de Valencia, Colección Frónesis, traducción de Desiderio Navarro.

Lotman, Yuri M. (1999): *Cultura y explosión. Lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social*, Barcelona, Gedisa, traducción de Delfina Muschietti, prólogo de Jorge Lozano. [1993].

Mattelart, Armand y Érik Neveu (2004): *Introducción a los estudios culturales*, Barcelona-México, Paidós, traducción de Gilles Multigner.

Nieto Nuño, Miguel (coordinador) (2010): *Literatura y comunicación*, Madrid, Castalia.

Payne, Michael (comp.): (2002): *Diccionario de teoría crítica y estudios culturales*, Buenos Aires, Paidós, traducción de Patricia Willson. [1ª edición en inglés: 1996].

Repoll, Jerónimo Luis (2010): *Arqueología de los estudios culturales de audiencia*, México, Universidad Autónoma de la Ciudad de México, Col. Al Margen.

Restrepo, Eduardo (2012): *Antropología y estudios culturales. Disputas y confluencias desde la periferia*, Buenos Aires, Siglo XXI.

Reyes, Alfonso (1983): *El deslinde. Prolegómenos a la teoría literaria*, México, Fondo de Cultura Económica, Col. Lengua y Estudios Literarios. [1944].

Reynoso, Carlos (2008): *Apogeo y decadencia de los estudios culturales. Una visión antropológica*, Barcelona, Gedisa, 1ª. reimpresión. [2000].

Rowe, John Carlos (2002): "The resistance to Cultural Studies", en Elliot, Emory, Louis Freitas Caton y Jeffrey Rhine (editors): *Aesthetics in a Multicultural Age*, Nueva York, Oxford University Press.

Sánchez, José A. (1992): *Brecht y el expresionismo: reconstrucción de un diálogo revolucionario*, Universidad de Castilla-La Mancha,

Sánchez, José A. (2013): *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*, México, Paso de Gato-Secretaría de Cultura del Distrito Federal- Instituto de Cultura del Estado de Durango-Patronato Cultur, prólogo de Rodolfo Obregón.

Sánchez Prado, Ignacio M. (2012): "Las reencarnaciones del centauro: *El deslinde* después de los estudios culturales", en *Intermitencias americanistas. Estudios y ensayos escogidos (2004-2010)*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 13-38.

Slawinsky, Janusz (1989): "El espacio en la literatura. Distinciones elementales y evidencias introductorias", en Desiderio Navarro (selección y traducción): *Textos y contextos II.*, La Habana, Editorial Arte y Literatura, pp. 265-287.

Szumuck, Mónica y Robert McKee Irwin (coordinadores) (2009): *Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos*, México, Siglo XXI-Instituto Mora.

Tornero, Angélica (2011): *El personaje literario: historia y borradura. Consideraciones teórico-metodológicas para el estudio de la identidad de los*

personajes en las obras literarias, México, Universidad Autónoma del Estado de Morelos-Miguel Ángel Porrúa.

Valenzuela Arce, José Manuel (coordinador) (2003): *Los estudios culturales en México*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Fondo de Cultura Económica.

Vilches, Ma. Francisca y Dru Dougherty (1997): *La escena madrileña entre 1926 y 1931: un lustro de transición*, Madrid, Fundamentos.

Weiss, Peter (1976): "Notas sobre el Teatro-Documento", en *Escritos políticos*, Barcelona, Lumen, pp. 97-110. [1ª. edición en alemán, 1971].

Williams, Raymond (2009): *Marxismo y literatura*, Buenos Aires, Las Cuarenta, Col. Mitma, traducción de Guillermo David. [1977].

Williams, Raymond (2012): *Cultura y materialismo*, Buenos Aires, La Marca Editora, Col. Biblioteca de los Confines, traducción de Alejandro Droznes. [Ensayos publicados entre 1958 y 1980].

6.-Otras fuentes.

Bernhard, Thomas (2010): *El origen. Una indicación*, Barcelona, Anagrama, Col. Quinteto No. 345, traducción de Miguel Sáenz [1ª. edición en alemán: 1975].

Britto García, Luis (1998): "Venezuela heroica" en Revista *Imagen*, dossier "Los héroes esos", Caracas: Consejo Nacional de la Cultura (Conac) de Venezuela, abril-mayo, Consultado en: <http://www.analitica.com/bitbliblioteca/britto/heroica.asp>

Cervantes de Salazar, Francisco (1963): "Apéndice Primero. Juegos españoles del siglo XVI", traducción de Vicente Gaos, en *México en 1554 y Túmulo Imperial*, México, Porrúa, Col. "Sepan Cuantos..." No. 25, edición, prólogo y notas de Edmundo O'Gorman (traducción de las obras restantes de Francisco García Icazbalceta), pp. 131-161. [1ª. ed., 1554; año de la traducción de Gaos, 1949].

Del Paso, Fernando (1966): *José Trigo*, México, Siglo XXI.

Dizionario Universale del Cinema, Tomo I (1984a), Roma, Riuniti.

Dizionario Universale del Cinema, Tomo 2 (1984b), Roma, Riuniti.

Dürrenmatt, Friedrich (2007): *Play Strindberg (La danza de la muerte según August Strindberg)*, Segovia, La Uña Rota, traducción de Miguel Sáenz. [1968].

Goethe, Johan Wolfgang (1991): "Años de aprendizaje de Guillermo Meister", en *Obras Completas*, Tomo II, México, Aguilar, pp. 638-961, recopilación, traducción,

estudio preliminar, prólogos y notas de Rafael Cansinos Asséns. (1ª. ed. 1945, edición original, 1795-1796).

Halfon, Eduardo (2008): *El boxeador polaco*, Valencia, Pre-Textos, Col. Narrativa Contemporánea, No. 65.

Martínez, José de Jesús (1970): "Segundo asalto", en *Teatro breve hispanoamericano*, Madrid, Aguilar, selección, prólogo y notas de Carlos Solórzano.

Martínez de Mingo, Luis (coordinador) (2000): *Cuentos de ciclismo*, Madrid, Edaf.

Mayer, Mónica (2000): "Del boom al bang: las performanceras mexicanas", en *Tierra Adentro*, No. 102, febrero-marzo, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, pp. 38-42.

Mendiola, Víctor y Ramiro Chaves (2009): *Los últimos héroes de la península*, México, RM, (colaboración de Iván Hernández).

Mouawad, Wajdi (2013): *Incendios*, en *Biblioteca Libre*, s/l. Consultado en: <http://biblioteca.mygeocom.com/index.php/wpfb-file/mouawad-wajdi-la-sangre-de-las-promesas-02-incendios-pdf/>

Musil, Robert (2006): *El hombre sin atributos*, Volumen 1, Barcelona, Seix Barral, Biblioteca Formentor, 3ª. reimp. de la 1ª. edición revisada, traducción de José M. Sáenz, edición definitiva y completa revisada por Pedro Madrigal, según la edición establecida por Adolf Frisé en 1978. [1930-1942/1978]

Plou, Alfonso (2000): *Buñuel, Lorca y Dalí. (Basado en textos de Agustín Sánchez Vidal)*, en Madrid, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Portal de la Asociación de Autores de Teatro. Consultado en: <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01589639771573502876102/007143.pdf?incr=1>

Reyes, Alfonso (1959): "Los trabajos y los días", en *Obras completas*, Tomo IX, México, Fondo de Cultura Económica, pp. 197-461.

Reyes, Alfonso (1964). *Obras completas*, Tomo XVI, México, Fondo de Cultura Económica.

Reyes, Alfonso (1984): *La cena y otros cuentos*, México, Secretaría de Educación Pública-Fondo de Cultura Económica.

Ruiz de Alarcón, Juan (1957): "Las paredes oyen", en *Obras Completas*, tomo I, México, Fondo de Cultura Económica, Col. Biblioteca Americana, edición, prólogo y notas de Agustín Millares Carlo, introducción de Alfonso Reyes, pp. XXX.

Shaw, George Bernard (1960): *Androcles and the lion*, Baltimore, Penguin, reprint. [1913].

Unamuno, Miguel de (1942): *Del sentimiento trágico de la vida*, en *Ensayos*, Madrid, Aguilar, pp. 651-955. [1912].

Usigli, Rodolfo (1966): “La familia cena en casa”, en *Teatro completo. Tomo II*, México, Fondo de Cultura Económica, Col. Letras Mexicanas, pp. 69-146. [1942].

7.- Hemerografía y fuentes de internet.

“A los 75 años fallece el polémico Emile Griffith. Triple campeón mundial welter, su carrera quedó marcada por la muerte de su rival *Kid Paret*” (2013): *La Jornada*, México, miércoles 24 de julio, sección Deportes, p. A44. Consultado en <http://www.jornada.unam.mx/2013/07/24/deportes/a44n1dep?partner=rss>

“Alfredo Evangelista”, en *Wikipedia*. Consultado en: http://es.wikipedia.org/wiki/Alfredo_Evangelista

Arellano García, Claudia (2010): “Montan Los Alacranes pero suda la gota gorda el director Humberto Zurita en grabaciones de spots”, en *El Sol de México, El Mexicano, Espectáculos*, México, 27 de julio. Consultado en: <http://www.oem.com.mx/elmexicano/notas/n1722516.htm>

Associated Press (1982): “Chacon's Wife in Suicide; Wanted Him to Quit Ring”, *The New York Times*, Nueva York, 16 de marzo, consultado en <http://www.nytimes.com/1982/03/16/sports/chacon-s-wife-in-suicide-wanted-him-to-quit-ring.html>

“Benjamín Seva” (2010), en *José Triana. Representante artístico*, Madrid. Consultado en: http://www.josetriana.com/productos/benjamin-seva_546377_3.html

Bolio, Edmundo (1923): “El box en las escuelas públicas. Su importancia educativa”, en *Diario Oficial del Gobierno del Estado de Yucatán*, 6 de noviembre, pp. 3-4.

“Boxeadores españoles campeones de Europa” (2008), en Club Boxin Narón, A Gándara, Narón, Galicia. Consultado en: <http://www.boxinnaron.com/historia-del-boxeo/boxeadores-espanoles-campeones-de-europa/>

“Cabal estrena una obra sobre el boxeo como metáfora de una realidad española” (1983), en *El País*, Cultura, 25 de septiembre. Consultado en: http://elpais.com/diario/1983/09/25/cultura/433288815_850215.html

Calle de Casado, Lucía (1930): “Al margen de la ley. Postales del tiempo”, en *El Castellano. Diario Católico de Información*, Toledo, Año 26, No. 6717, 24 de octubre, p.1. Consultado en:
<http://biblioteca2.uclm.es/biblioteca/CECLM/ARTREVISTAS/Toledo/Castellano/Pdf/6717.pdf>

“Cambio de tercio’, nuevo espectáculo de Tábano” (1976), en *El País*, viernes 8 de octubre. Consultado en:
http://elpais.com/diario/1976/10/08/cultura/213577202_850215.html

“Chato’ Gómez”, *Juárez Hoy*, Ciudad Juárez., epígrafe 18. Consultado en:
http://www.juarezhoy.com.mx/Inicio/index.php?option=com_content&view=article&id=27357:una-leyenda-viviente-del-deporte-juareense&catid=41:personalidades&Itemid=60

Connelly, Michael (1991): “Bobby Chacon Jr., Son of Boxer, Shot to Death: Street crime: Youth, 17, is gunned down in the parking lot of a department store in Panorama City. Police say the killing is gang-related”. *Los Angeles Times*, Los Ángeles, 5 de octubre. Consultado en:
http://articles.latimes.com/1991-10-05/local/me-3237_1_bobby-chacon

Diario de Yucatán (1963) Mérida, México, 25 de marzo.

Díaz, José Manuel (2012): “Doce atracos en doce asaltos”, en *El opio del pueblo*, blog
<http://elopiodelpueblo.wordpress.com/2012/02/21/dos-atracos-en-doce-asaltos/>

Díaz Cervera, José (2010): “Pelearááán”, *Por Esto*, Sección Cultura, Mérida, México, p. 2.

Diego, Carlos (2013): “¿Por qué los futbolistas no tienen sindicato?”, *Sin embargo.mx*, Investigaciones especiales, México, 24 de mayo, consultado en:
<http://www.informador.com.mx/suplementos/2013/471585/6/por-que-los-futbolistas-no-tienen-sindicato.htm>

“Doble K Teatro” (2006) en *Murcia a escena*. Murcia. Consultado en:
<http://www.murciaaescena.es/asociados/index.htm?ntc=7>

“El CAT presenta hoy en Carmona el preestreno de su nuevo estreno ‘Memorias del tiempo” (1990), en *ABC de Sevilla*, Cultura, 9 de agosto, p. 36. Consultado en:
<http://hemeroteca.abcdesevilla.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/sevilla/abc.sevilla/1990/08/09/046.html>

“El director teatral Ángel Ruggiero muere en una calle de Madrid” (1992), *El País*, viernes 27 de marzo. Consultado en:
http://elpais.com/diario/1992/03/27/cultura/701650803_850215.html

“El oro del ring” (1929): *ABC*, edición de la mañana, Informaciones y noticias teatrales. En Madrid., Madrid, 12 de junio, p. 43. Consultado en <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1929/06/12/043.html>

“Fallece Manuel Collado, director y punto de partida del último teatro español” (1992) martes 25 de agosto. *ABC*, p. 75. Espectáculos, Madrid. Consultado en: <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1992/08/25/075.html>

G[arcía]. G[arzón]., J[uan]. I[gnacio]. (1983): “Licia Calderón triunfa en una excelente comedia”, *ABC*, sección Gente, 18 de octubre, p. 85. Consultado en: <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1983/10/18/085.html>

Hernández, Harold: “*Takanakuy*: El anti Eteocles y Polinices”, en Contreras, Daniel y Durand, Sophia (curaduría): *Takanakuy*. Puñetes y patadas a 3600 m.s.n.m., en Micromuseo- Paradero Habana, Lima, consultado en: <http://www.micromuseo.org.pe/rutas/habanatakanakuy/takanakuy.html>

Iglesias, Julio César (1982): “Bobby Chacón, la tragedia como estimulante”, *El País*, Madrid, 20 de marzo, consultado en: http://elpais.com/diario/1982/03/20/ultima/385426809_850215.html

“Indignación en el mundo del boxeo por el veto impuesto en Televisión Española. Luis Solana: ‘En mi moral cabe mal este deporte’” (1989), en *ABC*, sección Deportes, 23 de febrero, p. 75. Consultado en: <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1989/02/22/075.html>

Kemp, Tomás (2009): “Recordando al ‘Cuyo’ Hernández. ¿Manager de borrachos? ... Ja, ja, pero fueron campeones e ídolos”, *El Sol de San Luis*, San Luis Potosí, México, 12 de noviembre. Consultado en <http://www.oem.com.mx/laprensa/notas/n1400949.htm>

“La comedia dramática española. Esta noche, gran velada” (s/f): *IMDb*. Seattle. Consultado en: <http://www.imdb.es/title/tt0544659/combined>

“La libertad de rebelarse” (2008), *La Nación.cl*, 6 de octubre, Santiago de Chile, Consultado en: <http://www.lanacion.cl/noticias/site/artic/20081005/pags/20081005182602.html>

“Los espectáculos mexicanos en Sevilla 92” (1992), en *ABC de Sevilla*, ABC 92, 3 de marzo, p. 57. Consultado en <http://hemeroteca.abcdesevilla.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/sevilla/abc.sevilla/1992/03/03/057.html>

Manuel, José (2008): "Fallece Luis Romero, el gran ídolo de la posguerra española", en *Boxeo Veleño. Página de información sobre el mundo del boxeo nacional e internacional*, blog, 5 de mayo, Vélez Málaga, Málaga. Consultado en: <http://boxeoveleno.blogspot.com/2008/05/fallece-luis-romero-el-gran-dolo-de-la.html>

"Méjico 15" (1930): *ABC*, edición de la mañana, "Informaciones y noticias teatrales. En el extranjero", Madrid, 16 de agosto, p. 36. Consultado en <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1930/08/16/036.html>

Palapa, Fabiola y Carlos Paul (2014): "Vicente Leñero 'es un campeón de la verdad y la libertad'", México, *La Jornada*, Cultura, 5 de diciembre, p. 3.

Plummer, William (1983): "Boxing Champion Bobby Chacon Fights on in the Shadow of a Dark Family Tragedy", *People*, Vol. 19, No. 21, 30 de mayo, Nueva York. Consultado en <http://www.people.com/people/archive/article/0,,20085139,00.html>

"Primera etapa del XVIII Festival Nacional de Teatro Universitario" (2010), en *Cultura. UNAM, Secretaría de Comunicación. Sala de Prensa*, México, 3 de agosto. Consultado en: http://www.difusioncultural.unam.mx/saladeprensa/index.php?option=com_content&view=article&id=341:333-primera-etapa-del-xviii-festival-nacional-de-teatro-universitario-&catid=5:direccion-de-teatro&Itemid=11

Saidón, Gabriela (2002): "Un boxeador cuenta la historia" en *Clarín.com.*, Buenos Aires, 26 de junio. Consultado en: <http://www.clarin.com/diario/2002/06/26/c-00301.htm>.

Samaniego, Fernando (1977): "Estreno de 'Cambio de tercio' por el Grupo Tábano", en *El País*, jueves 31 de marzo. Consultado en: http://elpais.com/diario/1977/03/31/cultura/228610803_850215.html

Sánchez, José A. (1999): "Mónica en la encrucijada de la música", en *Archivo Virtual de Artes Escénicas*, Cuenca, Facultad de Bellas Artes, [edición original en Sánchez, José A. (1999): *Desviaciones*, Documentación de la 2ª. edición de *Desviaciones*, Cuenca-Madrid, pp. 131-145]. Consultado en: <http://ebookbrowse.com/leer-texto-monica-en-la-encrucijada-de-la-musica-pdf-d183014796>

Sánchez, García, Mayra (2009): "¡Esta noche, gran velada! Kid Peña contra Alarcón por el título americano", en *Culturista*, Puebla, México, Editorial ACD, agosto, pp. 28-29. Consultado en: <http://www.editacdcultura.com/revista/ago2009.pdf>

Santi, Marietta (2008): "Una obra bien hecha, apta para no iniciados", 22 de octubre, en *Santi Teatro&Danza. Comentarios de Teatro y Danza/Reseñas/Entrevistas*. Santiago de Chile. Consultado en: <http://santi.cl/dev/resenas/37-resenas/45-una-obra-bien-hecha-apta-para-no-iniciados>

"Varios ministros muestran su apoyo al boxeo, mientras Solana lo prohíbe en televisión" (1989), *El País*, 25 de marzo, Madrid. http://elpais.com/diario/1989/02/25/deportes/604364407_850215.html

Vilda, Carmelo (1983): "Caracas: escenario del mundo. V Festival Internacional de Teatro", en *SIC-Caracas: Centro Gumilla*. Centro de Investigación y Acción Social de los Jesuitas en Venezuela, Año 46, No. 456, pp. 367-371, Caracas. Consultado en: http://gumilla.org/biblioteca/bases/biblo/texto/SIC1981438_367-371.pdf

Vivas, Valeria y Ezequiel Merino (2002) "Yo, director. Edmund Valladares" Consultado en *Fotograma.com*, Buenos Aires, 27 de junio. Consultado en: <http://fotograma.com/notas/yodirector/2482.shtml>. Consultado el 25 de abril de 2008.

Xotox (1950): "El frente de juventudes, vivero de deportistas. Un interviú sin intención", en *Ofensiva, Órgano de F.E.T y de las J.O.N.S*, Cuenca, No. 839, 25 de junio, p. 5. Consultado en: http://biblioteca2.uclm.es/biblioteca/CECLM/ARTREVISTAS/cuenca/Ofensiva/50_839.pdf