

La crítica y el deporte: el placer de la influencia

The criticism and the sport: the pleasure of the influence

Pedro PANIAGUA SANTAMARÍA

Universidad Complutense de Madrid
Departamento de Periodismo I
ppaniagua@ccinf.ucm.es

Recibido: 8 de enero de 2002
Aceptado: 9 de febrero de 2002

RESUMEN

La crítica de literatura deportiva nos permite profundizar en aspectos humanos esenciales del juego con una perspectiva distinta a la de la información inmediata de la prensa especializada. En este tipo de crítica, como en cualquier otra, la influencia del libro reseñado puede llegar a que el crítico haga suyos, consciente o inconscientemente, los criterios estéticos y morales de la obra criticada.

PALABRAS CLAVES

Crítica
Literatura
Deporte
Periodismo

ABSTRACT

The criticism on sports literature permit us go deeply into human essential aspects of the competition with a different point of view than the sports press. In this criticism, like in any other, the influence of the book could makes that the critic accepts, consciously or not, the ethical and aesthetics standards of the criticized work.

KEY WORDS

Criticism
Literature
Shorts
Journalism

SUMARIO 1. Introducción: crítica literaria, crítica periodística y literatura deportiva.
2. Asumir criterios. 3. El portero y el penalti. 4. La soledad y el miedo. 5.
Referencias bibliográficas

1. Introducción: crítica literaria, crítica periodística y literatura deportiva

Antes de entrar de lleno en el estudio del texto crítico que se ocupa de la literatura deportiva —de ella vamos a hablar aquí cuando hablemos de deporte— quizá convenga repasar la clásica separación entre los conceptos de crítica literaria y crítica periodística. La primera suele poner su atención máxima en la profundidad y el rigor, normalmente va firmada por escritores o filólogos y no está motivada por la actualidad, sino por el interés literario. A la crítica periodística, por el contrario, se la suele asociar con un carácter más superficial; sus autores suelen ser periodistas y se ocupa únicamente de las novedades editoriales. Entre ambos polos, naturalmente, caben un sin fin de posibilidades, empezando por la de que la periodística también sea ejercida, como ocurre con cierta frecuencia, por escritores; o por escritores-críticos, si se prefiere. Hay, además, por supuesto, otras diferencias entre ambas. Por ejemplo, las que se refieren a la extensión y a la ubicación: más larga la literaria, pudiendo llegar a ocupar volúmenes enteros, en tanto que la periodística nunca sobrepasa la limitada parcela de la página del diario (aunque también en esto, como enseguida veremos, aparecen excepciones e hibridaciones). Pero más que deslindar con pulcritud ambos tipos de crítica, tarea útil en el plano teórico aunque imposible muchas veces en la realidad, quizá lo que convenga sea analizar alguna de las consecuencias de esa separación y constatar de qué forma se cumple en las críticas que se ocupan de la literatura deportiva.

Otro concepto que es necesario aclarar de entrada es el de literatura deportiva. ¿Qué incluye? En primer lugar, obviamente, cualquier libro que trate de deportes, sea éste ficción o realidad. Ficción al estilo de *El Alpe d'Huez*, de García Sánchez (1994). Y realidad como la que aparece recogida en *Mal de altura*, de Krakauer (1999). (Nos podríamos perder en disquisiciones sobre las diferencias entre la novela basada en hechos reales y el reportaje extenso, y en discutir sobre si este último es literatura. Pero para ofrecer la visión más amplia posible de lo que de verdad nos interesa incluimos a ambos en este estudio. Después de todo, del reportaje editado como libro también se hacen críticas). En segundo lugar, vamos a considerar que en el concepto de literatura deportiva caben también esos libros de tratan el deporte de manera sólo tangencial en apariencia —como *El miedo del portero ante el penalti*, de Handke (1979)— pero que en el fondo descubren aspectos importantes de la relación entre el juego y la esencia del alma humana.

Una vez delimitados los conceptos de "crítica" y de "literatura deportiva" sólo nos queda, antes de empezar, estudiar la utilidad de relacionar ambos. Esa utilidad se da, en efecto, y en los dos sentidos. Para la crítica es útil la relación porque a través del análisis de reseñas que tratan sobre literatura deportiva se puede apreciar alguno de los rasgos del género, alguna de las consecuencias a las que antes aludíamos. Para la literatura deportiva —o mejor, para el deporte en general— la utilidad reside en poder salir del gueto de la inmediatez en el que le tiene confinado el periodismo deportivo. Este tipo de periodismo trata el deporte habitualmente ocupándose sólo de lo muy estrechamente ligado a la actualidad. No profundiza en él, y cuando lo hace es para tratar polémicas, violencia, corrupción..., es decir, siempre casos

sustancialmente ajenos al deporte. Pocas veces la información toma altura y se ocupa, no ya del alma humana, sino de aspectos que tengan que ver por lo menos con la ilimitada serie de motivaciones individuales y colectivas que mueven a unos y a otros a seguir o a practicar tal o cual competición. Por el contrario, el tipo de periodismo que se da en la crítica no es periodismo deportivo (a pesar de ser periodismo y de tratar sobre deportes). Es, claro está, periodismo cultural. Pero, otra vez lejos de intentar establecer límites infranqueables, ahora entre especialidades, nos disponemos a aprovechar el resultado de su trasvase. A cualquier lector aficionado al deporte le dará igual saber que lo que está leyendo pertenece a uno u otro tipo de periodismo siempre que le interese. El análisis de textos también debería estar presidido por esa falta de reserva a la hora de aceptar el mestizaje entre secciones. La crítica, bajo ese prisma, sólo puede ser vista como una posibilidad de enriquecimiento del deporte.

2. Asumir criterios

Otra de las diferencias entre la crítica literaria y la periodística, de la que no hemos hablado antes, radica en la atención al estilo por parte de la primera. La literaria tiene tiempo para verse influida por los textos que trata, para depurar su estilo por mimetismo. La urgencia, en cambio, no se lo permite a la periodística. Si decíamos que no nos importaba tanto el hecho de separar ambos tipos de crítica como estudiar alguna de las consecuencias de esa separación, ésta es, precisamente, una de ellas. Gracias a esa separación vamos a poder hablar del estilo y, más ampliamente, de la influencia del libro criticado en el texto crítico. Porque no se trata sólo de una influencia en el estilo. Se trata también de una influencia que actúa sobre los criterios con que se juzga el libro. Éste, por así decirlo, dice como debe ser criticado. Y esta mimesis, propia en principio de la crítica literaria, se puede ver también hoy, en ocasiones, en la periodística. Con mayor intensidad cuanto mayor sea el carácter literario del libro criticado.

Éste de la influencia puede ser un rasgo discutible si queremos con él deslindar los dos tipos de crítica, pero es necesario exponerlo para que se entienda lo que viene a continuación. Obviamente se pueden leer críticas buenas de libros malos, y viceversa; no es ésa la cuestión. La cuestión es que, cuando opera la influencia, la crítica literaria tiende en ambos casos a juzgar esos libros asumiendo los referentes —no sólo estéticos, sino también morales— contenidos implícitamente en el libro criticado. Éste, podríamos decir, construye con ellos su propio canon. Y lo viene haciendo, al menos, desde Barthes, quien asumió en sus críticas no sólo los contenidos literarios de libros aislados sino los de todo un movimiento como lo fue el *nouveau roman* francés. Desde entonces, “la obra de arte moderna —dice el crítico José Luis Pardo— exige y promueve un tipo especial de crítica que, con el tiempo, ha perdido sus apellidos: aquella que emerge de la obra misma, que se impone el deber de estar a la altura de lo criticado. Esta crítica extrae del libro criticado los criterios en función de los cuales valora la obra misma que se trata de juzgar”. Por eso, lo que acaba resultando —concluye, citando al semiólogo francés— “no es un homenaje a la verdad del pasado, o a la verdad del otro, sino que

es construcción de lo inteligible de nuestro tiempo”. (Pardo 2003:11)

Es curioso que Pardo exponga estas consideraciones teóricas sobre la crítica, precisamente, en una crítica. (Aunque curioso, no es infrecuente que un texto crítico trate aspectos teóricos del género. La crítica es, quizá con la columna, la variedad periodística más endogámica). Pardo teoriza sobre el género, en concreto, en una reseña sobre dos textos de Barthes, *Ensayos Críticos* (2002) y *Variaciones sobre la literatura* (2002). La labor del autor francés en sus *Ensayos* podría deslindarse en tres facetas: por un lado critica libros; por otro, al asumir los postulados de esos libros, teoriza sobre literatura; y por fin, al reflexionar sobre lo que hace, teoriza también sobre la crítica. Lo mismo que Pardo en su texto crítico. Él mismo es la mejor demostración de lo que acaba de exponer, de cómo el crítico se ve influido por los libros que juzga, de cómo asume los criterios literarios de éstos, y de cómo, influido por ellos, teoriza sobre crítica y literatura.

3. El portero y el penalti

Algo de esto se puede apreciar también en la crítica de literatura deportiva. Tomemos para comprobarlo una reseña de uno de los libros antes citados, *El miedo del portero al penalti*, de Peter Handke. Este texto puede considerarse un ejemplo perfecto de hibridación entre crítica literaria y crítica periodística. Por su extensión (una página de diario) y ubicación (en el suplemento *ABC Cultural*) sería periodística. Por su profundidad y rigor, literaria. Y por su autor — Javier Tomeo, escritor y periodista— ambas cosas. Pero, como siempre, más que intentar adscribirla a un tipo concreto, vamos a tratar de extraer de sus rasgos distintivos aquellos que nos sean más útiles para profundizar en la naturaleza del texto. Veamos, por ejemplo, la actualidad. No es éste un texto sobre un libro que se pueda considerar actual. Su edición original en alemán es de 1970. Su primera edición española, de 1979. Desde entonces no ha habido ninguna otra (o por lo menos no se hace constar en la crítica). El hecho de que ésta se publique en un diario de 1999 no obedece, por tanto, a que sea una novedad editorial — es decir, una noticia—, sino al valor intrínseco del libro. Éste no necesita ya de causas ajenas a la literatura para justificar su presencia en un suplemento cultural. El diario lo ha incluido en un apartado dedicado a los *Cien libros del siglo*. (Por si no valiera con la valoración implícita que supone su presencia fuera de tiempo, *ABC* nos ofrece además una valoración expresa y rotunda). De la misma forma, la fecha de su primera edición no figura diluida y empequeñecida en una ficha técnica apenas visible como ocurre con las críticas periodísticas al uso. Esa fecha se exhibe junto al título de la obra como un blasón que le confiriera definitivamente la naturaleza de acontecimiento literario histórico.

Pero, quizá, donde mejor se aprecie que este texto traslada al periódico valores en principio reservados a la crítica literaria es en ese rasgo sobre el que estamos haciendo girar estas líneas, la influencia que ejerce la obra juzgada sobre el texto crítico, la asunción de los criterios de esa obra que se da en ese texto. Es difícil determinar si se trata de una influencia consciente. Pero, en cualquier caso, no es una influencia que se rehuya, que se intente disimu-

lar, que avergüence. Más que de la angustia de la influencia de Bloom cabría hablar aquí del placer de la imitación de Aristóteles. Más que del crítico como juez que juzga la obra, cabría hacerlo del crítico como testigo que "testifica a favor" de ella, aun a riesgo de convertirse él mismo y el autor criticado en "grotesca pareja de hecho" (en expresiones que vuelven a ser de Pardo). Barthes relacionaba la nueva crítica, ésa que es "construcción de lo inteligible de nuestro tiempo" con lo que él, epicúreo también en este caso, llamaba "el placer del texto".

La primera muestra de la influencia es la sensación que queda al leer la crítica. De ella se desprende, con independencia de que se la pueda nombrar en alguna línea concreta, la misma indolencia que sumerge al protagonista del libro en una ausencia total de sentimientos. Para Handke "el sentimiento está en la exactitud de lo narrado, no en la descripción de los sentimientos" (1984:262). Y esa sensación de indolencia que ha acabado transferida a la crítica es la misma que antes creó la atmósfera de la novela. Una atmósfera de abatimiento —de *tedium vitae* dice Handke, citado en la reseña— que nos remite a otras obras del escritor alemán, como *Ensayo sobre el cansancio* (1990), aunque no podamos hablar de una relación clara establecida a través de otros elementos más visibles del texto, como el argumento, el tema o el rasgo de sus personajes.

La influencia del libro, además de manifestarse en el tono general de la crítica, se puede apreciar también en fragmentos concretos. Veamos unas líneas de la obra y otras de la reseña. En ambas los hechos que se narran ocurren por la mañana en el apartamento de una taquillera de cine. Bloch, el protagonista, ha pasado la noche con ella. Se habían conocido la tarde anterior. Bloch, esa tarde, había tenido una pelea en un bar.

Esto es lo que dice el libro:

"Por supuesto, algunas veces, de vez en cuando y solamente por un momento, la conversación le parecía tan normal como a ella: él le preguntaba y ella contestaba; ella preguntaba y ella daba una respuesta muy natural. '¿Es aquello un avión a reacción?' —'No, es un avión de hélice.' —'¿Dónde vives?' —'En el segundo distrito.' Incluso le faltó poco para contarle la pelea.

Pero entonces empezó a molestarle todo cada vez más. Quería contestarla, pero se interrumpía continuamente porque le parecía que ya sabía lo que le iba a decir. Ella comenzó a inquietarse, se paseaba por la habitación de un lado a otro; buscaba algo que hacer y sonreía tontamente. Pasó un rato dando la vuelta a los discos y cambiándolos. Se levantó y se echó en la cama; él se sentó a su lado. ¿Iba hoy al trabajo?, preguntó ella.

Inesperadamente le puso las manos en la garganta. Al momento comenzó a apretar tan fuerte que a ella ni por un instante se le ocurrió tomárselo a broma. Bloch escuchó voces afuera, en el descansillo. Tenía un miedo mortal. Se dio unta de que a la chica le salía un líquido por la nariz. Dio también una especie de gruñido. Finalmente escuchó un sonido parecido a un crujido. Le pareció como el ruido que hace una piedra al golpear de pronto la parte de debajo de un coche en un camino vecinal lleno de baches. En el suelo de linóleo habían caído gotas de saliva". (Handke 1979: 30-31)

Y esto, lo que dice la crítica:

"(...) Vuelve al cine y espera a la taquillera. La muchacha le invita a subir a su aparta-

mento y hacen el amor. No da la impresión, sin embargo, de que nuestro hombre ponga demasiado entusiasmo en la labor. Se limita a cumplir su papel sin el menor romanticismo. Su paisaje interior, mientras tanto, continúa deteriorándose. No hace falta ser un lince para advertir que no tardará en producirse el derrumbamiento final. Bloch ha perdido incluso la imaginación y a la mañana siguiente ni siquiera es capaz de reproducir en su imaginación el avión que hace un instante ha visto aterrizar a través de la ventana y se siente cada vez más angustiado por la pesadez de las palabras que sirven para designar los objetos que le rodean. La taquillera, que continúa en la cama, le dice que se llama Gerda. Bloch hubiera preferido no saberlo”.

“- ¿A qué hora debes volver al trabajo? –le pregunta la mujer”.

“En lugar de responder, Bloch la estrangula”. (Tomeo 1999: 22)

Como se ve, la cita de Tomeo no es literal, a no ser que la haya tomado de otra edición distinta a la nuestra. De todas formas es lógico, si exceptuamos la frase de Gerda, que ambas versiones no coincidan. La crítica, obviamente, sólo recoge una síntesis de lo que consigna el libro. Por eso alguno de sus datos, como el del nombre de la taquillera, aparece en el libro bastantes párrafos más atrás. Pero a pesar de eso se puede notar la influencia. La apatía del personaje y su ausencia de sentimientos, su derrumbamiento general, nos llegan por el tono, pero también por expresiones concretas: “No da la impresión de que nuestro hombre ponga demasiado entusiasmo, Su paisaje interior continúa deteriorándose”. En esto Tomeo no sigue exactamente a Handke, ya que éste, según hemos visto, rehuye describir los sentimientos y no hubiera hablado explícitamente de entusiasmo y deterioro. Donde sí le sigue más es en aspectos relativos al estilo como la forma de incluir los diálogos y la forma de salir de éstos de forma cortante, imprevista. Aquí, desde el momento en que hablamos de estilo, tendríamos una asunción de criterios estéticos. Aunque no es esto, ciertamente, lo más importante.

Donde mejor se refleja la influencia es en el conjunto de la crítica. A lo largo del texto nos hacemos una idea exacta de la terrible incapacidad de comunicación que aqueja a Bloch y de la falta de racionalidad de sus acciones, de su crimen. Este último rasgo nos recuerda a alguna novela existencialista, como *El extranjero* de Camus. (Por cierto, Camus, al igual que Bloch, también fue portero de fútbol). De la relación del libro con el deporte, que al fin y al cabo de eso trata, aunque sea tangencialmente y aunque no haya aparecido el fútbol todavía, nos ocuparemos más adelante, cuando hablemos del miedo y la soledad que sienten quienes ocupan ese específico puesto en el equipo. Antes vamos a completar el capítulo de la influencia hablando de la asunción de los criterios morales.

En efecto, es en este tipo de criterios donde mejor se puede apreciar la influencia. Hay un párrafo en el texto crítico que es enormemente revelador en este sentido. En él Tomeo va a justificar, en cierta forma, el injustificable comportamiento del protagonista:

En *El miedo del portero al penalti* Peter Handke narra una breve historia y deja que sea el lector quien decida quién es el verdadero culpable del homicidio de Gerda. A nosotros nos parece, de todos modos, que antes de dictar sentencia, debería de tener en cuenta la desluci-

da sonrisa de la mujer, sus continuos paseos de un lado al otro del apartamento, el escaso acierto que tuvo al elegir los discos, quizás el estremecedor pitido de la tetera, que cogió desprevenido a Bloch y que pudo sonar en su cabeza como un largo y desesperado grito.

No es, obviamente, que Tomeo justifique el crimen absurdo de Bloch. Y si lo hace, lo hace sólo "en cierta forma", como decíamos. Esa forma es la de la ironía, la de la distancia, la misma que pone por medio Handke para narrar toda su historia. En las líneas siguientes Tomeo desenmascara levemente su tono irónico al decir, refiriéndose todavía a los lectores:

"Quizá deberían considerar la mágica luz del interior de la tetera o las inquietantes hormigas que Bloch cree ver en el fondo del recipiente. No es fácil, sin embargo, encontrar jueces que consideren como circunstancia atenuante ese aburrimiento atroz que algunas veces nos consume". (Tomeo, *ibidem*)

Tras los dos últimos retazos de ironía, dedicados a la tetera y las supuestas hormigas que ve el protagonista-homicida, el crítico desanda el camino andado y se vuelve a colocar en el lado de la razón, de la lógica, del sentido común, al reducir al absurdo todo lo anterior. Si decíamos antes que Handke establecía una distancia entre él mismo y Bloch, ahora podemos decir que esa distancia es la misma que pone el crítico también con Bloch. La ironía, en efecto, supone distancia. Supone no ir hasta donde están los hechos para denunciar desde allí que son falsos, o disparatados. Supone denunciarlos desde lejos, de forma aséptica, sin apasionarse por ellos de forma visible. Por eso, aun cuando tras el primer párrafo de los reproducidos aquí pudiera parecer que Tomeo justifica la forma de actuar del homicida, en realidad, está situándose en el mismo plano que el autor del libro. En definitiva, y volviendo al principio, el crítico asume los criterios morales, no del personaje, sino de Handke. Podríamos hablar de un ajuste de cuentas ético entre la actitud del escritor y del crítico y la del personaje. Éste mira con desapego a la vida, el mismo con que ellos le miran a él.

4. La soledad y el miedo

Habíamos avanzado que este libro, aunque sea de refilón, trata de fútbol. Y así es. Este deporte aparece poco en sus páginas, pero siempre con un significado importante. Un significado que podríamos considerar decisivo si damos por buenas algunas de las explicaciones que vienen a continuación. Si hemos visto la influencia traducida en estilo, en atmósfera, en criterios estéticos y morales, vamos a verla ahora haciéndose notar en la estructura. En *El miedo del portero al penalti* apenas hay tres o cuatro pasajes en los que se habla de fútbol. El primero, al principio, refiriéndose al pasado, cuando se nos dice que Bloch es un ex guardameta. Su vida como deportista es anterior al relato. En él, es sólo una aclaración del narrador sin ninguna importancia en ese momento. La segunda vez que aparece el deporte en la novela es unas páginas después, un día después del comienzo, cuando el protagonista va "a un campo de fútbol de carne y hueso", según sus propias palabras (Handke 1979: 24), y sigue el partido "sin apasionarse", dice Tomeo, lo que para nosotros es ya una obviedad.

Ese partido marca un punto importante porque en él va a tomar forma uno de los rasgos del protagonista. Se trata de la soledad. A la salida del encuentro – sigue diciendo Tomeo – “llama otra vez a sus amigos pero sigue sin encontrarlos”. (Tomeo, *ibíd.*). “Otra vez, sigue...”. Todo nos indica en esa frase que la soledad no es momentánea, que Bloch la arrastra desde hace tiempo y que puede convertirse en crónica. Ese sentimiento de soledad adquiere con el portero de fútbol su mejor puesta en escena. Se trata de una demarcación que sólo ocupa él, y además en un rectángulo con otros jugadores que, sean o no de su equipo, no tienen nada que ver con él, con su cometido, con su responsabilidad. Por no hablar del público del estadio, de la afición que sigue el fútbol por la tele, etc. Siempre se ha dicho que la soledad es menos soportable cuando se está rodeado de gente, y debe ser verdad. Cuando se trata de sentimientos –de la esencia del alma humana, decíamos antes– el individuo aislado es el único punto que merece ser observado. En el caso del arquero, su figura basta para expresar ese sentimiento que es la soledad (aunque la soledad puede ser tanto un sentimiento como el estado en que se hacen patentes de forma intensa todos los demás). El portero no expresa sólo su soledad, o la de otras personas, también es capaz de expresar la de los objetos, la del paisaje. Por eso es tan literario. Por eso tantas veces se ha echado mano de él en los libros: Benedetti, García Sánchez... se han referido a él, bien por su aislamiento, o bien por la ancestral locura que es consustancial al puesto, y de la que la soledad podría ser claramente responsable. Pedro Sorela, cuando quiere expresar ese sentimiento –que puede englobar también a otros términos cercanos, como desolación– en uno de sus cuentos no puede sino decir: “El portero fue cogiendo un aire de álamo perdido en el horizonte”. (Sorela 1999: 293) Poco importa que en este cuento el sentimiento no obedezca a razones existenciales, sino a una sensación de empequeñecimiento del portero provocada por un agrandamiento surrealista de la portería. El caso es que el autor acierta con el personaje, porque el arquero es el único que puede expresar, además de la soledad, la locura y el absurdo.

Estas dos apariciones fugaces del fútbol en la novela se corresponden, casi exactamente, con las dos menciones a este deporte en la crítica. En el libro tienen lugar en las páginas 13 y 24. En el texto crítico, en las líneas 3 y 18. Teniendo en cuenta que –¡casualidades de la vida!– el libro tiene exactamente el mismo número de páginas que líneas tiene la crítica, 151, podríamos hablar de una diabólica simetría. Ahora bien, la estructura, naturalmente, no es sólo cuestión de cinta métrica. Es también, y en mayor medida, cuestión de significado. Y, hasta ahora, las apariciones del fútbol en uno y otro texto también tienen el mismo sentido. La primera, ya lo hemos dicho, supone en libro y crítica un antecedente del relato. Y la segunda, como se ha podido ver, supone en ambos el preámbulo del desastre. Falta por ver la tercera, que es la que va a dotar de sentido a la novela y, si es que al final tiene alguno, a la vida de su protagonista. También, es la que va anclar definitivamente *El miedo del portero al penalti* en el mundo del fútbol, porque gracias a ella caemos en la cuenta de que, en el fondo, la de Bloch no es sólo una vida que tenga algún parecido con lo que le pasa al portero, no es sólo una metáfora; es que lo que le pasa al portero, prolongándolo, es su vida. El portero,

diríamos, nunca deja de serlo.

La tercera mención clave al fútbol en la novela tiene lugar al final –hay alguna más de carácter anecdótico, como cuando el protagonista se imagina que la posadera del lugar donde vive no lleva blusa sino la camiseta de un equipo-. Bloch acude a un estadio. Durante el partido se produce un penalti y nuestro espectador no puede sino meterse en la piel del portero y reflexionar con él, sentir con él esos segundos previos al lanzamiento. Inevitablemente estas líneas nos remiten al título del libro. El miedo, después de todo, como la soledad, es un lugar común para describir el estado del meta en ese trance. Y, como ella, es también un sentimiento muy literario. García Sánchez, por ejemplo, en su cuento *El Uruguayo*, describe así el momento, contado desde el punto de vista de quien va a disparar:

“Pero ahora vio una gota de sudor recorriendo la frente del portero rival. Esa mínima gota transparente le daba una certeza tan rotunda como insustancial de que el balón, por poco que tuviese la habilidad para lanzarlo colocado junto a un poste y a media altura, acabaría entrando. Y eso por una única razón: el porteo iba a permanecer paralizado de miedo”. (García Sánchez, 1998: 170)

Handke, sin embargo, no habla de miedo. Pese el título del libro, no encontramos en el momento decisivo la mínima mención a ese sentimiento, ni siquiera expresado con otras palabras. Éstos son los dos últimos párrafos de la novela:

“Cuando el jugador toma la carrerilla, el portero indica con el cuerpo inconscientemente la dirección en que se va a lanzar, antes de que hayan dado la patada al balón, y el jugador puede entonces lanzar el balón tranquilamente en la otra dirección –dijo Bloch-. Es como si el portero intentara abrir una puerta con una brizna de paja”.

“De repente el jugador echó a correr. El portero que llevaba una camiseta de un amarillo chillón, se quedó parado sin hacer un solo movimiento, y el jugador le lanzó el balón a las manos”. (Handke, 1979: 151)

El autor alemán no habla de miedo porque ese portero que está describiendo no experimenta ningún sentimiento, al igual que Bloch. Y esa incapacidad para sentir, en el campo y en la vida, se representa en el momento decisivo como incapacidad para la acción. Por eso se queda quieto. Y por eso triunfa, por eso para el penalti. Al protagonista del libro la ausencia de sentimientos le acompaña también cierta inacción. No hace nada, por ejemplo, para huir, para esconderse, después de matar a Gerda. Y no le cogen. En este sentido, también podemos decir que sale airoso del trance. Se suele decir que el miedo paraliza –lo acaba de decir García Sánchez-. Seguramente, en más ocasiones, nos lleva a movernos sin sentido. Esto es, al menos, lo que parece pensar Handke. Se suele decir también que el miedo en los ojos de la víctima, al delatar sus próximos movimientos, facilita el trabajo del asesino. Pero ni Bloch ni el portero que él ve en el partido final sienten nada. Por eso no se delatan. Por eso no se mueven. El miedo es la acción, o la intención de moverse. Al no existir, no hay tampoco movimiento, ni nada que lo presagie. Ni en el campo ni en la vida.

Tomeo, sin embargo, no incluye este pasaje en la crítica. Podríamos pensar que es el único en el que la influencia flaquea. Él no es un periodista deportivo que tenga que buscar el sen-

tido último en el fútbol, a pesar del título del libro. Para él ese sentido se encuentra en algo más racional: en las “reacciones en cortocircuito” –así titula su crítica– que se dan en la mente de algunos homicidas y que hacen que éstos actúen “sin que intervengan los estados superiores de la mente”. Y no le falta razón. Después de todo, este libro tiene más de psicosis que de fútbol. Pero la influencia, pese a todo, no flaquea. Simplemente, va más allá de lo evidente. El movimiento homicida –dice el crítico– “en su reducida trayectoria, en su fatal y reducida parábola, crisper nuestras manos, pero no pasa por nuestro cerebro, que permanece al margen de todo lo que acontece”. ¿No permanece el cerebro de Bloch también al margen de lo acontece? ¿No hay en su caso y en el del portero final una especie de intuición superior que les lleva a acertar sin proponérselo? Handke, seguramente, era consciente de todo esto cuando escribió *El miedo del portero al penalti* pero no lo quiso explicar. Habría sido como explicar un chiste. Le habría quitado todo encanto a la novela. Por eso la influencia no flaquea. Podríamos decir que actúa incluso desde las líneas no escritas del libro. Y llega más allá de lo que el crítico conscientemente percibe.

5. Referencias bibliográficas

BARTHES, Roland

2002 *Ensayos críticos*, Barcelona: Seix Barral.

2002 *Variaciones sobre literatura*, Barcelona: Paidós.

GARCÍA SÁNCHEZ, Javier

1994 *El Alpe d'Huez*, Barcelona: Plaza y Janés.

1998 “El Uruguayo” en *Cuentos de fútbol 2*, Madrid: Alfaguara.

HANDKE, Peter

1979 *El miedo del portero al penalti*, Madrid: Alfaguara.

1984 *El peso del mundo*, Barcelona: Laia.

KRAKAUER, Jon

1999 *Mal de altura*, Barcelona: Ediciones B.

PARDO, José Luis

2002 Reseñas sobre dos textos de Roland Barthes: *Ensayos Críticos* (2002) y *Variaciones sobre la literatura* (2002). *El País*, Suplemento *Babelia*, 4 de enero.

SORELA, Pedro

1998 “Cespedología. Curso acelerado para inflabalones primerizos”, en *Cuentos de fútbol 2*, Madrid: Alfaguara.

TOMELO, Javier

1999 “Reacciones en cortocircuito”: Crítica a la obra de Peter Handke *El miedo del portero al penalti*. *ABC Cultural (Cien libros del siglo)*, 24 de abril