



Artículo de Investigación

## Traslaciones espaciales en “Puntero izquierdo” de Mario Benedetti y “No le crea” de Andrés Wood

Spatial translations in Mario Benedetti’s “Puntero Izquierdo” and Andrés Wood’s “No le crea”

Recibido: Julio 2017 Aceptado: Noviembre 2017 Publicado: Junio 2018

David García-Reyes

Universidad de Concepción  
Chile

[davgarciareyes@gmail.com](mailto:davgarciareyes@gmail.com)

**Resumen:** El análisis comparativo es una herramienta para descodificar el proceso de transferencia intertextual del cuento “Puntero izquierdo” de Mario Benedetti y su adaptación fílmica en *Historias de fútbol* de Andrés Wood. Este estudio examina la significación referencial y la marca autoral en el texto literario y en el texto fílmico. El trabajo comparatista muestra el proceso de transformación que se produce en una traslación cinematográfica desde un ámbito geográfico y cultural distinto.

**Palabras clave:** literatura y cine latinoamericanos – espacio - Mario Benedetti - Andrés Wood

**Abstract:** The comparative analysis is a tool to decode the process of intertextual transfer of the story “Puntero izquierdo” by Mario Benedetti and his film adaptation in Andrés Wood’s *Historias de fútbol*. This paper shows the referential significance and the authorship of the literary text and the film text. The comparative work shows the process of transformation that takes place in a film adaptation from a different geographic and cultural space.

**Keywords:** Latin American Literature and Film – space - Mario Benedetti - Andrés Wood

---

**Citación:** García-Reyes, D. (2018). Traslaciones espaciales en “Puntero izquierdo” de Mario Benedetti y “No le crea” de Andrés Wood. *Logos: Revista de Lingüística, Filosofía y Literatura*, 28(1), 65-74.

**Dirección Postal:** Departamento de Español, Universidad de Concepción, Víctor Lamas 1290, Casilla 160-C, Código Postal: 4070386, Concepción, Chile

**DOI:** [dx.doi.org/10.15443/RL2806](https://doi.org/10.15443/RL2806)



El fútbol es la única religión que no tiene ateos.  
Eduardo Galeano

### 1. *Rerum litterarum ad imaginem*

Los caminos investigativos sobre las significaciones referenciales en la literatura y el cine establecen relaciones productivas y diálogos que se plantean a partir del cotejo textual para generar una gran riqueza en la senda de la intertextualidad (Pimentel, 2005). En torno al análisis, Roland Barthes apuntaba que el inventario de significantes se puede encontrar saturado (Barthes, 2003), no obstante, siempre surgen nuevos signos y el *cruce* de lo referencial potencia y enriquece el estudio de las formas de significación. Junto a lo anterior, en la proyección de la intermedialidad se pueden verificar los contextos de cruces y la confluencia de medios y las cualidades potenciales dispuestas relacionando una y otra referencia textual (Mariniello, 2009). El diálogo comparatista entre textos y el análisis intermedial exigen prudencia en la práctica investigadora. Las razones para dicha cautela son que el propio concepto *intermedial* es un término global, además de que converge y diverge en torno a lo intertextual. La intermedialidad puede disponer un diálogo entre dos textos y las muchas capilaridades de ambos: un relato literario y la libre versión que del mismo se hace a través del segmento de un largometraje cinematográfico. El poder interrelacionar significantes a través de la descodificación que supone la lectura de un texto literario resulta equivalente en el visionado de un objeto audiovisual, sumado a las múltiples referencias que facilitan los intersticios entre narrativas aparentemente distantes. María Teresa García-Abad apunta la dificultad en el tratamiento de los estudios intermediales por la falta de ubicación teórico-crítica, pero afirma que las nuevas corrientes teóricas de los estudios culturales y el postestructuralismo favorecen de forma decisiva el incremento de este tipo de estudios (2005). La variedad que genera la reflexión de lo intertextual ofrece lineamientos básicos para el análisis referencial vinculado a lo intermedial y su capacidad para delimitar múltiples ventanas en una conceptualización menos rígida y más amplia que lo intertextual (Rajewsky, 2005).

*Historias de fútbol*<sup>1</sup> (1997) supone el debut en la dirección de Andrés Wood (1965). El largometraje se divide en tres capítulos. “Primer Tiempo. Santiago. No le crea” es el primer segmento del film, libre adaptación del director junto al guionista René Arcos (1964-2011) del cuento “Puntero izquierdo”, obra del escritor uruguayo Mario Benedetti (1920-2009). El film de Wood se beneficia del sistema de coproducción, en este caso con Francia, reflejando la evolución y adaptación de la recepción de los productos audiovisuales latinoamericanos, un horizonte en el que se perciben de forma refractaria las nuevas formas de comercialización y consumo del cine en América Latina (Bongers, 2012). Benedetti escribe “Puntero izquierdo” en 1954, apareciendo por primera vez en *Montevideanos* (1959). La antología de cuentos se sitúa en la etapa de génesis del denominado “boom” de la literatura latinoamericana y pertenece a una de las obras en prosa más importantes del autor. Benedetti se inscribe en la Generación del 45, a la que pertenece junto a Ángel Rama, Idea Villariño o Juan Carlos Onetti entre otros, la conocida como “generación crítica” por el propio Rama (Carrillo, 2005-2006).

El cuento de Benedetti y el capítulo “No le crea” de Wood proyectan una serie de características que evidencian diferentes significados referenciales. Las descripciones escriturales y audiovisuales examinadas en ambos objetos de estudio manifiestan la definición autoral de Benedetti y de Wood. Significaciones marcadas por el espacio físico del relato y el ámbito geográfico, cultural y narrativo que les separa, que a la vez sirve de tránsito dialógico y sintético del territorio latinoamericano (García-Reyes & Gallardo, 2015). De igual forma se aprecia como el contraste latitudinal (Gallardo & García-Reyes, 2018), la distancia cronológica y el sello autoral de los textos analizados, junto a la diferencia entre un soporte y otro, manifiesta que, al igual que la literatura latinoamericana, el cine de América Latina se conforma a partir de características diversas desde que comenzará su andadura en 1896 (Bongers, 2012).

El proceso de descodificación y de lectura crítica hace más atractiva la relación que se establece con el universo extratextual, pues lo *referencial* evoca o subvierte el referente (Pimentel,

2005). La idea de un texto (literario) que genera un desplazamiento que se opera a través de la producción de otro texto (cinematográfico) se materializa a partir del objeto precedente y su elaboración en un nuevo escenario en el que se alterna la semejanza y la sustitución (Piglia, 2000). En el proceso de representación, el referente necesita desplazarse, configurando una caracterización de la literatura al cine, reescritura fílmica a partir de la traslación de un texto literario, que pone de manifiesto la disposición de las relaciones del cine con otras disciplinas artísticas (Pérez Bowie, 2010). El procedimiento de traslación operado en “Puntero izquierdo” mediante “No le crea” se aprecia en el ámbito espacial, de esta manera, el ámbito físico explica la significación de los personajes y marca de forma decisiva el discurrir de la narración en un nuevo territorio.

En el proceso de lectura se encuentra la realidad de la literatura, de no haber significación no habría construcción textual, porque la prosa tiene sentido cuando es leída (Pimentel, 2005). En relación a la adaptación se produce una relectura y una reescritura del original pues como afirma Pérez Bowie es conveniente emplear el concepto de reescritura en relación al sello autoral de una adaptación (2010) por la autonomía del nuevo texto y los cambios creativos que implica. El visionado se configura de forma similar como lectura y descodificación de un sistema audiovisual que encuentra sus significados referenciales por medio de la colaboración activa del espectador crítico. Hay que apuntar que la apropiación da lugar a cambios semánticos relevantes.

La reescritura fílmica de textos literarios es por definición una adaptación intermedial, pero no toda adaptación cinematográfica es una reescritura, porque no implica necesariamente los procesos de apropiación y revisión que definen a esta última. Esta es una de las ventajas que ofrece el carácter transmedial del término *reescritura* (Pardo García, 2010, p. 65).

La traslación del relato de Benedetti transpone su acción cinematográfica desde la capital uruguaya a la capital chilena, algo muy significativo en el contexto urbano de la ciudad latinoamericana<sup>2</sup>. En este contexto subyace la premisa defendida por Ricardo Piglia de que todo relato, literario o fílmico, narra dos tramas, para el espectador o el lector una resulta evidente y la otra se encuentra oculta bajo las veladuras y pistas que proporcionan escritores o cineastas. Por ello, el estudio de lo referencial y lo espacial, permite escudriñar la historia invisible del relato (Piglia, 2000) pero también comprender cómo el componente geográfico tiene en ambos relatos una importancia preeminente, siendo lo urbano el escenario de la narración y el marco físico, ineludible, en el que la historia se desarrolla en una y otra latitud, en una y otra narración.

## 2. Lecturas y proyecciones previas

Los guionistas de “No le crea” adaptan el cuento “Puntero izquierdo”, produciéndose en el proceso alteraciones, modificaciones en la trama y en la estructura del relato. El Montevideo de mediados del Siglo XX se transpone al paisaje narrativo materializado en el Santiago de Chile de finales de los noventa. El contexto de bonanza económica vivida por Uruguay a partir de la década de 1940 permite comprender que la mitad de la población del país tenía su residencia en Montevideo, motivada por la prosperidad y por la positiva coyuntura económica de la ciudad rioplatense (Carrillo, 2005-2006), planteando oportunidades similares al Santiago finisecular descrito en el film de Wood.

El espectador o el lector, a través de la historia, conforma secuencias en su memoria en la que el universo diegético se constituye dentro de un marco espaciotemporal en el que los grados de referencialidad extratextual (Pimentel, 2005) se ordenan de forma sistemática para el análisis. Las dimensiones, espacial y temporal, son imprescindibles para la trama. En la multiplicidad de lecturas que se pueden realizar de un mismo texto por parte de diversos lectores, Wolfgang Iser considera el texto un potencial de efectos que se renueva durante el proceso de lectura (1987), proceso orientado y aplicado a utilizar funcional y operacionalmente el análisis elaborado durante el proceso de traslación de un texto literario a un texto fílmico.

Los evidentes cambios, la naturaleza disímil de la narrativa literaria y la narrativa cinematográfica conllevan una problemática expuesta por autores como Norberto Mínguez (1998) y Carmen

Peña-Ardid (1999), resuelta o al menos superada por los discursos de académicos como José Luis Sánchez Noriega (2000), Sergio Wolf (2002) o Lauro Zavala (2007). Por lo mucho que generan y aportan al estudio de ambas disciplinas, no tiene sentido práctico realizar una comparación vinculante que restrinja y limite las enormes posibilidades de una lectura dialógica de la literatura<sup>3</sup> y el cine literario.

La idea de la comparación narratológica entre un texto literario y un texto cinematográfico produce un diálogo intermedial, evolucionando narrativamente de lo pictórico a lo cinematográfico, articulándose significados como segmentos de significación dentro de un sistema semiótico (Pimentel, 2005). Las diferencias y similitudes entre el original literario y el relato cinematográfico se pueden observar a partir de la propuesta teórica de Sánchez Noriega (2000) partiendo de la enunciación y el punto de vista: transformaciones que el autor fílmico ha operado sobre el material literario; transformaciones en la estructura temporal; el espacio fílmico; la organización del relato (supresiones, compresiones, sustituciones y añadidos); los desarrollos y visualizaciones y la valoración global de la adaptación.

Andrés Wood y René Arcos llevan a cabo en su traslación del relato de Benedetti mediaciones que evolucionan sustancialmente con respecto al original; no sólo reubican la acción de una latitud a otra como se ha comentado previamente, sino que además añaden diferentes secuencias que amplían la trama desde el punto de vista anecdótico y contextual, modificando también el devenir dramático. Para entender estas mediaciones es importante conocer la pulsión creadora de Benedetti. La explosión escritural del cuento se manifiesta en la verborrea del narrador-protagonista, característica de la jerga rioplatense, conformándose así los elementos que más distancia presentan con respecto a su adaptación cinematográfica. Rasgos que sitúan al autor uruguayo dentro de las preocupaciones éticas y estéticas de sus coetáneos latinoamericanos y ayudan a entender su forma de ver el oficio y el ejercicio del escritor en América Latina (Benedetti, 1988). Una cualidad compartida entre Benedetti y Wood es la descripción de un contexto urbano próximo a la desmitificación, algo frecuente en la realidad latinoamericana (Carrillo, 2005-2006). En “Puntero Izquierdo” y en “No le crea”, el entorno presenta valores  *sintéticos*  y  *analíticos* , articulándose el espacio como una prolongación que define parte del personaje (Pimentel, 2005).

Benedetti gatilla una secuencia narrativa con el deportista convaleciente en el hospital, en donde se relata algo que ha ocurrido con anterioridad (analepsis). Se asimila lo señalado al evocar acontecimientos en un proceso de frecuencia que busca preparar e instalar una dinámica lectora. El autor uruguayo recurre en “Puntero Izquierdo” al tempo narrativo, realizando diferentes pausas descriptivas para luego proponer un resumen narrativo de aceleración creciente (Pimentel, 2005). Wood aplica recursos de estilo cinematográfico como la elipsis cuando quiere obviar o no graficar un suceso concreto como el desenlace de la primera escena que lleva al protagonista al hospital o bien cuando marca el gol final; en esos dos planos el montaje funde a negro y es el espectador el que debe interpretar, imaginar o evocar lo que ha podido suceder. Esa suspensión elíptica del relato hace que el espectador sea parte activa en la construcción de la narración a través de su visionado.

### 3. “Puntero izquierdo” Vs. “No le crea”

Benedetti emplea un narrador en primera persona en “Puntero izquierdo”. El escritor uruguayo se sirve de la complicidad del lector, como si éste fuera una visita en la habitación del hospital donde el narrador-protagonista se encuentra convaleciente tras haber sufrido una golpiza y desarrolla la trama a partir de un  *racconto* . La historia se estructura en una sucesión de descripciones en las que el protagonista nos introduce en el mundo del fútbol “amater” y su posición como delantero en un equipo modesto que tiene la ocasión de subir de categoría. La descripción de Don Amílcar, directivo corrupto del Everton -el otro club que aspira a subir de categoría- es la de un personaje caracterizado por las distintas corruptelas que ejecuta para beneficiar a su equipo: “no es más que un cashfo de putas pobres” (Benedetti, 2000, p. 32). Don Amílcar actúa de enlace con el Doctor Urrutia, otro dirigente del Everton y principal corruptor,

que pretende convencer al protagonista para dejarse perder ofreciéndole a cambio dinero y fichar por el equipo de Talleres. Urrutia compra a Murias y lo intenta sin éxito con el arquero Valverde, compañeros de equipo del puntero izquierdo. El protagonista, a pesar de aceptar el amaño, marca el gol del ascenso y recibe luego una paliza por no respetar el trato.

La precariedad vital del personaje le aboca a una existencia llena de episodios cruentos, una dura realidad que el escritor uruguayo atenúa por medio del humor. La conclusión y cierre del cuento revela en Benedetti una sorpresa con la que viene avisando al lector (Piglia, 2000); la ingenuidad del narrador-protagonista es manifiesta esperando que el Doctor Urrutia se compadezca de él y consiga finalmente el puesto que le prometió en Talleres. En el cuento Benedetti reclama la atención del lector y recurre a la presencia del que escucha el relato (Piglia, 2000), desde el principio, la sucesión de acontecimientos de la narración y el desarrollo posterior del relato van desvelando que el narrador y protagonista tiene una inocencia jovial que le permite alimentar esperanzas. La conclusión del cuento es inesperada pues sirve de epifanía (Piglia, 2000):

Por ahora no está mal, porque ella me sube a upa (sic) para lavarme ciertas ocasiones y yo voy disfrutando con vistas al futuro. Pero la cosa va a ser después: el período de pases ya se acaba. Sintetizando, que estoy colgado. En la fábrica ya le dijeron a la vieja que ni sueñe que me vayan a esperar. Así que no tendré más remedio que bajar el cogote y apersonarme con ese chitrulo de Urrutia, a ver si me da el puesto en Talleres como me había prometido (Benedetti, 2000, p. 36).

La naturaleza deportiva y el amor propio del puntero le llevan a rebelarse contra lo establecido. El afán del futbolista pugna por imponerse al poder perverso que presenta la corrupción como algo normalizado, desarticulando al sujeto sin que este perciba que el castigo por aceptar tales prácticas es inevitable.

Los operadores tonales (Pimentel, 2001) contribuyen al análisis de la disposición espacial en “Puntero izquierdo”, marcando la descripción a través del uso de adjetivos o frases calificativas, modulando los niveles denotativo y/o referencial. Los operadores tonales posibilitan el estudio de la significación irónica de los adjetivos en Benedetti:

El coso ni mosquió y casi sin mover los labios, porque estábamos entre la gente, me fue diciendo podrido, mamarracho, tramposo, andá a joder a Gardel, y otros apelativos que te omito por respeto a la enfermera que me cuida como una madre (2000, p. 35).

Esta tendencia se encuentra ligada al posicionamiento estético y narrativo de Benedetti. El uso del lenguaje es en sí mismo un acto de transgresión política y escritural. El narrador del cuento es ingenuo, un chico de barrio que sitúa su porvenir y sus anhelos en el fútbol. A partir de la descripción se puede interpretar una crítica más incisa, más perversa, pero sobre todo más sutil. El Montevideo marcado en el título del libro que alberga el relato es el espacio físico que influye de forma determinante en los acontecimientos narrados.

La reiteración funciona y opera a partir de aquello que es profundamente anormativo dentro de las estructuras del poder y que rige las convenciones sociales. Benedetti apuesta por diluir lo trágico a partir del uso del humor, la parodia, el retruécano o la hiperbolización de aquello que se vincula con lo esperpéntico. La ironía funciona como catalizador del flujo dramático, confiriéndole al relato un tono tragicómico. Wood, a pesar del uso del humor y de algunos giros cómicos, presenta un poso de profunda desolación, como si el personaje careciese de alternativas a la miseria, ni siquiera como liberación a través del humor o la ironía.

El argot en Benedetti es una forma de hablar desclasada, la relación de modismos vulgares enriquece el relato y muestran la capacidad enciclopédica en el uso de la jerga local por parte del autor, pero sobre todo atemperan la intensidad dramática de lo narrado. Este uso del lenguaje por parte del escritor uruguayo manifiesta una voluntad estética y moral, transgresión lingüística que opera como una forma legítima y auténtica de expresión, confiriéndole realismo a lo narrado<sup>4</sup>.

Benedetti y Wood subrayan la miseria moral y física. El espacio se establece en canchas de tierra, comunas o barrios económicamente deprimidos, lugares en los que el deterioro de los edificios se solapa con la falta de valores y esperanzas, donde el deporte parece el camino fácil, convertido luego en la ilusión trocada en más miseria y derrotas. Tanto en el texto literario como en el segmento fílmico, la victoria deportiva es pírrica, estéril, un canto del cisne en la búsqueda de porvenir del protagonista.

“No le crea” presenta a Carlos González<sup>5</sup>, un obrero de la construcción que compagina la práctica del fútbol con su trabajo en la obra del complejo residencial “Camino Real” en La Cisterna, comuna del Gran Santiago. El film subraya el contraste de los barrios humildes y populares donde Carlos vive y juega frente a la zona alta donde trabaja. En este espacio el concepto urbano y el suburbio pueden tener más impacto que la propia ciudad real (Sarló, 2009). Montevideo marcado por el nombre de la antología y Santiago de Chile presente en el título del segmento fílmico, conservan su nombre propio, pero se proyectan como ciudades a partir de la referencialidad hacia lo extratextual. La construcción del texto narrativo y la representación de la ciudad imaginaria en la ciudad real parten de coordenadas y contenidos subjetivos (Pimentel, 2001).

El equipo del Peñalolén tiene a Carlos como delantero centro. En el lance de un partido sufre una conmoción cerebral cuando intenta rematar un balón. Tras salir del centro hospitalario alterna con Fernando (compañero de trabajo y de equipo) y el entrenador del Peñalolén, los tres hablan sobre la vida y el fútbol mientras beben y fuman. Carlos ve un reportaje en la televisión sobre los goles de Iván Zamorano en el Real Madrid. El protagonista, al igual que Zamorano, aspira a llevar el número 9, triunfar como futbolista y salir del barrio gracias al balompié. Resulta llamativo advertir que Wood muestra a los deportistas y al entrenador consumiendo alcohol y tabaco.

La escenografía del segmento subraya la precariedad y el deterioro de los lugares filmados. El barro y la chapa funcionan como elementos de miseria. La decadencia se observa también en un barrio céntrico de Santiago, tomado por meretrices y gentes tan poco recomendables como Don Ángel Villablanca<sup>6</sup>, dirigente del equipo que se juega el campeonato con el Peñalolén de Carlos.

Don Ángel seduce a Carlos en la oficina de los billares que regenta, prometiendo al delantero que los dirigentes del Audax Italiano irán a ver el partido que decide el campeonato liguero entre el Peñalolén y la escuadra del oscuro directivo. Villablanca le entrega unos miles de pesos a Carlos y la promesa de ser fichado por el equipo de Primera División a cambio de que no marque gol. El delantero acepta el dinero y nada más salir de los billares se va a con una pareja de prostitutas. La forma de comportarse de Carlos le describe como un personaje egoísta muy antipático para el espectador. Es difícil sentir empatía con la conducta del protagonista hacia sus colegas de trabajo, sus compañeros de equipo o su novia, por ello no se atisban elementos que lo salven de un juicio negativo.

En el decisivo partido, el delantero indigna a su hinchada con su patética actuación. La cancha es testigo de un partido tosco y poco vistoso. El partido se aproxima al final cuando el Peñalolén por medio de Fernando ataca alentado por el entrenador. Carlos sigue a su compañero por la banda, se queda petrificado en el área chica y accidentalmente marca gol en un remate que sólo se intuye. La narración soslaya la acción y pone el foco en la sorpresa del delantero, las reacciones de alegría del equipo, del público y en como Don Ángel se marcha furioso del campo. Por la noche, el protagonista vuelve a su casa y en un callejón le salen al paso tres secuaces de Don Ángel que le apalean y le mandan al hospital de nuevo. Cae la tarde y Carlos fuma en el balcón de su habitación hospitalaria mirando pensativo al vacío y a la sombra permanente de la Cordillera de los Andes, ceñida a la vida de los habitantes del Gran Santiago. No hay sorpresa final en la fría y deprimente habitación del hospital de “No le crea” respecto a “Puntero izquierdo”. La coda de Wood presenta la soledad y el estado de ánimo del protagonista. La escena que sirve de epílogo en “No le crea” retoma los mismos problemas del principio, un desenlace en el que no hay moraleja. Dada la naturaleza de Carlos es improbable que busque redención, si es que alberga algún arrepentimiento por sus actos.

Aunque cae en la corrupción, el protagonista de “Puntero izquierdo” se opone individualmente al poder encarnado por los deshonestos directivos del Everton. Al obviar el soborno el “puntero” atrae el castigo y su oposición a lo establecido se traduce en una paliza que le provoca la cesantía en la fábrica donde trabaja y abandonar la práctica del fútbol durante seis meses. En “No le crea” es el azar el que convierte al delantero en héroe del Peñalolén, provocando las iras del dirigente corrupto. Ni el puntero ni Carlos ficharán ni por el Talleres ni por el Audax Italiano.

El Doctor Urrutia y Don Amílcar encarnan el poder en “Puntero izquierdo”, el narrador-protagonista intenta liberarse del sometimiento de aceptar dejarse perder, el puntero es incapaz de seguir el código que los corruptos directivos del Everton le imponen. A diferencia del protagonista de Benedetti, Carlos acepta sin demasiados escrúpulos el soborno que le propone Don Angel. El protagonista del film de Wood da la victoria a su equipo de forma rocambolesca, no es producto del amor propio que debería tener como deportista el que le empuja a marcar el gol del ascenso, sino que es producto de la casualidad. El esférico impacta en su cuerpo y la pelota entra en la portería. El espectador sospecha que ha sido un gol extraño, más fruto de la desidia que del deseo del delantero. El castigo del puntero en Benedetti se corresponde con la ruptura del código mafioso por parte del protagonista, pero en “No le crea” Carlos parece completamente apático, abandonado a su propia miseria moral. Víctima de su propia condescendencia, el castigo no le sorprende, probablemente lo aguarda y se resigna.

#### 4. Conclusiones

Los ámbitos comunes de “Puntero izquierdo” y “No le crea” son la cotidianeidad. En ambos casos el protagonista pertenece a un contexto humilde que sufre estrecheces económicas. La vida de barrio y el fútbol ambientan el texto literario y su adaptación audiovisual. En el cuento de Benedetti el fútbol funciona como catalizador y torrente de la narración compulsiva y en el segmento de Wood el deporte es una forma de ocio de las clases populares.

Wood se sirve del texto literario para transferir algunas de las constantes del cuento de Benedetti, prevaleciendo la descripción de la realidad externa. Sin embargo, en el cuento destaca la percepción de la realidad que tiene el protagonista en su condición de narrador, lo que ocurre en su conciencia y en su forma de desgranar el relato. El lenguaje audiovisual no es capaz de adaptar la profusión de descripciones si no es graficando en cada fotograma los elementos y la interpretación de los mismos, traducción tan quimérica como estéril.

El corolario aproximado de lo expuesto contrasta en la relación del personaje de Benedetti, ingenuo y vitalista, frente Carlos, el miserable protagonista del film. La comparación entre ambos textos refleja las diferentes inclinaciones y motivaciones éticas. El dispar tono entre los dos finales, profundamente esperanzador en “Puntero izquierdo” y amargamente derrotista en “No le crea” confirma la plena autonomía creativa de cada uno de los autores. Benedetti relata la historia con una ironía constante a lo largo del cuento. El tono tragicómico del relato se acentúa a través de las descripciones, defendiendo la fuerza de la vida a pesar del oprobio y la degeneración del contexto frente al personaje de Wood, que carece de integridad en un entorno de profunda infelicidad en el que no parece haber muchas alternativas.

Deportivamente, Carlos ocupa la posición de delantero centro clásico, el puesto por excelencia de la punta de ataque en el fútbol. El protagonista de Benedetti, en cambio, es puntero y corre por la banda izquierda, penetra en el ataque como un puñal por el lateral. La apreciación de la situación en el campo de juego podría parecer superficial, pero no lo es, porque la posición del jugador da título al cuento, expresando la marginalidad del puntero dentro del esquema de juego y funcionando a modo de metáfora. Tanto en el campo como en la sociedad el puntero es un puesto periférico, residual incluso. El lector se encuentra ante un sujeto que bordea la línea del campo de fútbol y también se sitúa al margen de la sociedad, su posición en el campo define y marca un espacio social y moral.

La ironía y la marginalidad operan como formas de resistencia individual frente al poder en el

cuento de Benedetti. Si se extrapola el análisis a la realidad uruguaya, ésta se erige en un sujeto geográfico que sirve para aliviar la tensión entre los dos gigantes de la geopolítica sudamericana (Brasil y Argentina). La relativa marginalidad de Uruguay contrasta con su capacidad para generar excepcionalidades culturales y deportivas. A este respecto el fútbol tiene mucho que decir en este pequeño país del mundo; sus títulos de campeón de la Copa del Mundo de balompié y sus hazañas<sup>7</sup> en el deporte rey son orgullo nacional para los uruguayos. En el segmento del film de Wood se puede percibir el gran valor sociológico que ha tenido y tiene el fútbol en Chile, muy próximo a la explosión del fútbol a nivel colectivo en fechas recientes, situación motivada por las victorias del seleccionado nacional chileno. La importancia cohesionadora del fútbol nacional por ese motivo no había tenido elementos comparables a las victorias deportivas uruguayas.

En “Puntero izquierdo” se subvierte la realidad trágica para hacerla asumible e incluso la ingenuidad funciona como modo de liberar las dificultades y la realidad del protagonista. Por oposición, en “No le crea” la situación del protagonista invita a la reflexión de por qué en su adaptación del cuento Wood privilegia lo negativo y lo degradado. Benedetti no cae en el esquema reduccionista de oponer pobres y ricos. A pesar del acto reprochable que comete, la ambigüedad del puntero actúa con una ingenuidad que hace que el lector pueda empatizar con su actitud ante la corrupción. Al carecer de un discurso polarizado, Benedetti no cae en el maniqueísmo de buenos y malos, pobres y ricos. De la misma forma, y llevándolo a un grado de exposición y representación que acentúa las escasas diferencias morales entre los personajes, Wood plantea la disolución total de buenos y malos, las conductas del directivo corrupto y del protagonista son igual de execrables, hay pocas oportunidades de compasión ante la figura de seres humanos mediocres con escasas posibilidades de redención. Por extensión, se puede inferir que la obra de Benedetti no es ajena al compromiso de su tiempo, pero considera que la denuncia debe responder primero a una intencionalidad artística (Rodríguez, 200), pues la invectiva por la invectiva suele distraer al lector del impacto y la calidad a la que una obra artística debería aspirar. La virtud de Andrés Wood es no infravalorar la capacidad del espectador, al igual que Benedetti, le inspira la honestidad de contar una historia con valores críticos.

### **Financiamiento y agradecimientos**

Quisiera agradecer al profesor Mario Rodríguez y a la profesora Marta Gallardo por la generosa lectura de este ensayo, excelentes comentarios y sugerencias.

Candidato Doctor en Literatura Latinoamericana por la Universidad de Concepción y becario CONICYT-PFCHA/Doctorado Nacional/ 2017-21171064.

### **Bibliografía**

- Barthes, R. (2003). *El sistema de la moda y otros escritos*. Barcelona: Paidós.
- Benedetti, M. (1988). *El escritor latinoamericano y la revolución posible*. México D.F.: Nueva Imagen.
- Benedetti, M. (2000). Puntero izquierdo. En *Montevideanos* (pp. 31-36). Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Bongers, W. (2012). Prólogo. En W. Bongers (Ed.), *Prismas del cine latinoamericano* (pp. 9-15). Santiago: Editorial Cuarto Propio.
- Carrillo, G. (2005-2006). Mario Benedetti: Montevideo, una estética urbana. *Cuadernos de Cilha*, 7-8, 225-236.
- Gallardo, M. & García-Reyes, D. (2018). Exploring Chile: Identities and Their Relation with the Environment through the Film Football Stories. *Journal of Geography*. <http://dx.doi.org/10.10>



80/00221341.2018.1430163

García-Abad, M.T. (2005). *Intermedios. Estudios sobre literatura, teatro y cine*. Madrid: Editorial Fundamentos.

García-Reyes, D. & Gallardo, M. (2015). La Geografía chilena a través del cine de Andrés Wood”. En J. de la Riva, P. Ibarra, R. Montorio, M. Rodrigues (Eds.), *Análisis espacial y representación geográfica: innovación y aplicación* (pp. 1405-1413). Zaragoza: Universidad de Zaragoza-AGE.

Mariniello, S. (2009). Cambiar la tabla de operación. El medium intermedial. *Acta poética*, 30(2), 59-85.

Iser, W. (1987). *El acto de leer*. Madrid: Taurus.

Mínguez, N. (1998). *La Novela y el cine. Análisis comparativo de dos discursos narrativos*. Valencia: Ediciones de la Mirada.

Pardo García, P. J. (2010). Teoría y práctica de la reescritura filmoliteraria (A propósito de las reescrituras de The turn of the screw). En J.A. Pérez Bowie (Ed.), *Reescrituras fílmicas: nuevos territorios de la adaptación* (pp. 45-102). Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

Peña-Ardid, C. (1999). *Literatura y cine. Una aproximación comparativa*. Madrid: Ediciones Cátedra, tercera edición.

Pérez Bowie, J. A. (2010). Sobre reescritura y nociones conexas. Un estado de la cuestión. En J.A. Pérez Bowie (Ed.), *Reescrituras fílmicas: nuevos territorios de la adaptación* (pp. 21-43). Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

Piglia, R. (2000). *Formas Breves*. Barcelona: Anagrama.

Pimentel, L.A. (2001). *El espacio en la ficción. Ficciones espaciales*. México D.F.: Siglo Veintiuno Editores.

Pimentel, L.A. (2005). *El relato en perspectiva*. México D.F.: Siglo Veintiuno Editores.

Rajewsky, I. (2005). Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality. *Intermedialités*, 6(Automne), 43–64. DOI: 10.7202/1005505ar

Rodríguez, M. (Ed.) (2006). *Antología de cuentos hispanoamericanos*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.

Sánchez Noriega, J. L. (2000). *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*. Barcelona: Paidós.

Sarlo, B. (2009). *La ciudad vista*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.

Wolf, S. (2001). *Cine/Literatura. Ritos de pasaje*, Buenos Aires: Paidós.

Zavala, L. (2007). *La ficción posmoderna como espacio fronterizo. Teoría y análisis de la narrativa en literatura y en cine hispanoamericanos*. México D.F.: Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios/ El Colegio de México.

## Notas

1. *Historias de Fútbol* visualiza de forma certera alguna de las contrastadas realidades territoriales chilenas en tres episodios de metraje similar que convergen en torno al fútbol y a

otras situaciones condicionadas por el territorio: desde la Región Metropolitana, pasando por la ciudad nortina de Calama y concluyendo en el archipiélago sureño de Chiloé.

2. La degradación urbana en Benedetti se intuye por las descripciones del barrio como escenario del relato, en Wood es palmaria la intención de representar un Santiago en proceso de cambio a partir de la decadencia de los barrios céntricos olvidados y por otra parte la ironía del trabajo como albañil del protagonista en la construcción de un condominio de viviendas de alto standing. Beatriz Sarlo realiza una sintética descripción de las urbes latinoamericanas tomando Buenos Aires como referencia y apunta que “la ciudad criolla fue de barro; la ciudad moderna fue de ladrillo cocido y cemento, la ciudad tugurizada es de chapa” (Sarlo, 2009, p. 71), ciudad tugurizada que se correspondería con la realidad urbana contemporánea de las metrópolis de América Latina.

3. Es importante precisar lo que Iser infiere sobre texto de ficción, pues “éste debe ser visto preeminentemente como comunicación y, en relación a la lectura [...] ésta debe ser considerada primariamente como una relación dialógica [...] el texto de ficción lleva consigo elementos de convencionalidad que encarnan en cierta medida una previa base común entre texto y lector” (Iser, 1987, pp. 110-111).

4. En Benedetti, lo soez denuncia un desequilibrio social, que nace del resentimiento y la condición de clases. La jerga callejera es la respuesta de la gente a las desigualdades, pues el descreimiento y la insatisfacción se expresan como una ofensa verbal. Las palabras malsonantes y los improperios, todo aquello que es vulgar manifiesta en Benedetti un proceso de recuperación de “las palabras sucias” como forma de resistencia frente al lenguaje normativo que se somete a las estructuras del poder.

5. El lector desconoce el nombre de pila del puntero izquierdo del cuento de Benedetti, en cambio en el film se menciona el nombre y apellidos del protagonista.

6. El personaje de Don Ángel sería una compresión de dos personajes del cuento de Benedetti (Don Amílcar y el Doctor Urrutia). En el film el espectador puede reconocer el Peñalolén, pero no así al equipo de Don Ángel. En “Puntero izquierdo” el lector ignora el nombre del equipo del protagonista, pero se sabe que los directivos que intentan comprarle son del Everton uruguayo. Hay que apuntar también que el equipo del que se sirven en el cuento como reclamo es el Talleres y en la película el Audax chileno.

7. En los libros de historia el famoso *Maracanazo* de 1950 es un hito muy próximo en el tiempo a la escritura del cuento de Benedetti, que “nos entrega una dimensión distinta de un mito uruguayo: el fútbol. La perspectiva del protagonista, irónica-ingenua, nos permite penetrar en este verdadero espacio sacralizado que es el mundo del balompié. Se despliegan aquí sus ritos, sus oficiantes, sus sumos sacerdotes y el castigo de quienes rompen las reglas fundadas en la degradación, en la venalidad del ser humano” (Rodríguez, 2006, p. 253).