

La voz convoca / La voz con boca

Performances bastardas en el borde del borde

Charles Ricciardi

El episodio ha sido recreado entre nosotros por Eduardo Galeano (1982-“Memorias del fuego/Los nacimientos”)- pero la fuente en que parece haber abrevado Galeano es el relato escrito en 1615 por Guamán Poma de Ayala¹: cuando ante el famoso – y ominoso-“requerimiento” le dijeron a Atahualpa que en la Biblia estaba la palabra del verdadero Dios, Atahualpa sintió curiosidad(habría dicho: “dámela para que me lo diga”) , pero no escuchó nada. Es en ese equívoco en el que tendremos que apoyarnos antes que nada, para dar inicio a esta ponencia. Porque el punto de partida de estos cursos sale al encuentro de la voz, pero de la voz que emite un órgano fonador. Y a mi me gustaría partir de la hipótesis de que la Literatura, así con mayúsculas, que necesariamente asociamos con los libros y el papel, siente una infinita, melancólica, NOSTALGIA DE LA VOZ. El lenguaje, ya se sabe, nunca es inocente. Añoramos la palabra DICHA, la palabra que le permite a Elohim en el capítulo 1 del Génesis bíblico, crear HABLANDO. El escritor , valga la perogrullada, escribe. Hablamos de la poesía como canto, pero no sabemos hacerla cantar. Hablamos de voces narrativas, pero el libro – como lo comprobó Atahualpa- es mudo. Y se me permitirá, espero, propinar a este auditorio un pequeño escándalo: hablamos permanentemente del comienzo oral de la literatura, pero estamos lejos de saber realmente qué era un juglar o un aedo, aunque leamos concienzudamente a Kirk o tratemos de seguir a Parry. Y nos conformamos con el sucedáneo casi infame de las payadas para turistas de la Rural del Prado. No sé cuántos de nosotros somos capaces de pensar los chistes como el ejemplo más genuino de literatura oral (en un ingenioso cuento de Asimov,-“Jokester” , traducido como “El chistoso” -1991- Multivac, la gigantesca computadora que contiene toda la

1 Guaman Poma de Ayala , Felipe *Nueva crónica y buen gobierno* “Antes del encuentro, Atahualpa había ofrecido a los españoles oro, plata y mitayos. En el encuentro con Valverde, Atahualpa le pide explicaciones, pregunta quién le ha dicho que los dioses andinos son falsos y que el Dios de los españoles era verdadero. Valverde responde que el libro lo dice. Para comprobarlo, Atahualpa le pide el libro:

–Dámelo a mí el libro para que me lo diga.

Valverde se lo da y Atahualpa comienza a ojearlo y pregunta:

–¿Cómo es que no me lo dice ni me habla el dicho libro a mí?

Tras lo cual, sentado en su trono, arrojó el libro al suelo porque se sintió engañado.”

información producida por el conocimiento humano, preguntada por el origen de los chistes, responde "origen extraterrestre"), tampoco sé si es un dislate comparar un show de stand up con la literatura oral primigenia, pero en todo caso es una indudable alternativa didáctica para que el estudiante imagine un auditorio atento y un profesional de la memoria. Pero no son los chistes las performances bastardas de las que voy a hablar aquí, aunque no quiero dejar de decir que muchos buenos chistes están más cerca de la poesía de lo que podría parecer. Sólo era un intento de darle un contenido menos solemne a esta cuestión de la "puesta en voz" de la poesía. Porque finalmente lo que termina estando en entredicho, una vez más, es el alcance del término "literatura". Y me parece que cierta miopía académica nos impide ver mucho más allá de las relaciones entre poesía y canción o, en el mejor de los casos, las "performances" en donde un poeta monta un espectáculo o dice su poesía en una grabación o explora posibilidades más multimediáticas.

Que el texto de una canción es al menos de intención poética no está en discusión y por lo tanto no me detendré en demostrarlo. Más bien ocurre que la canción *devuelve* a la poesía a su origen, que es el canto. Tampoco sería difícil defender la idea de que algunos de los mayores poetas contemporáneos son antes que nada músicos, "trovadores" como se los llama, en otra metáfora contundentemente nostálgica, de nuevo conectando la canción contemporánea con el origen oral de la literatura. La poesía de Silvio Rodríguez, de Chico Buarque, de Darnauchans o de Cabrera o la de Serrat (por mencionar solo a algunos que me gustan) no se escribió para leerse. Pero tampoco podrá negarse que esos textos son inseparables de la performance que implica a su autor cantándola, y por lo tanto la canción aparece inequívocamente como **otra cosa**, inconfundible con la poesía que nació para la imprenta. Aún cuando haya muchas versiones felices de canciones de otros (a mí me gusta más "Sueño con serpientes " por Mercedes Sosa que por Silvio Rodríguez), a pesar del muy discutible gusto del neologismo "versionar" es fácil intuir que un texto como "La casa de al lado" perdería gran parte de su identidad cantada por , pongamos por caso, un cantante melódico. Es imposible pensar "Guitarra negra" sin la voz de Zitarrosa. También puede ser útil refrescar que la versión de "Cambalache" que

grabaron hace casi treinta años "Los estómagos" convertía el texto de Discépolo en otra cosa.

Todo esto no quiere ser más que una advertencia, una admonición contra la tentación de creer que poner un texto en una u otra voz pueda parecer secundario. A todas luces no lo es.

Tampoco creo probable que estemos realmente a punto de desprestigiar a la palabra escrita, en esta búsqueda de raíces. Más bien al contrario: es desde nuestra posición de hombres doctos, leídos, cultos en el sentido más libresco del término, que nos permitimos condescender a la aprehensión de esas exploraciones orales. Y esto ha sido así desde siempre. En los orígenes de nuestra literatura aparece siempre en el horizonte la distinción, muy conocida, entre poesía gaucha y gauchesca. No sabemos prácticamente nada de la poesía gaucha, pero sí nos interesa mucho, al menos desde la aparición del fundamental estudio de Josefina Ludmer², cómo el escritor se apropia de la **voz** del gaucho y la hace entrar en la Literatura; cómo la subalternidad es utilizada para legitimar ciertas posiciones no subalternas. Subrayé el término "voz" para insistir en la postulación primera: nuestra insondable nostalgia de la voz. Porque nunca hemos escuchado esa voz, desde que es filtrada por el escritor culto. Y aunque Bartolomé Hidalgo titule, muy cautelosamente, "Cielito patriótico que compuso un gaucho para cantar la acción de Maipú" ("compuso", y no "escribió" para dar la ilusión de oralidad), lo cierto es que el cielito ha sido escrito y no por un gaucho. O sea que aún los más honestos coqueteos con la oralidad terminan reivindicando subrepticamente el prestigio de la palabra escrita.

También querría recordar aquí que la "performance", la puesta en voz de la poesía está en los mismos orígenes de la nacionalidad, - de la orientalidad, como quiere Carolina González Laurino³- incluso con ribetes de leyenda en el famosísimo episodio en el que Zorrilla de San Martín lee "La leyenda patria" en la conmemoración de la independencia de 1879 con tal poder de comunicación oral que el ganador, Aurelio Berro, hace ademán de despojarse de su galardón como un gesto en que reconoce la superioridad del poema de Zorrilla en base a su performance, tal como aparece evocado en varios estudios ya clásicos.⁴

2 Ludmer, Josefina. *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires, 1988, Perfil

3 González Laurino, Carolina. *La construcción de la identidad uruguaya*. Montevideo, Taurus, 2001

4 Cf. Ibáñez, Roberto *La leyenda patria y su contorno histórico* Montevideo, Arca, 1968 y Gallinal, Gustavo. *Cómo*

Esa obsesión de reencuentro con el origen oral de la poesía parece latir también detrás de las muchas grabaciones de escritores leyendo sus textos, en público o en un estudio de grabación. No se me escapa que el interés principal sea el documental: el registro que guarde la memoria de la vida viviendo, pero no debe desdeñarse la idea de la convocatoria: la voz convoca. El poeta se dirige hablando a un auditorio que parece más palpable y físico. Pero precisamente esto tiene un carácter ilusorio, y es en parte esa ilusión el tema de muchas de las “palabras de introducción” que Cortázar introdujo en la grabación en disco de sus textos⁵.

En esas palabras, y con la lucidez que lo caracteriza, Cortázar reflexiona sobre la oralidad y el carácter de la comunicación que la grabación propone. Me interesan sobre todo aquí un par de pasajes. El primero referido al tiempo y al espacio del contacto; el segundo, específicamente a la oralidad. Dice allí Cortázar que “me gustaría sentir que estoy en la misma habitación donde usted oye ahora este disco. Y cuando digo usted, usted no existe para mí y sin embargo, vaya si existe (...) usted y yo somos este encuentro entre tiempos y espacios distintos, una anulación de esos tiempos y espacios (...) y eso es siempre la palabra y la poesía”. “La verdad es que tengo muchos discos grabados por poetas y novelistas y siempre me ha molestado eso de sentir que a un señor lo sientan en una silla en un estudio de grabación y él ha preparado ya determinados textos y hay un gran silencio y se oye una voz que surge como de la nada (...) que parece ya muerta. Y del otro lado habrá otro señor que comprará el disco y será un poco como si él también estuviera muerto mientras lo escucha”.

Lo primero que hay que destacar es la asociación entre la pretendida recuperación de la oralidad a distancia y la muerte. No se trata solo de la voz: se trata de la voz como fenómeno de comunicación viva. Desde ese punto de vista, las palabras de introducción devienen casi más importantes que los textos que son los que justifican la grabación y la futura venta del disco. Y puesto que la grabación no puede, no quiere ser una comunicación en tiempo real – que es por otra parte lo que busca casi todo tipo de “puesta en voz”- aparece el concepto del encuentro entre tiempos y espacios distintos, y trascendiendo esa idea, el

nació La leyenda patria (en “Letras uruguayas”) Ministerio de Educación y cultura- Biblioteca Artigas

5 Cortázar lee a Cortázar. Laberinto, 1967

concepto de anulación de tiempos y espacios en ese encuentro virtual. Pero no es necesario aclarar que la virtualidad del encuentro pone en entredicho la proximidad añorada. Otra vez la nostalgia...

La otra idea que hay que subrayar es la de la intimidad: "me gustaría sentir que estoy en la misma habitación...". El encuentro ha de dar la calidez de la que la Literatura escrita carece: "puesto que no estoy físicamente con ustedes para tomar ese café o fumar esos cigarrillos", poniendo así el énfasis en la ceremonia del encuentro y no en la literatura en sí. De donde se desprende que toda "puesta en voz" tiene algo de ritual: es un acto de comunión. El acto de comunión que nos permite la miserable "aldea global", para decirlo con la expresión de Mc Luhan.⁶

El otro aspecto en el que vale la pena detenerse es la referencia a cómo "hemos perdido casi por completo el sentimiento oral de la literatura". En primer lugar por situar el asunto en la esfera del **sentimiento** y no de los hechos. En efecto, parece importante tener en cuenta que más allá de la ceremonia que promueve esa convocatoria de la voz, hay una cuestión de actitud del que escucha, una disposición. La verdad es que, en lo que he estado leyendo y releendo para preparar este trabajo, no se encuentran referencias específicas al auditorio de la literatura oral: se habla de quien dice pero no de quien escucha. Cortázar en cambio agarra el toro por las guampas y plantea que leerá textos cortos, porque "los discos de los escritores se empiezan a escuchar con gran atención y respeto, nadie hace ruido al revolver el azúcar del café, pero al cabo de cuatro o cinco minutos ese interés decae...". Lo sabemos por lo que pasa en las clases, ¿cuánto dura realmente la atención que es posible dispensar a una voz que habla?. Me alejo seguramente del tema central pero no quiero dejar de mencionarlo: quizás estemos llegando a un momento en que la propia literatura escrita empieza a provocar la misma fatiga. "Textos cortos" para un adolescente de hoy significa algo así como ciento sesenta caracteres: lo que cabe en un mensaje de texto. Cuando un comentario en facebook activa la opción "ver más" eso equivale a la muerte del comentario entre los jóvenes.

Esto no significa, desde luego, que desconozcamos el valor de un auténtico narrador oral en un fogón, como el personaje que da título al cuento del libro

6 Mc Luhan, Marshall, Fiore, Quentin *Guerra y paz en la aldea global* Planeta- Agostini . España, 1985

homónimo de Mario Arregui⁷ o que no puedan verse esas mismas virtudes en las performances de Luis Landriscina. Pero en ninguno de esos casos hay una "puesta en": la narración es el espectáculo, la "performance" en sí y la oralidad es el punto de arranque.

La verdad es que parece entonces justo y útil aceptar la distinción de Walter Ong entre oralidad primaria y oralidad secundaria: No es lo mismo la creación oral de quien conoce la escritura que la del que no la conoce. Dice Ong: "llamo 'oralidad primaria' a la oralidad de una cultura que carece de todo conocimiento de la escritura o de la impresión. Es 'primaria' por el contraste con la 'oralidad secundaria' de la actual cultura de la alta tecnología, en la cual se mantiene una nueva oralidad mediante el teléfono, la radio, la televisión y otros aparatos electrónicos que para su existencia y funcionamiento dependen de la escritura y de la impresión".⁸

Desde este punto de vista, es posible que no podamos imaginar siquiera cómo funciona la oralidad en una cultura que no conoce la letra escrita⁹ y eso nos retrotrae al tema de la nostalgia de lo primitivo. Todo lo que pueda considerarse bajo el rótulo de oralidad tiene pues un origen escrito, e incluso leído.

Todo, salvo las formas de comunicación que se apoyan en sí mismas en lo oral (la oralidad secundaria de Ong). Y así llegamos a lo bastardo: la televisión y, especialmente la radio. La voz con boca. Es por eso que lo que resta de mi exposición tratará de hincar el diente en una particular forma de relato oral que no tiene en principio pretensiones literarias – pero la literatura no se mide por las pretensiones, ¿o sí? – pero que se apropia de recursos literarios y que se involucra todo el tiempo con fenómenos de transmisión cultural: valores, lenguaje, cosmovisión y estilo. Me refiero al relato deportivo, y en especial, al futbolístico.

Lo primero que me gustaría decir, es que estamos ante una pragmática

7 Arregui, Mario. *El narrador*. Montevideo, Biblioteca de Marcha, 1972

8 Ong, Walter. *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. F.C.E México, 1987

9 Ong, Walter. *óp. cit.* Plantea incluso que la expresión "literatura oral" es un concepto "monstruoso y absurdo", que "revela nuestra incapacidad para representar ante nuestro propio espíritu una herencia de material organizado en forma verbal salvo como cierta variante de la escritura" (...) parece absolutamente imposible emplear el término 'literatura' para incluir la tradición y la representación orales sin reducir de algún modo, sutil pero irremediamente, a éstas, a variantes de la escritura" (pág. 21)

pura, en la que se unen el carácter elocutivo que es su esencia y el carácter preformativo, que parece secundario pero no lo es, desde que el relato no se agota en la elocución. En su documentadísimo, ponderadísimo y ameno "De la autobiografía", José María Pozuelo, siguiendo a Ángel Loureiro dice que "si consideramos la autobiografía no como un acto de lo dicho, sino del decir mismo (...) y no concebimos la autobiografía como un pasado, referido a una realidad que se suplantó, sino como una actividad que en el presente realiza un sujeto, nos encontramos que su retoricidad remite también a una postulación ética que el sujeto hace, a un acto preformativo (...) y en consecuencia una acción que no incluye sin más sus relaciones semánticas con la realidad suplantada, sino también las éticas, las políticas, las pragmáticas en un sentido amplio".¹⁰

Está claro que Pozuelo no habla del relato deportivo, pero todo lo que incluye la cita puede aplicársele casi sin tocar una coma. El estatuto del relato futbolístico, que es efectivamente un acto del decir mismo (pero que no se agota en él), en el Uruguay, y supongo que en casi todas partes, tiene una doble naturaleza diríamos que oximorónica: debe ser subjetivo, desde que el relator pone en juego su manera de ver y de decir lo que ve (de interpretar en el fondo lo que ve) debe ser inconfundible, debe ser característico de esa voz. Pero su existencia se organiza en torno a la garantía de objetividad que ofrece esa voz para quien lo escucha. Es decir que la mirada y la voz del relator suplantán en el radioescucha a la realidad. Dicho en otras palabras, la subjetividad de esa voz se legitima como objetiva por una suerte de fe de quien escucha. Es la trampa del positivismo decimonónico que sin embargo parece más vivo que nunca en la explosión voraz de la tecnología, hoy; es el viejo equívoco de todo realismo: el relato de la realidad equivale a la realidad en sí, son la misma cosa. Según puede verse en la película "Manyas" y en los escenarios deportivos si uno logra ser un observador medianamente desapasionado, hay hinchas que van al estadio y no ven el partido: el partido es para ellos la hinchada como instancia de comunión gregaria. Pero especialmente en gente de más edad era frecuente ver, en el estadio, al hincha con la radio en el oído: está viendo el partido, pero acepta implícitamente que el relato complementa y aún mejora lo que él puede ver. No me parece que Pozuelo Yvancos haya reservado una parte de sus "géneros del yo"

¹⁰ Pozuelo Yvancos, José María. *De la autobiografía. Teoría y estilos*. Ed Crítica. Barcelona, 2006, p. 39

al relato futbolístico, y eso es porque precisamente parecería que la voz es mero transmisor, que no está en juego el yo en el relato, pero posiblemente correspondería empezar a considerarlo: la voz habla inequívocamente en primera persona y obtiene su prestigio y su legitimación de esa fuerte apuesta subjetiva. Por otra parte, esa subjetividad ínsita en el relato es la que producirá la emoción, condición sine qua non de todo relato bien entendido, que es un plus que debe dar la transmisión del partido y quizá la razón más poderosa para escucharlo. Y en esto tocamos de nuevo la frontera de lo literario y de lo popular: toda literatura oral, toda "puesta en voz" está obligada a buscar la emoción del receptor. Ese ha sido el resorte esencial de toda performance literaria en el pasado.

Y sin embargo, es precisamente en esa esencia subjetiva es donde se juega en primer lugar el carácter bastardo de estas performances. Porque en la búsqueda necesaria del estilo que lo distinga, el relator acude, con una frecuencia mucho mayor de lo que uno admitiría "a priori", a recursos eminentemente literarios, verbigracia, la metonimia y la metáfora. Pero no se trata aquí del valor creativo primordialmente. No, no es la palabra "propriadamente dicha" de la que habla Lisa Block -1994- Lo literario está bastardeado en primer término porque se lo "usa" como signo de prestigio pero echando mano a formas hiper codificadas, ultra formalizadas, casi diríamos "lexicalizadas": en la necesidad de utilizar sinónimos, la pelota podrá ser, sin inconvenientes, el "balón" o "el esférico"; el golero, "guardameta" o "portero" y Lalo Fernández decía "cruza la línea de cal que en dos divide el terreno", en un hipérbaton que hoy ya no sería entendido del todo (el terreno: la cancha, el campo de juego); "vertical" y "horizontal" son metonimias pero se usan como *marcas* de un discurso que quiere separarse de la oralidad llana y espontánea, y por eso mismo vecina y "degradadora" de lo literario.

Del mismo modo, reconocemos a Romano cuando dice "limón" o "frutilla" para referirse a las tarjetas que exhibe el árbitro como parte del código semiótico que pone en juego un partido de fútbol. Reconocemos a Moar si escuchamos la metáfora "tirándole piropos a la red" para referirse a un gol errado por muy poco, o "cambió penal por gol" para decir que la ejecución fue exitosa.

Aquí quizá convendría hacer una digresión sobre lo peligroso que resulta,

didácticamente hablando, convertir – como se ve a menudo- la enseñanza de la Literatura en el reconocimiento y análisis de ciertos recursos literarios. A mi me gusta decir que, cuando un estudiante cree que porque reconoce un título emblemático o una sinécdoque está “agarrando la onda” y cree saber de qué se trata la Literatura, hemos perdido a ese alumno para siempre. Cualquiera de esos muchachos vería fácilmente por qué la tarjeta amarilla es limón y la roja frutilla, sin que eso diga nada definitivo sobre su comprensión del fenómeno literario. Y, naturalmente, la explicación de la metáfora deja fuera el espinoso asunto del valor del arte, y por eso me interesa el carácter bastardo de estos usos del lenguaje.

Otros ejemplos sugestivos: Víctor Hugo Morales elige como marca de estilo de su relato el “Ta, ta,ta” que lo sindicada y lo individualiza como uruguayo (de nuevo la pragmática) . De modo que una marca netamente oral alcanza como síntesis de su nacionalidad y origen. El caso de Kesman es un poco más complejo porque ha elegido como marcas de estilo otro tipo de bastardos: la expresión de dudosa procedencia francesa pronunciada a lo criollo (rambullé/rambuyé ; scrimmage/ escrimash) que luego da paso a términos franceses ya decididamente falsos, de los cuales el quizás apócrifo “cacheté” es sin duda el más hilarante y perturbador. Y luego, para redondear este connubio entre lo bastardo y lo legítimo, la reivindicación desenfadada de la tautología, desde la publicidad (“Kesman es Kesman/ en esto del fútbol”) hasta el propio relato, en el que lo esencial no está dicho, debe sobreentenderse, como si se tratara de poesía de veras. Dice el relator: “Una cosa es una cosa y otra cosa es otra cosa”. Indiscutible. Pero esos intersticios dejan lugar para casi cualquier contenido, y queda flotando así una definición de la personalidad del relator, de su sabiduría canchera. Volviendo a Pozuelo y, a su través, a Loureiro: una ética. Una ética que no osa decir su nombre. Y que por supuesto no entra en la discusión ni los acuerdos sobre qué hacer con la educación.

También creo oportuno señalar, en este mismo sentido, que el relato futbolístico permite extrapolar también cierta “moral” desde los usos de un grupo social en un determinado momento, porque el relator deviene “hablante privilegiado” y no por su “competencia lingüística”, sino por su conversión en referente para su auditorio. En un libro interesante que ya tiene más de diez

años, Joel Rosenberg examinó las variantes, las diferentes "escuelas" del relato, especialmente a partir de Carlos Solé. El libro¹¹ está acompañado por un disco que contiene más de veinte relatos de goles importantes en la voz de diferentes relatores, y es hasta conmovedor ver que, en la victoria de Peñarol sobre River Plate en 1966, que le permitió ganar la copa Libertadores por tercera vez (ganó 4 a 2 en un alargue después de ir perdiendo), Don Carlos Solé dice que "Está este campeonato ganado y ganado en una expresión, si ustedes me permiten, que no es académica, pero para hacerlo más gráfico, ganado a lo macho". Hoy en día Kessmann, que pertenece a la "escuela "de Solé, se despacha empleando palabras mucho más directas, y, por cierto, no se le ocurre pedir disculpas – ahí lo conmovedor- por la falta de academicismo de su expresión. Es que lo académico podía formar parte de la ética de Solé y de su auditorio, pero decididamente no prestigia a un relator cuya impronta quiere ser el barrio y la sabiduría popular.

Pero las curiosidades de esta forma bastarda del relato no terminan en el somero análisis de esos ejemplos. Ocurre que se trata de un discurso oral que es grabado. Una parte importante de cada transmisión futbolística consiste en volver a escuchar los goles del partido en la voz de.... Una vez que esa oralidad es rescatada por la grabación se puede volver icónica, si se me permite la expresión refiriéndonos al mundo sonoro: es el relato del gol de Ghiggia en Maracanã por Carlos Solé repetido una y otra vez en cuanta ocasión propiciatoria aparezca: lo casual y presuntamente espontáneo se inmortaliza como oralidad y se sustrae así de su condición eventual, pasajera y fugaz. Y entonces aparece un fenómeno aún más extraño: moldeado sobre lo que teóricamente fue inspiración del momento ("El león vencido sacude su melena", dijo Solé al relatar el titánico empate de Uruguay ante Hungría en 1954 , y yo creo que allí la metáfora sí fue espontánea y si bien no deslumbradoramente original, tampoco exenta de nobleza), otros relatores buscan después, si se me permite la expresión, "hablar para el bronce": tener la frase que lo inmortalizará ya preparada como la fórmula de un aedo: "Quedate tranquilo, Obdulio", dice Víctor Hugo relatando el gol de la victoria sobre Brasil en el mundialito del 80, y esa grabación sigue escuchándose como contribución genuina a la forja o a la afirmación de una identidad nacional que hoy tiene en la camiseta celeste su símbolo más aglutinador. El propio Víctor

11 Rosenberg, Joel . *Un grito de gol*. Montevideo, Santillana, 1999



Hugo Morales se ha referido con gran lucidez al asunto en entrevista que recoge el libro de Rosenberg ya mencionado: " Pero Víctor Hugo escuchaba a Solé y reconoce la importancia que este tuvo en su relato: "Yo creo que en la descripción del gol hay toda una impronta de imágenes a través de la metáfora que yo generé, pero heredada de Carlos Solé. Cuando en 1954 Uruguay le empata a Hungría y dijo "el león vencido sacude su melena", es una imagen incomparable para hablar de la bravura del equipo. Vos podrías haber dicho "un equipo con bravura, con coraje", pero si vos lo decís con esta imagen que dijo Solé estás diciendo 8 millones de palabras. Una buena metáfora es un buen recurso´.

Y en esa condición, es rescatada por otras formas artísticas con indudables pretensiones también artísticas. Es el relato de Solé del gol de Artime contra Estudiantes de la Plata en la final que ganó Nacional en 1971 incrustado en el fondo de "Hermano, te estoy hablando", para el caso casi como guiñada de resistencia en tiempos de dictadura, de Jaime Roos. Y es también, por supuesto, el mencionado relato de Víctor Hugo en el final del tema instrumental "Centrojá", de Bajofondo. Se vuelve allí perdurable, acaso inmortal, siempre más recordable que el gol mismo: el lenguaje resplandeciendo con su propia luz, indiferente a la realidad que le dio origen. ¿Acaso no es eso siempre la literatura?

Bibliografía

- ARREGUI, Mario. 1972. El narrador. Montevideo, Biblioteca de Marcha.
- ASIMOV, Isaac. 1991. Sueños de robot. Barcelona, Plaza y Janés.
- BLOCK DE BEHAR, Lisa. 1994. Una palabra propiamente dicha. México, Siglo XXI.
- CORTÁZAR, Julio. 1967. Cortázar lee a Cortázar (grabación). Uruguay, Laberinto.
- GALEANO, Eduardo. 1982. Memoria del fuego. Tomo I Los nacimientos. México, Siglo XXI.
- GALLINAL, Gustavo. 1965. Letras uruguayas. Biblioteca Artigas, Clásicos uruguayos.
- GONZÁLEZ LAURINO, Carolina. 2001. La construcción de la identidad uruguaya.



Montevideo, Taurus.

IBÁÑEZ, Roberto. 1968. La leyenda patria y su contorno histórico. Montevideo, Arca.

LUDMER, Josefina. 1988. El género gauchesco. Un tratado sobre la patria. Buenos Aires, Perfil.

MC LUHANN, Marshall / Fiore, Quentin. 1985. Guerra y paz en la aldea global . Madrid, Planeta- Agostini.

ONG, Walter. 1987. Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra. México, FCE.

POZUELO YVANCOS, José María. 2006. De la autobiografía. Teorías y estilos. Barcelona, Crítica.

ROSENBERG, Joel. 1999. Un grito de gol. Montevideo, Santillana, 1999.