

# Literariedad, contracultura y mito: un acercamiento al filme *Amando a Maradona* (2005) de Javier Vázquez

## *Literariness, Counterculture and Myth: An Approach to the Film Amando a Maradona (2005) by Javier Vázquez*

---

JUAN MIRANDA

Department of World Languages & Literatures  
California State University  
6000 J Street, Sacramento, CA 95819, EE.UU.  
j.miranda@csus.edu  
<https://orcid.org/0000-0003-0664-423x>

RECIBIDO: 18 DE ENERO DE 2022  
ACEPTADO: 23 DE MARZO DE 2022

**Resumen:** Este artículo examina la representación del imaginario mítico, teológico y picaresco en torno al personaje de Diego Armando Maradona dentro de diferentes expresiones artísticas, entre ellas la crítica, la literatura y el cine. Se procura entender cómo se ha generado la imagen de Maradona como personaje mítico, futbolístico e iconográfico, tomando como principal foco de análisis el filme *Amando a Maradona* (2005) de Javier Vázquez. Se puede argumentar que parte de la construcción mitológica de Maradona en su *performance* deportiva y su aparición fílmica y literaria se fundamenta en un imaginario iconográfico de reivindicación poética, simbólica, material y afectiva de la imagen en movimiento.

**Palabras clave:** Imaginario mítico. Fútbol. Iconografía. Contracultura. Maradona.

**Abstract:** This article discusses the representation of the mythical, theological, and picaresque imaginary created around Diego Armando Maradona within different artistic expressions, including criticism, literature, and cinema. The aim is to understand how Maradona's image has been crafted as a footballing, mythical, and iconographic character, especially in the film *Amando a Maradona* (2005) by Javier Vázquez, which is here subjected to a close reading. We argue that part of Maradona's mythological construction in his sports performance, and his filmic and literary appearances, is generated by means of an iconographic imaginary of poetic, symbolic, material, and affective vindication of the moving picture.

**Keywords:** Mythical Imaginary. Football. Iconography. Counterculture. Maradona.

Diego Armando Maradona, también conocido como: «El Diego», «El Diez», o incluso «D10S», ha sido uno de los personajes más controvertidos de los últimos tiempos en el mundo social, político e historiográfico del fútbol, la cultura y el cine. Uno puede preguntarse a qué se debe esa empecinada fascinación de la cultura popular, musical, literaria y cinematográfica por nutrirse de esta figura lúdica para reproducirla y multiplicarla en sus diferentes modos artísticos. En este artículo se analiza la representación del imaginario mítico, religioso e iconográfico que se ha generado en torno a Diego Armando Maradona, ya que es importante explicar de qué forma este personaje ha entrado no solo en la cultura argentina, sino mundial, y en el cine contemporáneo. Su representación, que es lo que interesa a esta investigación, no se debe prestar a un tipo de lectura meramente alegórica y simplista, sino que debe abordarse de forma interdisciplinaria. Este artículo toma como punto de partida los interrogantes: ¿qué se nos cuenta sobre este personaje? y ¿cómo se llevan a cabo esos procesos? En las páginas que sigue procederé en el subsecuente orden: presentaré algunas ideas clave sobre el concepto de mito y la mitificación; señalaré algunos hitos en la mitificación de Maradona;<sup>1</sup> y, tras indicar algunas dimensiones discursivas y literarias del mito de Maradona, analizaré de forma más detenida el filme *Amando a Maradona* (2005) de Javier Vázquez en sus aspectos genéricos, intermediales e intertextuales. Concluyo que la figura de Maradona ha servido para la resistencia simbólica contra discursos mediáticos hegemónicos.

De manera preliminar, es necesario presentar algunas definiciones del «mito» para clarificar la orientación teórico-metodológica de este trabajo. No se trata de revisar la inabarcable bibliografía sobre el tema, sino tan solo de señalar algunas claves.<sup>2</sup> Es importante señalar que el término *mythos* fue popularizado por el filólogo alemán Gottlob Heyne (1729-1812) para enfatizar que el tema a tratar no es una fábula, es decir una creación narrativa o poética, sino la expresión de un *Volksgeist* específico capaz no solo de explicar los aspectos maravillosos o aterradores de la naturaleza, sino también de presentar la memoria de grandes personajes. Para Camus, «los mitos están hechos para que la imaginación los anime» (2006, 169). Synnøve des Bouvrie enfati-

1. Como la bibliografía sobre el proceso de mitificación de Maradona es tan extensa, no haré un estado de la cuestión propiamente dicho, sino que citaré a lo largo del texto los estudios pertinentes.

2. Se han dado tantas definiciones del mito como estudiosos se han ocupado de él; es decir, innumerables; véase, por ejemplo, Burkert 1983; Bremmer 1994; Des Bouvrie 2002.

za que el mito es esencialmente un fenómeno simbólico con su propia realidad ontológica, conectado a una función específica de la mente, la capacidad de intuición, basado en uno de los dos hemisferios cerebrales (el derecho, sede de los procesos imaginativos, emocionales y volitivos). El mito, que ella prefiera llamar «relato simbólico» (2002, 22), se caracteriza más que por un significado por su efecto, «que también puede ser latente, y por un conjunto de valores: concreción, poder de movilización, creación de cosmovisiones, valores y verdades apodícticas» (49). Los mitos, en última instancia, son indispensables para la vida social porque demuestran lo indemostrable y agregan a otros sujetos movilizándolos hacia un objetivo común. Campbell (1991) declara que los mitos cumplen un papel social, más allá de servir como elemento de distracción o de referentes para el mantenimiento de valores culturales específicos. Los mitos comunican e instauran roles y símbolos de características arquetípicas, que recrean y mantienen presente temas que están instaurados de manera profunda y universal en la mente de las personas. Barthes afirma que todo puede ser mito porque «cada objeto del mundo puede pasar de una existencia cerrada, muda, a un estado oral, abierto a la apropiación de la sociedad» (1980, 67). Así mismo se pregunta y responde: «¿Qué es lo específico del mito? Es transformar un sentido en forma» (122). A lo que Pierre Grimal, en su introducción al *Diccionario de mitología griega y romana*, añade lo siguiente:

Se ha convenido en llamar «mito», en sentido estricto, a una narración que se refiere a un orden del mundo anterior al orden actual, y destinada no a explicar una particularidad local y limitada, sino una ley orgánica de la naturaleza de las cosas. (1979, xv)

La aceptación del mito como verosímil no es una aquiescencia a cierto discurso, sino la aprobación de una «verdad» sentida como tal y que por ello permite orientar el propio existir de quienes lo aceptan. En este sentido, poco importaría la verdad objetiva de dicho mito, ya que también podría formarse a partir de aspectos objetivamente falsos. El destacado sociólogo y crítico literario Pablo Alabarces destaca que estudiar el mito de Maradona está en la compleja intersección de lo que puede ser

su calidad deportiva excepcional, su condición heroica, el relato de origen, el contexto global de actuación, el nuevo rol de los medios de comunicación, ahora centrales y en una expansión indetenible, los flujos y reflujos de ascenso y caída; pero también las condiciones políticas de

producción del mito, esa crisis radical de la sociedad argentina entre la dictadura y el menemismo, que hallaron en Maradona un héroe en disponibilidad. (2001, 4)

Alabarces expone que Maradona «es una especie muy extraña: es un héroe popular que se vuelve mito popular –un lejano 22 de junio de 1986– y sobre el que se deposita un inmenso amor popular» (2001, 2). Igualmente, ratifica que Maradona fue el héroe del Mundial de 1986 y destaca que su figura sigue los pasos del héroe clásico y cumple con los requisitos del origen del mito como lo definieron los griegos: «Por ejemplo, la superación de las pruebas –las lesiones, las enfermedades, las drogas– o los enemigos poderosos –el Imperio británico, el Norte rico italiano, las instituciones futbolísticas, la CIA, el Vaticano, los gobiernos norteamericanos, algún árbitro malvado–» (2001, 3).

En concordancia, se podría afirmar que la cultura popular y cinematográfica –no solo de Argentina sino a nivel mundial– también ha mitificado la figura de Maradona, ya que esta genera atracción y visceralidad. Arlei Sander sugiere:

para construir una comunidad de pertenencia [,] una única generación de hinchas [,] no es suficiente el desempeño del equipo y, por consiguiente, el prestigio de los hinchas en relación con otras comunidades es un elemento esencial. Un club de fútbol es una representación en el sentido totémico, pero también una institución política y administrativa que tiene una dimensión concreta, es decir, una sede, un centro de entrenamiento, un estadio, etc. (2012, 80)

Según esta cita, existe un vínculo multidimensional en el contorno del personaje fílmico que colinda con fronteras diferentes de sentido y dimensión: lo identitario, lo material espacial, lo político, lo institucional y lo afectivo. Estas dimensiones dan lugar y contribuyen a la posibilidad de una dimensión totémica a partir de la repetición, la ritualización y la estetización de los afectos expresados por el protagonista a partir del lenguaje oral, la literatura, el vivo diferido y el cine. El mito de Maradona forma parte de un proceso de resistencia y liberación de las clases populares y subalternas que la pantalla grande recoge, mediatiza y mercantiliza. Para analizar este fenómeno se escogió el filme *Amando a Maradona* (2005) de Javier Vázquez, el cual adopta una posición documental y testimonial sobre la vida de esta figura popular.

## EL MITO DE MARADONA

Para iniciar este apartado debemos destacar que el mito de Maradona no arranca con su reciente muerte (25 de noviembre de 2020); sino que, por el contrario, ya llevaba más de treinta años de mito en vida. Sin duda, con su muerte se ha incrementado ese nimbo mítico y esto ha dado lugar a distintas manifestaciones de valor afectivo, académico y performativo no solo en Argentina sino en el mundo. El ideograma creado para recordar a Maradona es «D10S» y suele aparecer en el imaginario maradoniano, tomando un matiz de carácter religioso que se mezcla con lo deportivo. «D10S» es un tetragrama, como *YHWH* en hebreo, que incluye también guarismos arábigos para crear un sonido con significancia religiosa. Estas convergencias suponen que dichos puntos de encuentro sean vitales en los imaginarios religioso/teológicos, pues aportan significado a la imagen del personaje en estudio. Otro es su valor agregado, el geométrico y numerológico triangular, el diez. Perfectamente unificador, el diez es «relacionado con el cuatro en la *Tetractys*, cuyo triángulo de puntos: cuatro, tres, dos, uno, suma diez. Símbolo de la realización espiritual, pero también puede expresar la unidad actuando como número par» (Cirlot 1981, 330). Evidentemente, toda significancia suma al valor de la imagen dentro de su contexto de estudio y reproducción; dado que, en el anfiteatro en que se consagra la figura del jugador, un estadio de fútbol, hay altos contenidos geométricos, numerológicos y discursivos que permiten que la figura sea un punto de encuentro de diferentes acercamientos artísticos y culturales.

Si hay que señalar un punto de origen de la mitificación, el más significativo es el Mundial de 1986. Con la transgresión del reglamento que realizó Maradona, con un gol anotado con la mano (conocido como «la mano de Dios»), seguida del denominado «Gol del siglo», se convierte en una figura romántica y se rodea de un halo. El gesto teatral de Maradona en el gol anotado con la mano ante Inglaterra fue un acto espontáneo de astucia, que no dañó a nadie físicamente, y si hubiera sido descubierto durante el encuentro habría sido anulado y Maradona hubiera tenido que aceptar el veredicto. A pesar de ello, su actuación durante el gol y la manera de caer, sin generar sospechas, hizo que el juez validara la acción. Según Alabarces, el mito de Maradona

nos habla de un mito plebeyo: por su origen, y mucho más por la exhibición permanente de su plebeyismo, por su subalternidad en exceso, exce-

sivamente ostentada sin pausa, orgullosamente exhibida. Eso le permite exceder, en el mismo movimiento, la trampa nacionalista: aunque su transformación en mito sea en el Mundial 86, cuatro años después de la Guerra de Malvinas, no depende de un relato militarista y patriotero –el propio Diego hizo explícita esa explicación: no era un gesto patriótico, sino de revancha por el dolor de los soldados muertos, que eran, para colmo, de su misma edad y de su misma clase–. Se trata de una mitología del humilde, no del panteón. (2001, 4)

Simbólicamente, el lenguaje corpóreo equipara fuerzas opuestas en la gran narrativa de poder internacional y otorga identidad a la dignidad nacional argentina después de haber sido herida y desestabilizada en la Guerra de Malvinas de 1982 con el Reino Unido, en la que murieron 649 soldados argentinos. Norbert Elias y Eric Dunning (1986) mencionan que en el Reino Unido (y en Argentina de igual manera), el fútbol acompañó a un proceso de pacificación de la violencia física mediante la implementación de reglas, códigos y procesos de arbitraje. Elias señala que la teatralidad del deporte puede ser utilizada como una herramienta de «pacificación» o puesta en escena, al mencionar que la escenografía del deporte está diseñada para despertar emociones, evocar tensiones en forma de excitación controlada y templada, sin los riesgos y tensiones habitualmente asociados con la excitación en otras situaciones (como en conflictos armados) «o sea, una emoción mimética que puede ser agradable y producir un efecto liberador y catártico, bien que la resonancia emocional del diseño imaginario contenga, como suele ocurrir con elementos de ansiedad, miedo o desesperación» (Elias/Dunning 1986, 64-65).

Sarlo (2001) expone que el conflicto bélico de Malvinas incidió en gran medida en la cultura argentina. Cuatro años después, la narrativa creada alrededor de la actuación de Maradona, en el mundial de México de 1986, lo presentó como una revancha o una equiparación de fuerzas en el plano simbólico (124). Por último, la frase que pronunció Maradona como despedida de los anfiteatros: «La pelota no se mancha» es más un deseo que una realidad; pero, sin duda, este tipo de frases calan en la sique de sus seguidores, que ven en su gesto una revancha, un gesto reivindicador de un pueblo. Este tipo de acciones son las que van forjando la imagen de un personaje mítico que todo lo puede, de una suerte de salvador que merece ser seguido y respetado. Para Campbell la finalidad del periplo del héroe mítico no es el engrandecimiento de su propia persona, sino que radica en no identificarse con ninguna de las figuras de poder y señala:

El objetivo último de la hazaña no debe ser ni la liberación ni la felicidad personales sino la sabiduría y el poder para servir a los demás. Una de las muchas diferencias entre el personaje famoso y el héroe es que uno vive solo mientras el otro actúa para redimir a la sociedad. (1991, 7)

De igual forma, Maradona también estuvo en Europa y fue comprado por el Fútbol Club Barcelona por 1200 millones de pesetas; jugó de 1981 a 1984, ganando el título nacional español durante tres temporadas. Maradona se marcha en 1984 de Barcelona y pasa, de jugar con uno de los clubes de fútbol más prestigiosos del mundo, a jugar en Italia con el Club de Fútbol del Nápoles (vendido por 10 millones y medio de dólares), un equipo del sur de Italia que estaba a un punto del descenso de categoría de fútbol profesional. Muchos vieron esto como la caída de Maradona. No obstante, el 5 de julio de 1984 casi 80 000 personas esperaban la llegada de Maradona en el estadio de Nápoles. El Nápoles había sido un equipo que no ganaba un campeonato nacional italiano durante más de medio siglo y para ellos, que son el cuarto equipo con más hinchas de toda Italia, la llegada de Maradona fue apoteósica. En Nápoles, Maradona rápidamente se convirtió en una figura pública muy importante, incluso llegó a disputarse con el patrono de la ciudad (san Genaro) el primer lugar de popularidad y fue nombrado ciudadano honorífico. Con Maradona, el Nápoles pasó de estar con un pie fuera de la liga profesional a ganar el *Scudetto* dos veces (en los años 1987 y 1990) y la Copa de la liga europea UEFA, un logro que hasta el momento solo habían podido conseguir dos de los equipos más adinerados y prestigiosos de Italia y que representaban la Italia rica del norte (la Juventus y el Inter de Milán). Tal como afirma Eduardo Galeano, «gracias a Maradona, el oscuro sur, finalmente, había humillado al norte blanco del país. Un torneo tras otro, cada gol de Maradona fue una profanación del orden social establecido y una venganza contra la historia» (1995, 56). Galeano, además, menciona que el jugador fue odiado en Milán, pues el equipo de fútbol era propiedad de Berlusconi, quién más tarde se convertiría en presidente del país. Según sugiere Galeano, Berlusconi acusó al jugador de animar a las clases bajas representadas por los seguidores del Nápoles sugiriéndoles que usurparan un espacio social y territorial no pensado para ellos. Sin embargo, para los napolitanos, su devoción y afecto hacia Maradona es tal que después de su muerte el estadio de la ciudad de Nápoles lleva su nombre.

## MARADONA: PERSONAJE DE CUENTO

En el cuento de Borges y Bioy «Esse est percipi», un relator deportivo crea en la radio una realidad que nunca sucede. Este discurso, de imagen y sonido en movimiento, de un fenómeno y los eventos que lo componen, se convierte en la realidad de los escuchas de la ficción a partir de la percepción del comentario deportivo de otro personaje protagonista: el relator. En el cuento, ante la sorpresa del narrador, el personaje de Salvastano comenta: «Desde aquel preciso momento, el fútbol, al igual que la vasta gama de los deportes, es un género dramático, a cargo de un solo hombre en una cabina o de actores con camiseta ante el camera-man» (Borges/Bioy Casares 1997, 17). En otras palabras, el cuento resalta hiperbólicamente la importancia del relato y del relator como parte de la construcción del evento épico y también lo describe como un género dramático y teatral. Otro escritor que nota la importancia de la palabra en lo que concierne al relato es Juan Villoro en su libro *Dios es redondo*. Villoro hace hincapié en el poder del relato y la palabra al sugerir lo siguiente: «Y es que el fútbol es, en sí mismo, asunto de palabra. [...] En los partidos de mi infancia, el hecho fundamental fue que los narró el gran cronista televisivo Ángel Fernández, capaz de transformar un juego sin gloria en la caída de Cartago» (2006, 21). En otras palabras, Villoro concuerda con el alto valor del relato a la hora de preguntarnos por qué Maradona suscita comparaciones de índole mítico-literarias y es por su alto valor oral y coral, que también es creado en la cabina del relator. La importancia de la oralidad dentro de la narración, como un componente mítico, se encuentra además en canciones populares que se incluyen, son parte de la identidad nacional y la mayoría forma parte de la banda sonora de *Amando a Maradona*: «¿Qué es Dios?», de Las pastillas del abuelo, «Maradona Blues», de Charlie García, «La mano de Dios», de Rodrigo Bueno y Alejandro Romero, «Maradó», de Los piojos, «Santa Maradona», del conjunto francés Mano Negra, y «Maradona» de Álex Batista. Estas composiciones musicales exhiben una construcción de historicidad e identidad a partir de una lectura historiográfica de poética libre de diferentes sucesos de la vida del personaje. Sander afirma: «Las narrativas que dan sustento a las tramas identitarias son construidas con una buena cantidad de libertad en relación con los acontecimientos históricos» (2012, 81).

El personaje futbolésco de Maradona es usado dentro del género de la narrativa breve también como un recurso metaliterario. En su cuento «Dieguito», el escritor y filósofo José Pablo Feinman ejecuta un acto simbólico-



literario con el personaje de Maradona semejante al que Borges lleva a cabo con el personaje de Martín Fierro en su cuento «El fin». Borges resignifica los personajes del poema de José Hernández, de la escena del canto VII, en que Fierro mata al personaje de El negro en una pelea de cuchillo, pero invierte la acción: ahora Martín Fierro es muerto por El negro, causando el deceso simbólico del personaje épico nacional. Feinman hace lo mismo, en un tono naturalista y esperpéntico, con el personaje de Maradona, quien muere en un accidente automovilístico, mutilado por un tren, y es encontrado por Dieguito, un niño con trastornos mentales y de habla, que lo lleva a su casa y trata de zurcirlo en el altillo de su casa. Al ser descubierto y cuestionado por sus padres, el niño explica: «Dieguito armando Maradona» (1997, 50).

Otra característica evidente que se yuxtapone en los personajes míticos de Maradona y Martín Fierro, en una suerte de prosapia de ficción, es el llanto. El llanto es un elemento de suma importancia en la representación de ambos personajes, que además es una demostración afectiva muy presente dentro de la cosmogonía del protagonista de *Amando a Maradona* (2005) y la poesía épica argentina. En su autobiografía, Maradona cuenta una anécdota en la que llora y que también es revisitada por Vázquez en el filme. El llanto se hace presente en la descripción del protagonista y suscita además el lamento de personajes secundarios en un acto de transmisión afectiva colectiva. Maradona, comenta:

¿¡Cómo no me iba a largar a llorar si siempre me había pasado lo mismo en los grandes momentos de mi carrera?! Y éste era el máximo, el más sublime. Con la Copa en las manos nos fuimos para el vestuario y empezamos a putear a todo el mundo, a todo el mundo. Era mucha bronca junta y en medio de esa bronca me pasó algo impresionante...

–¡Venga, Carlos, venga! ¡Desahóguese! ¡Diga todo lo que tiene adentro, grítelo...! –le dije a Bilardo con rabia, porque los dos sabíamos cuánto habíamos sufrido, mucho, demasiado. Y él, con los ojos llenos de lágrimas, me contestó, así bajito...

–No, Diego, dejá... *Esto yo lo quería desde hace mucho tiempo y no es contra nadie...* (Maradona 2000, 135; cursiva mía)

Dentro de «la estetización de las lágrimas», como nota Peluffo (2016) a propósito del poema de José Hernández, el filme expone una escena con las mismas características. *Amando a Maradona* resalta la importancia del afecto a par-

tir de un personaje secundario de la narración que da su opinión sobre el protagonista. En un plano medio, abriendo de negro y respondiendo a una pregunta tácita, el interlocutor menciona: «Es algo impresionante, loco. No se puede decir. Más que a mi viejo, más que... Nada, *lloro*, loco, porque... ¿Sabes cómo sufro por él? Sufro en serio, loco. Lo amo, loco». Como nota Peluffo en su lectura de *Martín Fierro*, la experiencia del sufrimiento es transferida empáticamente a través de una conexión simbólica que se materializa en el llanto. A partir de esta escena, podríamos preguntarnos si es posible que este personaje secundario actúe, además de como un reflejo, como una metáfora del personaje principal y del uso del llanto como un artilugio narrativo dentro de la épica nacional argentina. Si la respuesta es afirmativa, entonces se puede observar cómo la estructura de estos relatos, con el llanto como recurso literario, es parte de la identidad de estos personajes épicos.

#### CLOSE READING DE *AMANDO A MARADONA*

Uno de los desafíos primarios es ubicar a *Amando a Maradona* (2005) en términos de género. En su forma y rodaje, y partiendo de la premisa de que todo filme que atraviesa un proceso de edición y selección es por ende cine de ficción, este largometraje estilo documental es un recuento de recortes de audios, imágenes, videos y testimonios de diferentes personajes del espectáculo argentino e internacional en una suerte de metalepsis. Algunos de los testimonios incluyen al mismo personaje principal en primera persona, diferentes figuras del deporte mundial, familiares, allegados y transeúntes de diferentes países. Por ende, se podría definir como un documental testimonial.

El relato es referencial, mnemónico, politemporal y afectivo. En un comienzo, si observamos con detenimiento el título del filme, podemos encontrar una paronimia que logra sentido a partir del reemplazo del segundo nombre del personaje, Armando, por una palabra con carga afectiva: «amando». Este acto lúdico, también presente en «Dieguito», juega de forma fonética, sintáctica y semántica, con la oralidad de las palabras y acentúa el énfasis en el valor afectivo o el *pathos* en que es posicionado el personaje principal. Es evidente que este primer acto de acceso a la trama sienta ciertas bases de lo que se proyectará a través del filme.

Por consiguiente, en una cuestión de estética material y de producto artístico, hay dos subtítulos, en sus dos diferentes versiones de cubierta, que marcan un segundo encuentro con la pieza de arte. En una de las versiones, en

tercera persona, se lee: «¡El mejor futbolista de todos los tiempos! / En sus palabras...: la historia de su vida» (Vázquez), y en la segunda versión, ahora en primera persona del plural, se aprecia el subtítulo: «Una película sobre nuestro amor incondicional por Diego» (Vázquez). Estas frases introductorias en la cubierta del texto, en ambas versiones, dictaminan una polifonía de relatos y discursos que funcionan en la creación del contorno del personaje principal a partir del afecto. Estos enunciados sugieren, fundamentalmente, tres diferentes tipos de valores artísticos con los que se presenta la narración cinematográfica: el valor oral/coral (singular y plural), el valor narrativo y el valor afectivo.

En el artículo «La resurrección del dios argentino», John Carlin, aludiendo al programa de televisión de *La noche del Diez*, conducido por el mismo Maradona, recoge el siguiente comentario de Vázquez: «Es que si ponemos a todos los argentinos en una licuadora sale Diego»; y comenta que el director:

confiesa que él también le venera, explica el poder que ejerce sobre la imaginación argentina recurriendo al viejo mito, tan presente en el cine de Hollywood a lo largo de los años, del héroe que surge de la oscuridad y, tras vencer terribles obstáculos, triunfa. (Carlin 2006)

Si prestamos atención al comentario anterior, es en el marco de lo mítico donde la figura del deportista genera mayor discusión. Es importante remarcar que el artículo periodístico de Carlin también hace alusión a la crítica de Alabarces. De esta manera, lo más significativo de este artículo es el posicionamiento explícito del director con respecto al filme *Amando a Maradona* y su concepción del personaje al que recrea. Con estas definiciones en mente, podemos argüir que lo que las atraviesa es una suerte de convenio entre significado y significante: palabra, imagen, sonido, sentido y tiempo, aunque no de forma meramente lineal.

No obstante, otro sector de la crítica apunta a un discurso desmitificador sobre el personaje de Maradona, concentrándose mayormente en su actuación fuera de su campo lúdico de acción: el estadio de fútbol. Uno de los críticos de la figura mítica del personaje de Maradona es Juan José Sebreli. El sexto capítulo de su libro *Comediantes y mártires: ensayo contra los mitos* está dedicado a desmitificarle. El apartado comienza con la siguiente afirmación:

Resulta extraño que un hombre aparentemente simple haya suscitado comparaciones con personajes tan disímiles: Cristo, Ulises, san Genaro,

la virgen María, Napoleón, Mick Jagger y algunos inexplicables aún, como Baudelaire, según el periodista italiano Gianni Brera. [...] Una comparación hiperbólica, aunque no exenta de crítica, fue la de la revista alemana *Der Spiegel*: «Maradona es un Quijote del siglo XX». (2008, 165)

En la cita, podemos rescatar que el escritor observa, aunque le parezca extraño, opiniones distintas a la suya sobre el valor mitológico del personaje. Esto funciona a partir de sus acepciones taxonómicas. También es evidente que Sebrelí disiente, en mayor medida, con la comparación de valor académico y literario, al extrañarse de una posible similitud con el personaje de Baudelaire o el Quijote. Es más, dentro de su lectura, se pueden extrapolar ciertos prejuicios propios a la hora de analizar el valor mítico del personaje en cuestión. En Sebrelí hay diferentes ejemplos que intentan profundizar principalmente en la desmitificación ética y moral del personaje de Maradona. Un ejemplo es cuando el autor analiza el concepto de «Santa Maradona» como una suerte de representación travestida de Maradona, en que su figura converge con la cristiandad y se solapa con la imagen femenina de la Virgen María durante un *performance* público en Nápoles. Sebrelí, arguye:

La mujer, tradicionalmente ausente o no bien aceptada en el mundo exclusivamente viril del fútbol, se permitía en la figura maternal de la Virgen. En otras imágenes era representado con la corona de la Virgen y se lo llamaba –una transgresión de género– Santa Maradona, una suerte de travestí sagrado. (2008, 165)

El comentario de Sebrelí se basa en el análisis de cánticos populares napolitanos en que, a partir de la paronomasia Madona/Maradona –como él mismo nota y cual figura retórica también se ve en el título del filme de Vázquez–, se intenta demonizar a la figura del jugador a partir de un otro y de la creatividad coral o licencia poética de sus seguidores.

El lenguaje coral que envuelve al personaje de Maradona se nutre de mitos cristianos y también clásicos para crear este sincretismo: la figura de la Virgen, dentro de la doctrina cristiana como un ente santificado, junto con el valor simbólico que se le asigna a Maradona, que otorga la posibilidad de que dicha unión de conceptos se pueda desarrollar, aunque sea de manera metafórica. Un ejemplo claro de sincretismo entre personaje y religión es la reapropiación cultural de Jesús de la «Iglesia maradoniana», que basa su lógica en la idea totalizante de que «para los argentinos el fútbol es religión, cada religión tiene su dios, bueno, el dios del fútbol es Diego» (Serra 2015, 14) y

lleva a cabo rituales cristianos proyectados en la figura de Maradona: la nati-  
vidad, por ejemplo, es celebrada el 30 de octubre, fecha de nacimiento del ju-  
gador.

A pesar de que la lectura de Sebrelí (2008) intente contradecir las di-  
mensiones míticas de Maradona con el objetivo de desmitificar su figura, se  
contradice al describir su campo de acción como un espacio *tradicional y exclu-  
sivamente viril*, pues se confunden conceptos de tradición, teatralidad y géne-  
ro. En contraste, en el filme se presentan imágenes de actuaciones de tono épico  
dentro del anfiteatro futbolístico, en los que el personaje actor/jugador es  
representado como el personaje que es: un personaje disfrazado, travestido.  
En otras palabras, en su *performance* deportiva, el personaje debe mudarse de  
ropa y travestirse de su indumentaria cotidiana para llevar a cabo su trabajo y  
su *performance*. No solo eso, sino que además los gestos que se realizan dentro  
de este espacio de acción tampoco son los comunes fuera de él. Esto se debe  
a una particularidad teatral del juego y del oficio de llevarlo a cabo, y no ne-  
cesariamente de género, como alude el lenguaje coral que Sebrelí critica y es  
descrito por el espacio teatral en el que el actor se consagra como protagonis-  
ta: el estadio de fútbol. A este espacio, podríamos llamarlo un espacio afectivo  
y performático de excepción, porque las leyes socioculturales que funcionan  
fuera de él, como las de un espacio público de calle, por ejemplo, son trasto-  
cadas. Es evidente que, aunque las interpretaciones que Sebrelí y Vázquez ha-  
cen de Maradona son contrapuestas, el personaje contiene un valor literario  
indudable y su campo de acción afecta simbólica y materialmente su desem-  
peño y su identidad como personaje.

Otra lectura crítica que dialoga con las de Sebrelí y Vázquez y que une  
mitología, iconografía y nación es la que hace Bernstein en el libro *Maradona:  
iconografía de la patria*. Bernstein explora diferentes analogías de personajes  
míticos con la controvertida figura de Maradona. Alejándose del tema afectivo  
principal del filme (el amor hacia Maradona), Bernstein compara al protago-  
nista con personajes de la literatura clásica, cristiana y argentina para demos-  
trar su valor mítico. El autor define el mito a partir de una «personificación  
divina o semi-divina, propiciador de fabulosas proezas, cuyo carácter suele  
combinar fuerzas o elementos de la naturaleza con ideas morales de la tribu»  
(Bernstein 1997, 25). Este personaje, fuera de ser un personaje inmaculado,  
como según Sebrelí debería ser, es un «personaje legendario signado por un  
destino trágico que asume en su seno las pasiones encontradas de sus demó-  
cratas conciudadanos» (1997, 25). Tomando de ejemplo las aseveraciones de

Bernstein, podemos argüir que el filme hace una lectura semejante de su personaje principal.

En *Amando a Maradona* (2005) se ponen en diálogo tres escenas particulares de la vida del jugador que muestran su ascenso y su caída como deportista. La importancia de estas es que, combinadas, se polariza estéticamente la proyección del personaje, de forma dicotómica y dramática, en triunfo (alegría) y fracaso (tristeza). El lado victorioso se proyecta a partir de un juego disputado con Inglaterra en el Mundial de 1986, en México, donde Maradona anota dos goles: el primero conocido como «La mano de Dios», por haber sido anotado con la mano; y el segundo, conocido como «Gol del siglo», en el que el jugador hace una verdadera proeza deportiva: parte de la mitad del campo y antes de anotar el gol, sortea, prácticamente solo, a todo el equipo contrario.

Primero, se muestra que Maradona hace el primer gol del partido con la mano, pero el juez lo da por válido; es lo que él mismo llamó en su biografía testimonial «La mano de Dios» (Maradona 2000, 132), apelando a cierta justicia poética divina. A través de ese gesto teatral, Maradona sortea las reglas del juego que comienzan un siglo antes, en la Academia de Cambridge (Galeano 1995, 56). Como nota Bernstein, la trampa en el desempeño del personaje es también parte del relato épico y mitológico. Bernstein compara la figura de Maradona con Teseo. El escritor señala que «Teseo es considerado el héroe ático por antonomasia» (1997, 79) y hace trampa al usar el hilo de Ariadna, así como el personaje de Maradona que anota un gol con la mano contra de las normas del juego. Por su parte, Sebrelí opina:

Aún en el punto culminante de su carrera, el legendario gol contra Inglaterra en el Mundial de México fue una gran transgresión a las reglas del juego y una vez más predominaba en él la astucia, el ardid sobre el *fair play*. El gol fue, sin duda, una trampa porque hubo testigos insospechados que así lo admitieron. (2008, 197)

En segundo lugar, «la jugada de todos los tiempos», teatralizada por Vázquez, se proyecta tres veces de diferentes maneras, acentuando este evento a base de una repetición casi ritual dentro del filme: la primera, con la imagen en negro y la transcripción del audio del relato de Víctor Hugo Morales; la segunda, con el archivo de la secuencia caricaturizada y el himno nacional argentino de fondo; y, por último, cerca del final, a partir de un primerísimo plano a un folicopio, presentado como el «Gol del Siglo» y con música circense de ban-

da sonora. El primer relato de la *performance* y de la glorificación del personaje es crucial dentro de la lectura del filme; tanto así que, después de la primera entrevista, se escucha a Morales, en un tono radial, con la imagen en negro durante todo el relato. Como modo de exaltar la transcripción, el sonido se escucha en un *crescendo* que termina con un grito extático, casi sin voz, por parte del relator, pero que se representa con toda la emoción del momento:

Ahí la tiene Maradona. Le marcan dos... / pisa la pelota, Maradona, arranca por la derecha, el genio del fútbol mundial y deja el *[sic]* tercero / y va a tocar para Burruchaga... ¡Siempre Maradona! ¡Genio, genio, genio! / Ta ta ta ta ta ta... *[sic]* / ¡Go[...]! / ¡Go[...]! / ¡Quiero llorar, Dios santo! ¡Viva el fútbol! / ¡Golazo! ¡Diego Maradona... Maradona! [Se introduce el título del filme en el negro] / Es para llorar, perdonenme... / Maradona en corrida memorable... / en la jugada de todos los tiempos... / ¡Barrilete cósmico, de qué planeta viniste! / ¡para dejar en el camino a tanto inglés! / ¡para que el país sea un puño apretado gritando por Argentina! / Argentina 2, Inglaterra 0. / Diegol, Diegool. ¡Diego Armando Maradona! / Gracias, Dios, por el fútbol, por Maradona... / por estas lágrimas / por este Argentina 2, Inglaterra 0. (Vázquez)

La importancia de este relato no solo consiste en el éxtasis del tono de voz del relator y la imagen de la pantalla en negro, sino que, además, da cuenta de ciertas características de cómo se aborda al personaje de ficción y de este evento consagratorio de diferentes ángulos. En el relato, Morales describe al protagonista como un «genio» que realiza un suceso fuera de lo normal, llegando a insinuar que tal vez venga de otro planeta. En segundo lugar, la escena contiene una fuerte carga afectiva para el relator, tanto así que le suscita lágrimas y agradece por ello a Dios. Por último, se introduce un aspecto épico nacionalista gracias a una metonimia del equipo nacional con la idea de la Nación Argentina.

En la sección «Maradonismo, o la superación del peronismo por otros medios», dentro del libro *Fútbol y patria*, Alabarces sugiere que «la figura de Maradona es central en el relato nacionalista futbolístico de los años ochenta» (2000, 132). La segunda secuencia de imágenes del «Gol del siglo» se presenta, en *Amando a Maradona* (2005), con un tono nacionalista y a la vez juglaresco, ahora caricaturizada de forma expresionista y borrosa. El orden de imágenes comienza con la madre de Maradona, doña Tota, diciéndole a don Diego, el padre: «¿Te acordás el gol de los ingleses?» (Vázquez). Cambia la es-



cena a un primer plano de Maradona, como si respondiera atemporalmente a su madre en el acto previo: «Demasiado, demasiado, demasiado jolgorio, ¿no? Muy lindo, demasiado lindo» (Vázquez). Ambas escenas se conectan y se introduce el sonido de una viola tocando el himno nacional argentino que acompañará a toda la jugada.

La rivalidad simbólica entre Argentina e Inglaterra, dentro del fútbol y en la política, como ya hemos mencionado, tiene ramificaciones historiográficas que acentúan el carácter épico del personaje de Maradona en su *performance* deportiva y su aparición fílmica y literaria. Parte de la construcción mitológica del personaje se crea a partir de escenas que se reciclan y se reescriben dentro de las diferentes expresiones artísticas, entre ellas, la crítica, la música, la literatura y el cine. Esta suerte de justicia poética sucedida en la Copa del Mundo de México de 1986 llega cuatro años después de que Argentina se rindiera en la Guerra de Malvinas. Inglaterra es derrotada, lúdicamente, por el equipo argentino, con el relato símil de una batalla épica, según gran parte de sus narraciones, entre ellas la de Víctor Hugo Morales.

Por su parte, la última secuencia del «Gol del siglo» se presenta de manera asincrónica, casi al final del filme, a partir de unas manos con guantes blancos que hacen mover un folioscopio con música circense de fondo. La escena se conecta con el comentario anterior de Maradona, reforzando el valor juglaresco de la jugada. Esta, que se lleva a cabo después de otro gesto de gran importancia artística que se concreta con una trampa y es parte del momento de gloria del personaje, la anotación con la mano.

Bernstein, Sebrelí y el filme *Amando a Maradona* concuerdan que la trampa es sin duda un evento crucial en la apoteosis de la figura de Maradona, aunque es legítimo admitir que, para llevar a cabo esta acción, el personaje se vale de una transgresión del *statu quo* de las reglas del juego. Es importante destacar el efecto político en las acciones de Maradona: primero, considerando el sentimiento de colonización en el cuerpo colectivo argentino después de la pérdida de la Guerra de Malvinas en 1982 y la presencia militar de Inglaterra en las islas, junto con la larga historia de imperialismo inglés en el continente. En segundo lugar, las acciones de Maradona pueden ser vistas como transgresoras, pero fueron llevadas a cabo con un gesto lúdico y picaresco con el que ha vencido a los ingleses que han reglamentado el fútbol. Es importante recordar que el personaje de Maradona representa un relato de resistencia en un espacio alternativo, donde las leyes de comportamiento del día a día, como en la guerra, son trastocadas.



## LA DEMONIZACIÓN MEDIÁTICA DE UN PERSONAJE TRÁGICO

En *Amando a Maradona*, además de testimonios, se muestran diferentes imágenes afectivas y lacrimógenas sobre la demonización del personaje que aluden a un sentimiento de tragedia colectiva. Sin embargo, Argentina también llegaría a la final en los años 90, en Italia, donde se rompió un hábito político y común del juego al eliminar al país anfitrión. Dentro del filme, también se puede observar cómo el personaje es antagonizado por los medios de comunicación y las instituciones de poder que rigen el juego a partir de lo que Bourdieu denomina «violencia simbólica» (2003, 197). Violencia que se le atribuye al entonces presidente de la FIFA, João Havelange, sinéctoque del poder político y económico del deporte en esa época. El filme proyecta la imagen espectral del último partido de Diego Maradona en la selección argentina junto con diversos testimonios en contra de esta demonización. Además, la imagen se concentra en un recorte en que el personaje principal es extraído del campo de juego por un oficial de policía y una enfermera (símbolos metonímicos de la ley y la medicalización), un cuadro con connotaciones totalmente paralelas al relato global del juego. El personaje no demuestra señales de culpabilidad como sí ocurre en la secuencia analizada sobre el gesto en que anota el gol con la mano. Los recortes televisivos e ideogramas dentro del filme dilucidan y critican a la televisión como otro tipo de herramienta usada para fines retóricos, arraigada en relaciones de poder, de raza, género, clase y otras formas contemporáneas de dependencia. Si pensamos en los personajes conceptuales como íconos que se repiten, podemos notar que pueden ser en sí mismos mecanismos de manipulación explícitos o implícitos. Estos mecanismos, en particular, nos ayudan a entender el trasfondo repetitivo y masivo de las imágenes y su particular vuelco en la crítica y el arte.

*Amando a Maradona* muestra que lo que causa la caída de Maradona, dentro del teatro deportivo, es una injusticia perpetuada por la corrupción y la cosificación del juego convertido en mercancía. En el circo teatral de la Copa del Mundo de 1994, celebrada en Estados Unidos, Maradona fue castigado por su irreverencia y falta de tacto político con el poder hegemónico fuera del campo de juego. A pesar de que los mensajes finales en las imágenes históricas de 1994 intenten perpetuar a Maradona como un adicto a las drogas que merece ser castigado, el filme deconstruye este discurso a partir de los diferentes testimonios recolectados del mismo jugador. En el libro *El último Maradona: cuando a Diego le cortaron las piernas*, Burgo y Wall cuentan que, al fin de su carrera mundialista, ya estacionado en el Babson College de Boston, uno de sus

dietistas, Daniel Cerrini, sin saber, reemplazó los suplementos del jugador por iguales, pero manufacturados en el país huésped de la copa y éstos sí contenían pequeñas dosis de efedrina (2014, 33). El proceso de demonización del personaje es llevado a cabo en un acto hiperbólico que supone un encubrimiento dentro del relato a partir de estereotipos previos: Maradona ha tenido una adicción a la cocaína fuera de las canchas y por ende es culpable sin importar lo que tenga que decir al respecto.

#### LA RETÓRICA DEL AFECTO EN *AMANDO A MARADONA*

Esta sección tiene dos objetivos claves: demostrar el valor afectivo del personaje de Maradona construido por el filme y contextualizarlo dentro de la historiografía literaria y cultural argentina. Dicho valor se puede ver a partir de la expresividad de las lágrimas del personaje como parte de su capital afectivo. Este capital es compartido con otros personajes dentro del filme (en un acto colectivo) y es crucial a la hora de acercarnos al personaje y al metraje de una manera material.

La importancia del personaje del futbolista en el arte ha tomado un papel central dentro de la construcción del relato nacional y de un rol o un modelo de masculinidad, apreciable en *Amando a Maradona* a partir de un proceso de construcción simbólica y narrativa. Eduardo Archetti traza una genealogía del cambio en el foco de la importancia del personaje gauchesco al personaje tanguero y al futbolésco, y sugiere que:

La transformación de estos «héroes» o «villanos», en «modelos» a seguir o no, o el análisis cuidadoso de sus performances, son un ejemplo de un proceso de construcción simbólica de lo «nacional» a través de la examinación de las virtudes masculinas deportivas. (1995, 420)

En el caso del filme de Vázquez, el personaje de Diego Maradona atraviesa dos procesos particulares: un proceso de heroicidad (a partir de sus logros con el conjunto nacional y su rendimiento dentro del juego) y un proceso de anti-heroicidad debido a su desempeño fuera de los estadios de fútbol, que humanizan al personaje en cierta forma.

Por lo tanto, al lado de los *gauchos* y *compadritos*, arquetipos de la reflexión sobre lo nacional, encontraremos a los *futbolistas*, héroes más populares y reales. [...] Estas distintas narrativas expresan la temporalidad cultural de lo nacional y lo masculino y, por lo tanto, remiten a una situación social

transicional: el pasaje de un tiempo y espacio rural a un tiempo y espacio urbano. (Archetti 1995, 421)

Por ello, aunque esta dialéctica discursiva genere cierta tensión en la creación del personaje futbolista, el filme, claramente, otorga mayor importancia a su desempeño heroico dentro del campo de juego y a los afectos generados por el protagonista, descritos a partir de los opinantes, como, por ejemplo: el amor, la pasión y la tristeza. Asimismo, otro aspecto importante de notar en la construcción del arquetipo nacional es que también ofrece un cambio en el concepto mismo de nación, el cual deriva en un repensarse, reescribirse y reinterpretarse constante. Maradona se humaniza a partir de su multiplicidad, aportando a su valor mitológico/literario/afectivo y a la centralidad de su protagonismo dentro de la narrativa. La reconstrucción del personaje arquetípico argentino también se ha producido gracias a un desplazamiento del espacio literario y cinematográfico de acción del personaje en una relectura constante.

Estos espacios de frontera donde se forja una *performance* de masculinidad y heroicidad son espacios periféricos que otorgan, irónicamente, una centralidad protagónica a los relatos épicos argentinos, como sugiere Archetti. Además, podemos argumentar que las características de coraje, bravura y pronta respuesta son transpuestas al espacio teatral del juego, como primera instancia, y posteriormente llevadas a la pantalla grande.

Estéticamente, existe una conexión entre la masculinidad gauchesca y la representación de Maradona en *Amando a Maradona*, lo que contribuye subliminalmente a la formación del personaje de ficción mítico a partir de otra demostración de afecto que no es notada por la crítica: las lágrimas. En su libro, Peluffo analiza cómo la literatura gauchesca argentina se ha servido de este tropo afectivo literario. En el capítulo titulado «Gauchos que lloran: masculinidad y compasión en el *Martín Fierro*», Peluffo señala los siguientes fenómenos:

Por un lado, la formación de nuevos discursos de la masculinidad a partir de la figura del gaucho que llora; y, por otro lado, la construcción de alianzas homosentimentales en las que se recurre a la estetización de la compasión como forma de negociación identitaria en el espacio de frontera. (2016, 143)

En primer lugar, la cita sugiere una lectura afectiva sobre la compasión y explica que las lágrimas del personaje gauchesco forman parte de una construcción identitaria de mancomunidades masculinas. Peluffo vincula el acto de la compasión con una estética victoriana lacrimógena y menciona que la litera-

tura gauchesca recoge «los infortunios de un sujeto masculino rural al que estaban acostumbrados a ignorar y desechar» (2016, 145). Por su parte, Archetti nota que «el carácter ambivalente y complejo de la figura del *Martín Fierro* aparece claramente en la oposición entre “desafío” y “lamento”» (1995, 424). En el filme de Vázquez, se pueden apreciar características yuxtapuestas en el arquetipo del personaje principal. Las similitudes yacen en el origen periférico del sujeto masculino, su origen de clase, las relaciones homosentimentales que construyen alianzas del grueso de la población y en el carácter ambivalente y complejo en la oposición de desafío y lamento. La diferencia es que, en *Amando a Maradona* (2005), el personaje principal se ha adaptado con el tiempo. Aunque sigue siendo un sujeto migrante, ahora se ha urbanizado y ha cambiado de rubro, se ha convertido en un personaje futbolésco.

## CONCLUSIÓN

En general, las narrativas preexistentes aplicadas al personaje literario de Maradona, entre ellas de índole mitológica, cinematográfica y crítica, no solo lo consolidan como un personaje de gran valor cultural y literario, sino que además aportan a la dimensionalidad del proceso creativo. Por ende, el filme se nutre de la convergencia de relatos de índole épico-nacional, canónicos, religiosos y, a su vez, alternativos, para reescribir una ficción documental coherente de imágenes y escenas proyectadas de forma asincrónica. En este caso, el personaje muestra características que apoyan que diferentes relatos converjan en un mismo protagonista, y este, a su vez, remita a un colectivo, cada uno dentro de su especificidad histórica única dentro del filme.

Además, es importante resaltar que el filme es una crítica al discurso oficial y al relato reduccionista que dialoga con la problemática de quién cuenta y cómo se cuenta un hecho histórico. *Amando a Maradona* utiliza un enfoque cinematográfico novedoso, en el que Vázquez relata sucesos históricos con una alta carga afectiva. En otras palabras, y aplicando el concepto de lenguaje no solo al plano escrito sino también al corpóreo, sonoro y afectivo, el filme critica lo ingenuo que es reducir las identidades de actores sociales y su proyección formal en medios hegemónicos de comunicación. Es por ello por lo que el personaje de Maradona se muestra como un actor representativo dentro del marco de la identidad del filme, uno que supone una resistencia simbólica contra discursos mediáticos del poder político y del *statu quo*. Sin embargo, es importante notar que el personaje contiene características familiares

implícitas que aportan a su *ficcionalización*, que funcionan como tropos literarios y que forman parte intrínseca de su construcción y del relato, tal es valor de género narrativo, épico y afectivo.

A modo de reflexión, este trabajo destaca tres aspectos novedosos que aportan nuevas perspectivas dentro del campo de la investigación del cine, la cultura y la literatura contemporáneas. En primer lugar, la peculiaridad de estas narrativas, especialmente en *Amando a Maradona*, que es la inclusión del deporte, no solo como una coincidencia de la época y de la profesionalización del personaje principal, sino además como una intervención ficcional al discurso hegemónico y testimonial, suponiendo una suerte de giro deportivo. En segundo plano, el personaje mítico masculino argentino ha experimentado un desliz, de lo gauchesco a lo futbolésco, pero ha mantenido ciertas características identitarias, como el alto valor afectivo expresado a partir del llanto. Y, en tercer lugar, este trabajo propone incluir el grupo de producciones cinematográficas, culturales y literarias que incluyan al fútbol como motor fundamental de la trama del relato en un género narrativo propio: el género *futbolésco*.

#### OBRAS CITADAS

- Alabarces, Pablo. 2000. *Fútbol y patria: el fútbol y las narrativas nacionales en la Argentina*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Alabarces, Pablo. 2021. «Maradona: mito popular, símbolo peronista, voz plebeya». *Papeles del CEIC* 2021/1: 1-11. <http://dx.doi.org/10.1387/pceic.22540>.
- Archetti, Eduardo. 1995. «Estilo y virtudes masculinas en *El Gráfico*: la creación del imaginario del fútbol argentino». *Desarrollo económico* 35(139): 419-42. <https://doi.org/10.2307/3467209>.
- Barthes, Roland. 1980. *Mitologías*, trad. Hector Schmucler. México: Siglo XXI.
- Bernstein, Gustavo. 1997. *Maradona: iconografía de la patria*. Buenos Aires: Biblos.
- Borges, Jorge Luis, y Adolfo Bioy Casares. 1997. «Esse est percipi». En *Cuentos de fútbol argentino*, selección y prólogo Roberto Fontanarrosa, 13-18. Buenos Aires: Alfaguara.
- Bourdieu, Pierre. 2003. *Outline of a Theory of Practice*, trad. Richard Nice. Cambridge: Cambridge UP.
- Bremmer, Jan. 1994. *Greek Religion*. Oxford: Oxford UP.
- Burgo, Andrés, y Alejandro Wall. 2014. *El último Maradona: cuando a Diego le cortaron las piernas*. Buenos Aires: Aguilar.

- Burkert, Walter. 1983. *Homo Necans: The Anthropology of Ancient Greek Sacrificial Ritual and Myth*, trad. Peter Bing. Berkeley: California UP.
- Campbell, Joseph. 1991. *El poder del mito*, trad. César Aira. Barcelona: Emecé.
- Camus, Albert. 2006. *El mito de Sísifo*, trad. Esther Benítez. Madrid: Alianza.
- Carlin, John. 2006. «La resurrección del dios argentino». *El País* (12 de febrero de 2006). [https://elpais.com/diario/2006/02/12/eps/1139729210\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2006/02/12/eps/1139729210_850215.html).
- Cirlot, Juan Eduardo. 1981. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder.
- Des Bouvrie, Synnøve, ed. 2002. *Myth and Symbol 1: Symbolic Phenomena in Ancient Greek Culture (Papers from the First International Symposium on Symbolism at the University of Tromsø)*. Bergen: Norwegian Institute at Athens.
- Elias, Norbert, y Eric Dunning. 1986. *Deporte y ocio en el proceso de la civilización*, trad. Purificación Jiménez. México: FCE.
- Feinman, José Pablo. 1997. «Dieguito». *Cuentos de fútbol argentino*, selección y prólogo Roberto Fontanarrosa, 47-50. Buenos Aires: Alfaguara.
- Galeano, Eduardo. 1995. *El fútbol a sol y sombra*. Madrid: Siglo XXI.
- Grimal, Pierre. 1979. *Diccionario de mitología griega y romana*, trad. Francisco Payarols. Buenos Aires: Paidós.
- Maradona, Diego Armando. 2000. *Yo soy el Diego*, eds. Daniel Arcucci y Ernesto Cherquis Bialo. Buenos Aires: Planeta.
- Peluffo, Ana. 2016. *En clave emocional: cultura y afecto en América Latina*. Buenos Aires: Prometeo.
- Sander Damo, Arlei. 2012. «Lo económico y lo simbólico en el fútbol mercantilizado: una interpretación antropológica». En *Cuaderno de ciencias sociales: utopías. Ensayos sobre fútbol y nación en América Latina*, ed. Sergio Villena Fiengo, 71-106. Costa Rica: FLACSO.
- Sarlo, Beatriz. 2001. *Tiempo presente: notas sobre el cambio de una cultura*. Argentina: Siglo XXI.
- Sebreli, Juan José. 2008. *Comediantes y mártires: ensayo contra los mitos*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Serra, Marcello. 2015. «Maradona entre la tierra y el cielo». *Cuadernos de información y comunicación* 20: 13-25.
- Villoro, Juan. 2006. *Dios es redondo*. México: Planeta.