



Razón y Palabra

ISSN: 1605-4806

octavio.islas@uhemisferios.edu.ec

Universidad de los Hemisferios

Ecuador

Colin Vaughan, Juan Carlos
EL CINE MEXICANO Y EL FÚTBOL: UNA CRONOLOGÍA DE LOS HIJOS DE DON
VENANCIO HASTA ATLÉTICO SAN PANCHO
Razón y Palabra, núm. 69, julio-agosto, 2009
Universidad de los Hemisferios
Quito, Ecuador

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=199520330012>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

 redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

EL CINE MEXICANO Y EL FÚTBOL: UNA CRONOLOGÍA DE *LOS HIJOS DE DON VENANCIO* HASTA *ATLÉTICO SAN PANCHO*¹Juan Carlos Colin Vaughan²

RESUMEN: En este texto se presentan los resultados de una investigación documental sobre la cronología de los largometrajes de producción mexicana que incluyen al fútbol de manera relevante en sus guiones. Para establecer un acercamiento al éxito ante el público que pudieron tener estas producciones, se investigó en las carteleras de prensa la duración de su período de exhibición en la Ciudad de México.

PALABRAS CLAVES (KEY WORDS): Cine, Deporte, Fútbol, México.

1) EL DEPORTE EN EL CINE MEXICANO

A pesar de su la enorme popularidad del fútbol en México, los largometrajes nacionales se han ocupado relativamente poco de este deporte. Lo curioso y paradójico de este asunto es que tanto el cine³ como el fútbol arribaron al país en fechas similares. Las producciones realizadas en México comenzaron en 1896, cuando llegó de Francia el cinematógrafo de los Lumiere. La película primera de ellas entonces fue *El Presidente Porfirio Díaz montando a caballo por el bosque de Chapultepec* (García. 1998:20). Hablando de fútbol, el Pachuca Athletic Club fue fundado en el año 1900 (Bañuelos. 1998). Sin embargo, fue hasta la década de 1940 cuando la cinematografía mexicana incluyó la temática del fútbol en su discurso⁴.

En México, la bibliografía sobre estudios cinematográficos que abordan al fútbol continua siendo muy limitada. Dos causas substanciales para ello son: que este deporte tratado como objeto de estudio (por cualquier disciplina) se encuentra en etapa de desarrollo, y, por otro lado, que las obras fílmicas relacionadas con el fútbol son pocas veces consideradas ya que cuantitativa y cualitativamente no han adquirido un carácter documental⁵ en un sentido histórico, además de ser producciones con escasos premios otorgados. Estudios generales del cine mexicano realizados por autores como García Riera y De los Reyes son útiles para iniciar una aproximación al abandono del fútbol por parte del medio cinematográfico. Los campos del cine y el fútbol requieren de mayor atención en el aspecto teórico y práctico pues son dos industrias de alta penetración en la sociedad. A pesar de ello las películas de fútbol en general son de difícil acceso: Pocas han sido las ofertas de las mismas en cartelera y un número menor de estas películas se ha masificado a través de formatos caseros.

El auge del boxeo y la lucha libre entre 1940 y 1970 fue aprovechado por el cine de tal forma que estos deportes ganaron terreno al fútbol, pues en su haber cuentan con mayor cantidad de producciones fílmicas, participación de héroes⁶ en sus historias, así como mayor cantidad de reconocimientos obtenidos hasta la fecha. Tan sólo *Campeón sin corona*, cinta sobre boxeo, ha ganado más Arieles⁷ que todas las películas de fútbol juntas, ya que en 1946 fue reconocida con cuatro de estos premios y dos nominaciones (Amacc. 2006).

La lucha libre en el cine es un ejemplo de trascendencia y vigencia, pues se convirtió en un género (en el sentido temático) dentro de las historias del cine mexicano, a pesar de presupuestos limitados. “Siempre mantuvieron las características de los *churros* de la época de oro: poco cuidadas en la técnica de producción, filmadas apresuradamente en un tiempo máximo de cuatro semanas y, en ocasiones, hasta carentes de coherencia” (Bertaccini. 2001:102). La propia Bertaccini señala que hubo 150 películas de este género producidas entre 1952 y 1983 ¿Cómo es entonces que deportes como la lucha libre y el boxeo tuvieron éxito en distintos niveles cinematográficos a diferencia del fútbol?

A continuación se presenta una recopilación cronológica de largometrajes de producción mexicana que incluyen al fútbol de manera relevante en sus guiones. Para establecer un acercamiento al éxito ante el público que pudieron tener o extrañar estas producciones, se investigó en las carteleras de prensa la duración de su período de exhibición en la Ciudad de México. Si bien la demanda de entradas es relativa a las condiciones de la industria de cada época, también lo es el manejo de cifras referentes a las ganancias por taquilla, las cuales son difícilmente comprobables.

2) CRONOLOGÍA DE CORTOMETRAJES MEXICANOS (1944-2001)

LA PELÍCULA: “LOS HIJOS DE DON VENANCIO”

Periodo de exhibición en D.F.: 12/10/1944 – 15/11/1944

El primer acercamiento entre cine y fútbol en México se dio en el cine Palacio (ESTO. 1944) con el estreno de este filme, que contó con la actuación del héroe normativo⁸ atlantista

Horacio Casarín. Sin embargo, el personaje principal fue don Venancio Fernández (interpretado por Joaquín Pardavé). Casarín convierte un importante gol de chilena para el desenlace de la historia, aunque el tema principal de la trama tiene que ver con las migraciones españolas de la época. De hecho, uno de los slogans de la película fue: “La más hispana de las cintas mexicanas y la más mexicana de las que evocan lo español”. La propia publicidad impresa de la película anticipó un tratamiento estereotipado de la sociedad española, pues utilizó en primer término imágenes caricaturizadas de don Venancio: un gachupín con boina, fumador de puro, bigotón y bonachón. De forma secundaria, se mostraba la imagen también caricaturizada de Horacio Casarín jugando fútbol (ESTO. 1944).

Las reacciones ante la película fueron positivas y aunque quien se llevó el protagonismo fue Pardavé, la actuación de Casarín fue aceptada. “De nuevo Joaquín Pardavé es el alma y vida de una cinta de Filmex (...) Horacio Casarín actúa poco, pero con seguridad; con natural naturalidad (...) Los hijos de don Venancio es espectacular en el aspecto sentimental y en el deportivo, es una cinta hecha expresamente para una taquilla fácil, sin más complicaciones” (Huerta. 1944).

Los Hijos de don Venancio dejó de exhibirse para ceder su lugar a *El Mexicano*, filme cuyo personaje protagónico era precisamente un boxeador (ESTO. 1944).

LA PELÍCULA: “LOS NIETOS DE DON VENANCIO”

Periodo de exhibición en el D.F.: 13/06/1946 – 12/07/1946

El cine Chapultepec (ESTO. 1946) fue sede de la presentación de la secuela. No tuvo tanta expectación como la primera, en parte por la reiteración de la temática y además dejó de contar con la actuación inédita de un futbolista como fue la de Casarín. A diferencia de la cobertura sobre *Los hijos de don Venancio*, durante la semana del estreno de la segunda parte la nota deportiva principal era el homenaje a Martín Vantolrá por sus 25 años como futbolista profesional, coronados con una buena actuación en la goleada del Atlante 6-2 sobre el Moctezuma, partido donde Casarín “estuvo desafortunado” (Barón. 1946:15).

Pardavé volvió a generar elogios para su persona, mientras que el resto de los actores, incluyendo a Casarín simplemente fueron aprobados:

Ese don Venancio Fernández, eje de la película es el hombre todo corazón y honradez (...) se muestra con gran sensibilidad, nos hace reír y llorar en escenas saturadas de humanismo. Pardavé ha logrado ratificar su calidad y multiplicar el número de admiradores. (...) Muy seguros en sus intervenciones Alicia Ravel, Rafael Banquells y Horacio Casarín. (ESTO. 1946).

A pesar de que esta cinta repetía personajes y temática, se mantuvo en cartelera casi durante un mes.

LA PELÍCULA: “LAS CHIVAS RAYADAS”

Periodo de exhibición en D.F.: 3/04/1964 – 16/04/1964

El equipo Guadalajara dominó en primera división durante la década de 1960: “Siete títulos de nueve posibles entre 1957 y 1965, y todavía otro más en 1969- 70”. Por ello, en tiempos del *campeonísimo* se realizó un paquete de dos películas a modo de homenaje hacia el equipo y ambas fueron dirigidas por Manuel Muñoz. La primera fue *Las Chivas Rayadas*, donde los protagonistas fueron interpretados por el cómico Clavillazo y Sara García, contando también con la aparición de jugadores como Salvador Reyes, Nacho Calderón (quien hizo carrera como actor en TV y cine), Francisco Jara y Javier Moreno.

LA PELÍCULA: “LOS FENÓMENOS DEL FUTBOL”

Periodo de exhibición en D.F.: 4/09/1964 – 10/09/1964

Publicitada como “homenaje al campeonísimo” y como una “nueva aventura plena de emoción y alegría” (ESTO. 1964) esta secuela de *Las Chivas Rayadas* se presentó pocos meses después que su antecesora en los mismos seis cines. Volvió a contar con *Clavillazo*, Sara García y futbolistas del *rebaño*. La única gran diferencia con *Las Chivas Rayadas* fue que *Los Fenómenos del Futbol* dio literalmente el *semanazo*: ya que para el 11 de septiembre la cinta había desaparecido de todos los cines en que se estrenó. La crítica no ignoró este hecho y así sentenciaba: “Hicieron bien en escoger cíntitos de barriada para estrenar esta modesta película seudo-deportiva. El fútbol sigue siendo quizás el menos cinematográfico de todos los deportes” (ESTO. 1964: 4).

Aquella era una época en que las películas se re-estrenaban meses (o incluso años) después en cines más humildes o *piojito*, por lo que este par de películas homenaje fueron exhibidas de manera aislada en varias ocasiones posteriores.

LA PELÍCULA: “TIRANDO A GOOOL”

Periodo de exhibición en D.F.: 14/07/1966 – 10/08/1966

En pleno mundial de Inglaterra 1966, el 14 de julio, los cines Orfeón y Opera albergaron la *premiere* de esta película (ESTO. 1966). Fue vendida como un espacio para la rivalidad entre América y Guadalajara, por lo que Lola Beltrán y David Reynoso personificaban a una pareja con diferencias futboleras. “Ella –le iba- al Guadalajara y él al América” (García. 1998:244). Contó con la participación de jugadores del América como Zague (padre) y Arlindo, y con Fragoso, Reyes, Calderón y Valdivia por el lado del Guadalajara. Una de las críticas resumió la película como una “comedia superficial que sirve de pretexto a la aparición de los equipos América y Guadalajara” (ESTO. 1966:1).

LA PELÍCULA: “EL PÍCARO”

Periodo de exhibición en D.F.: 6/04/1967 - 24/04/1967

Esta otra comedia futbolera, exhibida exclusivamente en el cine Mariscal, fue protagonizada por el venezolano Amador Bendayán. El personaje principal no es un goleador o un medio “creativo”, sino un portero con habilidades especiales gracias a unos guantes mágicos. Los slogans de su publicidad eran sencillos juegos de palabras en relación al protagonista, como: “Un ejemplo para manejar la bola... y un maestro para manejar la gracia” (ESTO. 1967). Dentro del contenido futbolístico la trama incluye situaciones amorosas distendidas, a través del personaje que interpretó Patricia Conde. Esta cinta iba a llamarse “El futbolista fenómeno”, pero tuvo que cambiar su título dado que Adalberto Martínez “resortes” ya había registrado el nombre para su próxima película, afirma la Redacción del periódico *ESTO* el 10 de agosto de 1966.

LA PELÍCULA: “FUTBOL MÉXICO 70”

Periodo de exhibición en D.F.: 25/12/1970 – 13/01/1971

El mundial México 70 motivó la filmación de esta producción, la cual en esencia es un documental sobre las jugadas más destacadas de la Copa, pero mezclado con un eje de ficción que relata de manera intermitente las andanzas de un niño provinciano (blanco y de ojos azules) quien añoraba asistir al Estadio Azteca contra la voluntad de su madre. *Fútbol México 70* fue resultado de una co-producción mexicana e inglesa lograda por la asociación entre Arturo Ripstein y Morton Lewis. En los dos mundiales anteriores (Chile 62 e Inglaterra 66) se habían realizado documentales similares de producción inglesa, que llegaron a las salas mexicanas de cine uno o dos meses después de la justa. La *premiere* de *Fútbol México 70* se había previsto para octubre del mismo año (ESTO. 1970), pero contratiempos retrasaron aún más el estreno. Probablemente por la amplia diferencia de tiempo entre el evento mundialista y la *premiere* de la cinta ésta no generó expectación en el público, hecho reflejado en su breve período de exhibición. Coca Cola, como patrocinador de la FIFA, incluyó su botella de manera breve en un par de escenas, por lo que fue una de las primeras producciones deportivas señaladas como medio publicitario: “Vehículo publicitario de una firma refresquera, la demagogia deportiva y la sumisión a los dictados comerciales acechaban desde sus bases” (Garmendia. 1971:11).

LA PELÍCULA: “EL FUTBOLISTA FENÓMENO”

En una nota del periódico *Ovaciones* publicada en octubre de 1979, se anuncia la presentación de *El Futbolista fenómeno*, junto con la reapertura del cine Colonial en la Ciudad de México, aunque sólo para exhibirse en día domingo durante algunas semanas.

El futbolista fenómeno, es a menudo confundida con *El beisbolista fenómeno* de 1951 (y otra serie de profesiones fenómeno), ya que ambas fueron dirigidas por Fernando Cortés y contaron con la actuación principal de Adalberto Martínez “resortes”. Originalmente se pensó en un guión que contemplara a la selección mexicana como equipo protagónico de la historia (ESTO. 1978), pero cuando se inició el rodaje, el 31 de julio de 1978, aún estaba fresco en el aficionado el gran fracaso de la selección de México durante el mundial de Argentina 78, el cual había generado importantes expectativas a través de los medios. Tal vez previendo un hartazgo generalizado de los aficionados y potenciales espectadores, se empleó en su lugar un equipo de uniforme rojo y no verde, denominado “Selección Latinoamericana”, mismo que fue encarnado por miembros del equipo Toluca.

LA PELÍCULA: “EL CHANFLE”*Periodo de exhibición en D.F.: 18/01/1979 – 31/03/1979*

En medio de la época del cine y teatro de *ficheras*, Televicine se dio tiempo para producir esta cinta de humor blanco. Los buenos tiempos de las Chivas habían pasado, así que Televisa aprovechó el potencial de todo un ciclo de producción del entretenimiento para culminar con un producto cinematográfico. En esta historia reunió a su equipo, el América, su serie Chespirito y su Estadio Azteca. Aunque *El Chanfle* no contempla futbolistas como actores, sí recurre a parodias, como la referencia a Nacho Trelles, actuada por Ramón Valdés (como el entrenador “Reyes”).

LA PELÍCULA: “EL CHANFLE II”*Periodo de exhibición en D.F.: 14/01/1982 – 24/02/1982*

A diferencia de su precursora y de otras cintas futboleras, en este caso ninguna escena fue filmada dentro de un campo de fútbol. De hecho, prácticamente la totalidad de la historia transcurre en el entonces hotel Holiday Inn de la ciudad de Taxco, por lo que la trama se centra en una serie de peripecias causadas por un balón que implica varios miles de dólares. La saga de *El Chanfle* tiene la ventaja de contar con Televisa como medio para su reproducción al paso de los años. Igualmente, es una película que ilustra el objetivo primario por el cual fue producida en el nombre del fútbol: Entretener, dado que la demanda precede a la oferta (Jarvie, 1974:69). El director y protagonista de la serie, Roberto Gómez Bolaños así se manifestó: “La gente, y sobretodo en esta difícil época que nos tocó vivir, necesita divertirse tanto como su necesidad de comer y respirar” (Ovaciones. 1982:4). En este caso, Bolaños insinúa la necesidad de entretenimiento por parte de la sociedad, misma que no debe ser una pérdida de tiempo y a la cual el cine puede atender sin ser calificado como uno de los “opios del pueblo”.

Hay actividades serias aunque no lo parezcan (...) Estas actividades ritualizadas, tales como la de espectador deportivo, del aficionado al teatro, a los debates, a las visitas a lugares de esparcimiento como cines, teatros y bares son muy importantes para la sociedad (Jarvie. 1974:162).

LA PELÍCULA: “CHIDO GUAN. EL TACOS DE ORO”*Periodo de exhibición en el D.F.: 15/05/1986 – 31/05/1986.*

Esta producción de Artecinema es la única ligada al fútbol que ha sido considerada por la Academia Mexicana de Artes Cinematográficas para disputar Arieles; fue reconocida con seis nominaciones aunque no logró obtener ningún Ariel de oro, según datos publicados en el sitio web de IMDB (The Internet Movie Data Base).

Es una película que maneja en su historia cuestiones culturales y populares del mexicano y el fútbol. Aquí uno de sus slogans: “Chido guan es el más picudo, el más chido (...) salió de un barrio popular ¡de donde surgen nuestro ídolos!” (ESTO. 1986).

El guión fue escrito por el propio director Alfonso Arau y su esposa Laura Esquivel, también autora de *Como Agua para Chocolate*. Sólo estuvo en cartelera un par de semanas, aunque a principios de 1987 se presentó en la Cineteca Nacional durante otro lapso similar. Por aparentes motivos comerciales, la versión original de 110 minutos fue reducida a una de 90 en manos del productor Abraham Cherem, situación que alteró un tanto las intenciones de Arau:

Cherem me encargó el guión de una película sobre fútbol para estrenarse antes del mundial (...) Me dejé engatusar rompiendo mi regla de oro: El director debe ser el propio productor de las películas. Rompí esa regla y lo pagué caro (...) Estética y formalmente me propuse llevar al extremo la idea de filmar una película como si fuera de los años cuarenta (Vega. 1987:35).

LAS PELÍCULAS: “FUTBOL DE ALCoba Y EL PICHICHI DEL BARRIO”

Periodo de exhibición en D.F. para *Futbol de alcoba*: 23/04/1989 – 10/05/1989

Periodo de exhibición en D.F. para *El Pichichi del Barrio*: (1989 según IMDB).

Fue durante la época del cine lépero⁹ cuando se combinaron en una película elementos populares como los albures, mujeres frondosas, fútbol y situaciones machistas. Un par de sus slogans expresaba ese tono: “Con una cancha así de blandita, todos quieren entrarle al –juego del hombre–”, “Vea como se entrena un equipo femenil en la intimidad de una alcoba” (ESTO. 1989).

No hay melodrama que resista el embate de un par de albures chispeantes. Estamos en la escena donde se aferran y se niegan a su caducidad por evolución los valores más retardatarios de la sociedad mexicana: El machismo prepotente, la calidad de la hembra disponible... (Ayala. 1986:122).

Javier Durán fue el director de ambas obras, las cuales protagonizó Rafael Inclán, acompañado de una serie de chicas que conformaban un equipo de fútbol femenil. Aunque se

trata de una sucesión de dos películas, éstas no lograron mantenerse en cartelera tanto tiempo como producciones de estilo similar, tales como *El Día de los Albañiles* (serie de cuatro películas) o *Picardía Mexicana* (serie de tres películas). En suma, ya decaían los años de abundancia de esta clase de propuestas cinematográficas.

Si el cine violento y fronterizo había recibido un golpe de muerte con la ley Simpson-Rodino, el lépero de albures y encueradas sufrió uno peor al ser permitida -con restricciones- la exhibición pública de la pornografía declarada. (...) provocaron que sólo una empresa privada tuviera razones y bases económicas para seguir haciendo películas: Televisa, firma respaldada por el enorme poder de Televisa (García. 1998: 357).

LA PELÍCULA: “ATLÉTICO SAN PANCHO”

Periodo de exhibición en D.F.: 27/07/2001 – 20/09/2001

Gustavo Loza, ex productor de programas para niños, dirigió esta obra enfocada al mercado infantil. Sus detractores la calificaron como un comercial de Coca Cola y Umbro, pero más allá del hecho, esto corrobora la dificultad de producir cine en México sin la ayuda de patrocinadores o sin aceptar películas por encargo. Sólo durante una escena actúan futbolistas profesionales, en la cual jugadores del Necaxa como Alex Aguinaga y Octavio Becerril ejercen diálogos breves dentro de un vestidor. El reparto también contempló a un actor familiarizado durante algún tiempo con la televisión para niños: Plutarco Haza. Sin embargo, los personajes protagónicos recayeron en actores infantiles, quienes no lograron continuidad en la industria, ni contaban con algún éxito en otras películas o telenovelas anteriormente producidas. Regularmente, esta situación dificulta un efecto de reconocimiento entre espectador y el producto comunicativo.¹⁰

Sin caer en el –vedettismo- existe, sin embargo, una cierta continuidad en los personajes, que sería conveniente conservar: los niños prefieren volver a ver al mismo héroe. La cosa es fácil cuando se trata de películas de muñecos o de dibujos animados, pero cuando se trata de actores es mucho más difícil. Estos son por lo general actores infantiles y la experiencia enseña que raramente logran realizar varios filmes de calidad (Lunders. 1959:147).

3) SITUACIÓN ANTE EL CINE MUNDIAL

Cuantitativamente, las producciones cinematográficas nacionales relacionadas con los deportes se encuentran muy lejos de lo que se ha hecho en otras filmografías extranjeras;

pocas veces una cinta mexicana colabora en la producción mundial. Esta comparación pareciera previsible, pero a la vez posee un carácter sintomático de la situación fílmica del país, así como del poco interés en incorporar el deporte dentro de los guiones y las producciones de cine.

Anualmente se producen en el mundo entre cuarenta y sesenta largometrajes de ficción relacionados con los deportes. Sólo entre los años 1998 y 1999 la industria norteamericana produjo veintidós largometrajes sobre diferentes disciplinas (...) Le siguen producciones europeas, que en el año 2000 fueron entre quince y veinte (Marín. 2005:49).

Si bien Marín menciona números provocados por industrias cinematográficas de países “desarrollados” también destaca obras sudamericanas donde el deporte y sobretodo el fútbol es un fenómeno social de gran magnitud, similar al caso de México.

Sudamérica es precisamente una zona donde el fútbol tiene un gran significado cultural y que el cine también ha querido reflejar (...) Brasil, ganador de cinco copas del mundo y con una fuente inagotable de grandes figuras del balompié, ha realizado numerosísimas producciones cinematográficas referidas al fútbol (Marín. 2005: 159).

Dentro del buen número de obras realizadas a nivel global se encuentran algunas a destacar, sea porque su guión sobrepasa las historias “de cancha” para ofrecer un marco de reflexión, o bien por la trayectoria de sus realizadores y participantes, como señala Fernando Moreno. “El fútbol, igual que el cine es mucho más que eso, ejemplo *El Milagro de Berna*; momento mítico del renacer de un país. Hay muchas películas pero es necesario profundizar para encontrar calidad”.

El Milagro de Berna (Das Wunder Von Bern) del 2003, revaloriza una de las más grandes hazañas en la historia de las Copas Mundiales. Sólo cuatro años después del *Maracanazo*¹¹ de 1950, Alemania fue capaz de vencer en la final del mundial de Suiza a la selección de Hungría, con quien ya había perdido por goleada en la fase de grupos. Sin embargo, el guión de este filme no depende ni se ocupa únicamente de la trayectoria del equipo alemán durante el torneo, sino que utiliza como hilo conductor y personaje principal a un niño de nombre Matthias; miembro de una familia cuyo padre recién retornaba de la Segunda Guerra. La película fue galardonada con 9 premios en distintos festivales locales e internacionales, según datos de *The Internet Movie Data Base*.

En 1981, el director John Huston logró reunir en la película *Victory* a futbolistas de prestigio mundial, entre ellos a “o rei” Pelé, quien interpreta a un prisionero de guerra originario de Trinidad y Tobago con grandes habilidades y carisma. Aún así, su participación en la cinta es mínima, toda vez que Sylvester Stallone -quien había protagonizado *Rocky* y *Rocky II* poco tiempo antes- interpretó a Hatch, el personaje principal.

“Como nunca puede faltar el negrito en el arroz, aparece en la película el bien intencionado Silvestre Stallone, con un protagonismo difícil de entender entre tantos buenos jugadores (...) Ni hablar, después del festín de chilenas, inglecitas y pases de fantasía, Huston termina por demostrar que nadie es perfecto” (Esta situación se asemeja a lo acontecido con *Los hijos de Don Venancio* y su secuela, donde el futbolista Horacio Casarín es relegado a un segundo término por el papel de Joaquín Pardavé). Se puede decir que en los casos mencionados, los grandes futbolistas se limitan como un complemento atractivo para atraer más público, pues dejan el protagonismo a los actores de experiencia. Independientemente de sus respectivos puestos, en la cinematografía nacional no ha habido productor que se anime a delegar un papel protagónico a un futbolista profesional, esto a diferencia del cine que cultivó el boxeo o la lucha libre: “Sin haber estudiado actuación, el Santo entró al cine por la puerta grande, encabezando el reparto estuviera quien estuviera” (Bertaccini. 2001:102).

Se destaca una producción dirigida por Mary McGuckian en el año 2000, cuando el cine británico acudió a una de sus figuras futbolísticas cuya repercusión rebasaba a los medios: George Best. El documental, que llevaba como título el apellido de este héroe eversivo,¹² destacó su vida fuera de las canchas, la cual era todo un melodrama. A temprana edad, Best fantaseaba inocentemente con el fútbol: “Siendo un niño, con lo único que compartía mi cama era con un balón (...) Solía cogerlo, mirarlo y pensar: Algún día harás todo lo que yo te diga” (Morris. 1982:89). En cambio, al alcanzar la plenitud en su carrera deportiva pasó de acostarse con su balón, a hacer lo propio con gran cantidad de mujeres. “Afirma que lo pasó muy bien con más de mil de esas chicas complacientes, y creó un modelo a imitar para los jóvenes que aspiraban a llevar la vida de un astro futbolístico en la década de los años 60”. (Morris. 1982:140). La transformación de Best podría equipararse a la de los boxeadores mexicanos del siglo XX; hombres como Raúl Ratón Macías y Rubén Puas Olivares llegaron a la fama partiendo de orígenes populares, y algunos más pasaron por etapas “críticas” donde se excedieron en el consumo de alcohol, drogas y sexo. Todo este marco también fue

aprovechado por el cine mexicano, aunque nunca prestó atención a futbolistas con similar destino.

Diego Maradona es otro héroe que ha recibido atención por parte de cineastas, entre ellos uno que contó con experiencia futbolística profesional y además obtuvo premios por parte del cine.

Emir Kusturica¹³ se encuentra realizando un documental sobre Maradona que no debe confundirse con la producción argentina-neozelandesa *Amando a Maradona*, que se presentó a finales del año 2005 en Buenos Aires.

REFLEXIONES FINALES

Los largometrajes mexicanos en torno al fútbol han tratado el tema a través de comedias principalmente, cuyo tono distendido¹⁴ suele ser combinado con elementos melodramáticos¹⁵. Por su reiteración, puede deducirse la rentabilidad de estas categorías dramáticas, o al menos la idea que tienen los productores sobre una muy fiel preferencia de los espectadores mexicanos; “el stock se conforma en virtud de criterios casi exclusivamente económicos” (Sorlin. 1985:106).

En cambio, un género poco cultivado para abordar el deporte en México es el documental,¹⁶ a diferencia del cine de otras regiones, pues “la mayoría de las veces el deporte en el cine se ha asociado al género documental. Esto se justifica por el hecho de que en la conjunción entre ambos universos culturales, el documental suele ser la fórmula más repetida” (Marín. 2005: 148).

Una de las causas por las cuales el fútbol no ha trascendido como patrimonio cultural¹⁷ en este país a través de sus largometrajes, se debe quizá a que los discursos cinematográficos no han colaborado como medio para consolidar o aprovechar a sus figuras deportivas, pues sólo un futbolista de este nivel ha sido considerado en la cinematografía nacional, como lo fue Horacio Casarín. Asimismo, no fue contemplado como protagonista en el guión.¹⁸

En la imaginación del público se acrecentaba la simbiosis entre héroe y campeón deportivo. Esto se debía a la importancia cada vez mayor que el deporte representaba en la vida cotidiana de ciertos grupos populares, a través del mundo de la lucha y el boxeo, vividos también por medio del cine (...) de esta manera se transmitió un modelo de héroe (Bertaccini, 2001:57).

Además de los obstáculos económicos manifiestos en la realización de una película, la elaboración de una cinta sobre fútbol implica otros retos en el campo de la ficción.¹⁹ Uno de los terrenos que puede resultar delicado en esta clase de filmes, es la intención de trasladar a la pantalla una preferencia creada en minutos hacia ciertos personajes o equipos, motivada por el maniqueísmo en las historias, siendo que la convención de asistir a las salas de cine no es la misma que se presenta al asistir a un estadio. En México, el público está acostumbrado a percibir inmediación²⁰ en el fútbol causada por la radio primero, y posteriormente por la televisión.

En la tercera y cuarta décadas del siglo, la radio era un vínculo fundamental entre el fútbol de la Liga Mayor y los aficionados. Durante años, los cronistas radiofónicos sostuvieron el entusiasmo de los fanáticos con el relato de una entrada fuerte, un gol espectacular, un paradón en la línea de meta o el drama de una trifulca en las gradas. (Calderón. 1998:52).

Si bien la inmediación puede facilitar la emotividad del receptor, es una propiedad de ardua formación por parte del cine. Es por ello que el deporte en el cine encuentra una dificultad más si se quiere competir contra unos efectos acostumbrados en los medios con simultaneidad. “El grado de participación colectiva de un público durante una sesión de cine es virtualmente nulo” (Jarvie. 1974:163). Aunque resulta complicado, esto no quiere decir que a través de una película de fútbol no se pueda transmitir emotividad, o propiciar entretenimiento y reflexión. El ambiente que se produce cerca del estadio, sobre la cancha y en la tribuna es algo muy complicado de reproducir en una película. Sin embargo, grandes cineastas de países diferentes y estilos casi antagónicos se han acercado al fenómeno desde ópticas particulares y únicas.

Una ventaja del cine sobre la televisión, que no siempre aprovecha (e incluso imita), radica en los tiempos. Un futbolista con potencial de héroe es apto de incitar en la televisión una exposición repetitiva (en ocasiones la repetición excesiva desgasta), pero es en el cine donde habría podido encontrar una relación distinta con el público. “Las -estrellas- de cine, al revés que las -estrellas- de la televisión, no están limitadas a un papel en un serial o a apariciones como invitadas, ni tienen que someterse a los procedimientos modestos y precipitados de la televisión” (Jarvie. 1974:167).

El cine mexicano ofrece todavía un amplio espacio virgen para el fútbol. Hay en la sociedad y en la historia diversos temas relacionados con este deporte que merecerían un poco de curiosidad; hazañas, desgracias, héroes, estadios míticos y rituales culturales, por mencionar algunos. Asimismo, el fútbol ofrece una amplia gama de personajes con características distintivas; entre ellos directivos, jugadores, aficionados, jóvenes de fuerzas básicas, empresarios, etc. Los temas particulares se encuentran visibles, dispuestos a ser contados de alguna manera para quien acepte el reto. “No se puede decir, tal como se ha hecho, que toda película, o que todo plano, incluso el menos organizado, relata una historia, a menos que se le dé un significado muy amplio a la palabra –historia–” (Gaudreault, 1995:42). No hay que olvidar otra cosa, además de entender el cine, se necesita entender el deporte y algunas de sus implicaciones. Un ejemplo acertado: Leni Riefenstahl.²¹ “Seguro que esa ha sido la gran ventaja, y que me haya interesado tanto por el deporte, he practicado tanto deporte que me ha permitido comprender y entender mucho más todo lo que al deporte rodea” (Marín. 2005: 150).

REFERENCIAS

- Alatorre, C. (1994). *Análisis del drama*. México: Gaceta,
- Ayala, J. (1986). *La condición del cine mexicano 1973-1985*. México: Posada.
- Bañuelos, J. (1998). *Balón a tierra (1896-1932)*. México: Editorial Clío.
- Bertaccini, T. (2001). *Ficción y realidad del héroe popular*. México: Universidad Iberoamericana-CONACULTA.
- Calderón, C. (1998). *Por amor a la camiseta (1933-1950)*. México: Editorial Clío.
- De los Reyes, A. (1983). *Los orígenes del cine mexicano*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Feldman, S. (1993) *Guion argumental, guion documental*. Barcelona: Gedisa.
- García, E. (1998) *Breve historia del cine mexicano; primer siglo: 1897-1997*. México: Universidad de Guadalajara-CONACULTA.
- Gaudreault, A. (1995) *El relato cinematográfico: cine y narratología*. Barcelona: Paidós.
- Giménez, G. (2006). *Cultura, patrimonio y política cultural*. <http://www.gimenez.com.mx/>. Fecha de consulta: 4 de septiembre de 2006.

Jarvie, I. (1974). *Sociología del cine: ensayo comparativo sobre la estructura y funcionamiento de una de las principales industrias de entretenimiento*. Madrid: Ediciones Guadarrama.

Lunders, L. (1959). *Los problemas del cine y la juventud*. Madrid: Ediciones Rialp.

Marín, J. (2005). *Comunicación y deporte. Comunicación Social*. Sevilla: Ediciones y Publicaciones.

May, R. (1959). *Cine y Televisión*. Madrid: Ediciones Rialp.

Morris, D. (1982). *El deporte rey*. Barcelona: Editorial Argos Vergara.

Rojas, J. (2000). *El cine por dentro: conceptos fundamentales y debates*. Puebla: Universidad Iberoamericana Golfo Centro.

Sorlin, Pierre. (1985). *Sociología del cine: la apertura para la historia de mañana*. México: Fondo de Cultura Económica.

The Internet Movie Data Base. www.imdb.com Fecha de consulta: 10 de septiembre de 2006. (<http://www.imdb.com/title/tt0088908/awards>).

Web de la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas (AMACC). www.academiamexicana.com Fecha de consulta: 11 de septiembre de 2006.

FUENTES IMPRESAS:

ESTO (1944). *Diario Esto*. 11 de octubre de 1994.

ESTO (1944). *Diario Esto*. 12 de octubre de 1944.

ESTO (1944). *Diario Esto*. 16 de noviembre de 1944.

Huerta, E. (1994) *Diario Esto*. 14 de octubre de 1944.

ESTO (1946). *Diario Esto*. 13 de junio de 1946.

ESTO (1946). *Diario Esto*. 16 de junio de 1946.

Barón, J. (1946). *Diario Esto*. 17 de junio de 1946, p.15.

ESTO (1964). *Diario Esto*. Abril de 1964.

ESTO (1964). *Diario Esto*. 5 de septiembre de 1964.

ESTO (1964). *Diario Esto*. 6 de septiembre de 1964, p. 4, sección C.

ESTO (1966). *Diario Esto*. 17 de julio de 1966, p. 1 sección C.

ESTO (1966). *Diario Esto*. 10 de agosto de 1966.

ESTO (1967). *Diario Esto*. 10 de abril de 1967.

ESTO (1970). *Diario Esto*. 22 de julio de 1970.

Garmendia, A. (1971). *Diario Esto*. 12 de enero de 1971, p.11.

Ovaciones (1979) *Ovaciones*. Publicada en octubre de 1979

ESTO (1978). *Diario Esto*. 1 de agosto de 1978.

Ovaciones (1982) *Ovaciones*. 15 de enero de 1982, p.4 sección B.

ESTO (1986). *Diario Esto*. 15 de mayo de 1986.

Vega, P. (1987) Exhiben mutilado último film de Arau. En *La Jornada*. 14 de enero de 1987, p. 35.

ESTO (1970). *Diario Esto*. 20 de abril de 1989.

Milenio (2001) *Periódico Milenio*. Julio, agosto y septiembre de 2001.

NOTAS

¹ El autor agradece al Mtro. Fernando Moreno Suárez (profesor de la UIA Ciudad de México y experto en cine) la información compartida, así como las sugerencias y comentarios durante la realización de este proyecto.

² Juan Carlos Colín Vaughan: Nacido en México Distrito Federal el 15 de Septiembre de 1983, Colín Vaughan le va al América. Es Licenciado en Comunicación por la Universidad Iberoamericana Ciudad de México. Además de haber cursado en la misma UIA el Diplomado “Futbol-espectáculo, Cultura y Sociedad”, ha participado en diversos seminarios, cursos y encuentros académicos orientados a la Comunicación y Deporte. También ha participado en la realización de eventos, proyectos de investigación, cursos y talleres sobre el mismo eje temático. Ha colaborado en medios impresos y digitales como la revista *Soccermania* y *High Tech Editores*. En el 2008 trabajó en la Liga Mexicana de Béisbol (LMB) como Coordinador de Medios. Actualmente cursa la Maestría de Periodismo en la Universidad de Buenos Aires (UBA), Argentina. Su correo es: specialcombo@hotmail.com

³ Su nacimiento –oficial- suele datarse el 28 de diciembre de 1895, cuando los Lumière ofrecieron una proyección pública sobre pantalla en el *Salón Indienne*. (Rojas, 2000:19).

⁴ La narración es un discurso, es decir, una serie de enunciados que remite necesariamente a un sujeto de la enunciación. Lo cual no quiere decir que todo discurso narre: podemos hablar para argumentar, demostrar, enseñar, etc. (Gaudreault, 1995:28).

⁵ Los *Cahiers du cinema* en los años sesenta, consideraba que toda gran película era un documental en su propio rodaje (Gaudreault, 1995:40).

⁶ El héroe expresa precisamente este deseo de antagonismo y superación, que hace fundamentales los aspectos reales de la vida del actor y del campeón deportivo (Bertaccini, 2001:155).

⁷ Reconocimientos otorgados desde 1946 por la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas a las producciones nacionales destacadas.

⁸ Reproductor de normas de comportamiento social y político que se ajustan a parámetros que podríamos definir institucionales (Bertaccini, 2001:140)

⁹ Dos vertientes genéricas siguieron dominando por mucho el cine de producción privada: la del cine lépero, o sea, el arrabalero, populachero y alburero de ficheras, encueradas y “palabrotas” (García 1998:342),

10 Gran parte de los espectadores escogen su película por el nombre de los actores, y de preferencia van al cine cuando están seguros de encontrar un rostro que les resulta familiar (Sorlin, 1985:116).

¹¹ Calificativo que recibió la sorpresiva victoria de Uruguay sobre Brasil en el último juego de la Copa Mundial de 1950, celebrado en el estadio Maracaná.

¹² Opuestos a los héroes –normativos-

¹³ Hablar de cine y fútbol nos obliga a voltear hacia los Balcanes y pensar en Emir Kusturica, que alinea varias veces con la selección juvenil de Yugoslavia y debutó como profesional en el Fc Sarajevo. Desafortunadamente, una inoportuna lesión en la rodilla obliga al joven delantero a retirarse del fútbol y optar por estudiar cine en la escuela de Praga. Hoy, con 10 largometrajes en su haber y 2 palmas de Oro en sus vitrinas, se autodenomina el Maradona de los cineastas.

¹⁴ El tono cómico es jocoso porque induce a reír; sin embargo, la risa la producen diversas causas. La más importante de éstas es la identificación. El espectador debe reconocer en el personaje las características que conforman un comportamiento social (Alatorre, 1994:76).

¹⁵ Tensión-relajación dramática, suspenso, y exaltación del sentimiento (Alatorre, 1994:96).

¹⁶ Sus rasgos esenciales confluyen en una cierta inmediatez testimonial, o mejor, en la plasmación y, sobretodo, en la asunción o recepción de “un haber estado ahí antes”, en la realidad positiva (Rojas, 2000:102).

¹⁷ De aquí la noción de *cultura-patrimonio*, entendida como un acervo de obras reputadas valiosas desde el punto de vista estético, científico o espiritual. Se trata de un patrimonio fundamentalmente histórico, constituido por obras del pasado, aunque incesantemente incrementado por las creaciones del presente (Giménez, 2006).

¹⁸ Descripción, lo más detallada posible de la obra que va a ser realizada. Puede ser bueno, malo o regular, pero no es la obra en sí misma (Feldman, 1993:14).

¹⁹ Reconstrucción o recreación de escenarios, épocas y ambientes y por sus personajes actuados o representados, por la intensa reelaboración de las vivencias y la realidad humana en su conjunto, con un mundo considerablemente mental poseedor de sus propias leyes (Rojas, 2000:102).

²⁰ La sensación que experimenta el espectador cuando lo que ve sucede realmente en algún punto lejano (May, 1959: 224).

²¹ Realizó un par de los primeros documentales deportivos, como *El triunfo de la voluntad* y *Olimpiadas*, ambas en la década de 1930.